

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**Autoficción y metaficción en la obra de César Aira: Una propuesta
sobre la ruptura de géneros**

**TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS**

**PRESENTA:
Maritza Johanna Alexandra Saavedra Galindo**

**ASESORA:
Dra. Begoña Pulido Herráez
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
Dra. Liliana Weinberg
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Dr. Jorge Ruedas de la Serna
Facultad de Filosofía y Letras**

México D. F., septiembre de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Heinrich von Kleist,
a quien le conté todo.

Ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin
Jorge Luis Borges

Agradecimientos

Quiero mediante estas palabras renovar la expresión de mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme llevar a cabo esta investigación y por todo lo que me ha brindado durante los últimos ocho años. A todos los miembros de mi Comité Tutoral les debo reconocimiento por sus desvelos y atenciones. A la Dra. Begoña Pulido Herráez, tutora principal, le agradezco sus cuidadosas lecturas, sus siempre atinadas recomendaciones, así como toda la orientación académica y el apoyo brindado de forma permanente a lo largo de estos años. A la Dra. Liliana Weinberg, le debo gratitud por su ayuda incondicional durante todo el proceso de investigación y por los aportes bibliográficos, ambas cosas hicieron mejor este trabajo. Agradezco al Dr. Jorge Ruedas de la Serna su paciencia, atenta lectura e interés. Expreso también aquí mi gratitud a los sínodos, rigurosos lectores, Dra. Mónica Quijano y Dr. Miguel G. Lozano, quienes revisaron y comentaron la versión final de esta investigación y cuyas valiosas opiniones la enriquecieron.

Los sucesivos borradores o versiones de esta tesis se beneficiaron también de la colaboración, lectura, consejos y observaciones que llevan los nombres de varios investigadores y amigos, contribuciones sin las que no habría sido posible llevar el trabajo a feliz término. Mi gratitud al Dr. Mariano García, de la Universidad Católica de Argentina, a cuya estimulante generosidad, entusiasmo y paciencia nunca alcanzaré a corresponder. También quiero expresar mi reconocimiento al Dr. Dámaso López García y al Dr. Ángel García Galiano, ambos

de la Universidad Complutense de Madrid, que facilitaron mi estancia de investigación en esa Universidad, y que compartieron conmigo su experiencia académica. Y en fin, quede constancia de lo mucho que debo a los doctores Pablo Decock, Radboud Universiteit Nijmegen, y Felipe Ríos, Universidad Anáhuac de Querétaro, por las conversaciones airianas.

Debo especial agradecimiento a mis compañeros del Seminario de Estudios Sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC), con quienes he tenido la oportunidad de dialogar sobre no pocas de las ideas expuestas en esta investigación.

A mis padres, mi hermana, familiares y amigos, por la confianza y por el ánimo, por estar siempre ahí para mí.

Introducción

El trabajo que aquí se presenta es fruto de una investigación, una reflexión sostenida, acerca de algunos elementos mediante los que se articula formalmente la obra de César Aira. Son estos elementos, la *autoficción* y la *metaficción*, dos de los sillares sobre los que se erige el edificio teórico que ha dado ocasión a un complejo y extenso corpus narrativo, teórico y crítico en el que muchos han visto o han querido ver algunos de los rasgos que, singularmente, a través del arte, mejor representan los tiempos recientes.

La primera parte de esta investigación describe algunos rasgos sobresalientes de los modos de composición de la obra de César Aira. La descripción atiende también al sentido de la recepción del autor por parte del mundo académico, crítico y editorial. A lo largo del primer capítulo, se han abordado temas como la «literatura mala», las opiniones enfrentadas que hay en el mundo académico acerca de la calidad de sus textos o sobre lo que algunos críticos han denominado la «marca Aira»; asimismo se han examinado aspectos relacionados con la lectura, con los vínculos posmodernos y vanguardistas que se han señalado en su obra y con las polémicas en las que, dentro de las letras argentinas, se ha visto envuelto el autor. Al llevar a cabo la presentación de estos aspectos sobre los que no hay opiniones concluyentes se pretende que el lector cuente con una información suficiente, ya que aquellos son elementos relevantes para la descripción, análisis y comprensión de la obra airiana que se desarrolla en los capítulos siguientes, y hacen parte esencial de las características del proyecto

artístico y de la propuesta de ruptura genérica que es el objeto de estudio de estas páginas.

En dos capítulos teóricos, de idéntica estructura, se describe el nacimiento, acuñación y rasgos propios de los elementos retóricos que se examinan en esta investigación: *metaficción* y *autoficción*. Se comentan y explican los diferentes enfoques mediante los que ambos se han estudiado, así como los antecedentes, relevancia y las características propias de cada uno de ellos. Se ha querido arrojar luz sobre aquellos rasgos y procedimientos que pueden ser confusos y que, constantemente, han hecho que los investigadores duden sobre la forma o el momento oportuno para su uso. Se ha insistido, por último, en la contemporaneidad de su interés.

Aunque la naturaleza de estos dos capítulos es, evidentemente, teórica, se han redactado con una atención constante a la obra de César Aira y a sus referentes literarios. Se ha buscado la relación más estrecha entre la teoría y el ejemplo, pero, además, se han buscado y se han hallado aquellos recursos que pudieran identificarse en la obra de autores que, de alguna manera, hubieran sido precursores del uso de aquellos en Latinoamérica. Por esta razón, el segundo capítulo finaliza con un apartado dedicado a la expresión de la *metaficción* en las letras argentinas y, en el caso del tercer capítulo, el centro de atención es la *autoficción* en las letras latinoamericanas. En estos dos apartados, que llevan por título: «Atlas de la metaficción: el caso argentino» y «Mapa de la autoficción latinoamericana», el uso de los términos *Atlas* y *Mapas*, desde luego, tampoco es gratuito. Ambas voces se usan en su sentido recto, como formas de descripción geográfica, pero también se tiene en cuenta su sentido figurado al aplicarse a la literatura. *Mapa* se emplea también pensando en su tercera acepción según el DRAE: ‘Lo que sobresale en un género, habilidad o producción’. Es decir, aquellos autores latinoamericanos representativos del uso de los recursos autofictivos. Con *Atlas* ocurre algo similar. Un término cuya definición es: ‘Colección de mapas geográficos, históricos, etc., en un volumen’, se toma también haciendo alusión a

su etimología, por lo que remite, es invariable en plural, al atlante de la mitología griega, sobre cuyos hombros reposa la bóveda celeste; es decir, en el marco de esta investigación, son estos atlantes algunos autores argentinos representativos sobre los que reposa el peso de un firmamento literario ligado a la metaficción; son obras o autores sobresalientes de una tradición literaria que César Aira hace suya y continúa.

El cuarto capítulo está dedicado al análisis del corpus seleccionado. Se trata de seis apartados, destinados cada uno de ellos a una obra airiana, en los que se analiza la utilización de los recursos previamente descritos y contextualizados. En estos apartados se intenta destacar de qué manera Aira propone que las obras dejen de ser, simplemente, textos escritos, para transformarse en algo más y para transgredirse a sí mismas, volviéndose cada vez más autorreferenciales y autorreflexivas. Se intenta destacar cómo la obra airiana está ligada a la construcción de proyectos artísticos en los que el autor ya no es un sujeto ajeno a los acontecimientos que narra y distante de ellos, sino que es parte integral de aquella. Además, se destaca el papel relevante del lector en la construcción del sentido del texto. Un lector que también se enfrenta con las reflexiones del César Aira crítico, escritor y personaje, dentro del relato.

También se ha intentado demostrar, discutir y analizar el evidente interés del autor por plantear una reflexión crítica sobre la construcción literaria y sobre el oficio del escritor, así como el interés por establecer una relación diferente entre el autor, la obra y el lector. Los detalles empleados en las obras de tipo autoficcional, sumados a los planteamientos teóricos de los trabajos ensayísticos y a la multiplicidad de posibilidades que brinda el discurso ficcional, aparecen reunidos en un solo tipo de texto, y de esta forma es común que el lector se enfrente con una fusión de géneros en la que no queda totalmente desvelado qué de lo que se está contando hace parte de la ficción, qué de la teoría, qué de lo autobiográfico, qué de lo ensayístico, por nombrar solo algunos géneros.

La conformación del corpus analizado, así como su orden dentro de esta investigación, también sigue un curso nítidamente trazado. En vista de la copiosa producción literaria airiana, se ha tomado la decisión de seleccionar seis obras representativas del uso de los recursos formales analizados. Obras que, como se ha indicado, dieran cuenta de la ruptura genérica que se analiza, describe e interpreta en esta investigación. Lo anterior se deriva de lo problemática que suelen ser la mayoría de los estudios sobre la obra de César Aira, ya que estos pretenden ser muy inclusivos y abarcadores, pero para los lectores resulta complicado entender la intrincada red de referencias literarias a la que aluden los investigadores, así como contar con la lectura completa de la, casi inabarcable, producción literaria de Aira.

Por otra parte, se ha evitado de forma deliberada recurrir al ejemplo de *Cómo me hice monja* (1993), dado que es uno de los textos sobre el que ya existen varios estudios relativos a los elementos autoficcionales y cuya mención es una constante en los trabajos sobre literatura latinoamericana ligados a este tema. Vale la pena aclarar que su exclusión no se debe a un desacuerdo en los análisis ya realizados, todo lo contrario, sino a un interés particular de aportar algo más a las investigaciones sobre la obra airiana, que no excluye que se realicen menciones al importante papel que tiene esta obra dentro de los estudios sobre literatura autoficcional. Se ha querido evitar el otorgar un papel de singularidad a una obra que es, en pocas palabras, un ejemplo que puede hallarse de igual o parecida manera en buena parte de la obra de César Aira.

En ese orden de ideas, se han elegido seis obras publicadas a lo largo de algo más de un decenio, obras que van desde *Diario de la hepatitis*, publicada en 1993, hasta *La vida nueva*, en 2007. Así mismo, se ha establecido un orden interno que pretende hacer más sencillo y organizado el estudio de los recursos formales analizados en esta investigación. Los dos primeros apartados corresponden al análisis de obras que se insertan en los terrenos de la literatura metafictiva y que son los dedicados a *Parménides* (2006) y *Varamo* (2002). Luego se realizan los

análisis de dos obras con características autoficcionales: *Cumpleaños* (2001) y *Duchamp en México* (2000). Finalmente, se tienen en cuenta otras dos obras que se leen bajo la luz tanto de los recursos metafictivos cuanto de los autoficcionales: *Diario de la hepatitis* (1993) y *La vida nueva* (2007). Lo anterior explica por qué los análisis de las obras seleccionadas pueden leerse de manera independiente, aunque se requiera que el lector cuente con los referentes teóricos y la contextualización de los problemas ligados a César Aira de los que se ocupan los primeros tres capítulos.

En definitiva, esta investigación se propone mostrar que en la obra de César Aira hay una articulación de los fenómenos metaficcionales y autoficcionales, y que estos fenómenos son determinantes y se hallan plenamente naturalizados en el interior del proyecto estético que propone el autor argentino en su obra. Un proyecto que, indirectamente, está relacionado con una ruptura de géneros literarios, dadas las características que definen lo *meta-* y lo autoficcional.

En el trabajo se presta especial atención a los procesos que, en la obra de Aira, involucran una revisión, modificación, propuesta o alternativa a la división tradicional de los géneros literarios y otras modalidades narrativas, así como hacia la constitución interior de la poética de la novela. Lo que aspira a demostrarse es cómo una descripción funcional de recursos narrativos se pone a disposición de un proyecto de poética que pretende desequilibrar la estabilidad de los sistemas de clasificación, y aspira, asimismo, a perturbar la inevitabilidad de lo dado como sistema y referencia única de análisis y lectura de las obras literarias. La propuesta exhibe los mecanismos narrativos para que el lector reflexione no solo sobre algo temáticamente relevante, sino también sobre la forma en que lo narrado se escribe, adquiere forma y se reviste del ropaje retórico adecuado a cada circunstancia.

1. César Aira o lo que se esconde tras el nombre «César Aira»

Para hablar de la obra de César Aira, es necesario conocer dos posiciones más o menos enfrentadas desde las que los críticos han analizado su obra, es preciso considerar sus diferentes posiciones relativas. Para algunos críticos, como Sandra Contreras, Mariano García o Reinaldo Laddaga, los procedimientos empleados por el autor arraigan, sin lugar a dudas, en el terreno de las vanguardias; más concretamente, sus raíces se hunden en lo que Contreras denomina las vanguardias históricas de principios de siglo (2002: 13). No piensan de igual forma Jesús Montoya Juárez y Patricio Pron, quienes, además de identificar en la obra de César Aira una influencia apreciable del pensamiento artístico de las vanguardias, se inclinan más por señalar los elementos posmodernos vinculados a la tecnología *massmedia*, en diálogo permanente con la superproducción y el lenguaje televisivo con los que el autor entreteje una obra con otra. En cualquier caso, todo esto conduce a una reflexión sobre el carácter heterogéneo de la escritura del novelista de Coronel Pringles, un carácter que desafía los esquemas de lectura tradicional y, por tanto, desafía la adscripción de su obra, a través de las dificultades de su filiación, a un género concreto y reconocible. Además, invita a pensar en el autor, como afirma Jorge Carrión, «no como un escritor que debe ser leído desde la tradición literaria o desde su biografía o desde la sociología o la política, sino como artista que participa tanto de la literatura como del resto de las artes de nuestro tiempo» (Carrión, 2009: 32). Siguiendo la línea de pensamiento que propician estas consideraciones, debe

tenerse muy en cuenta que toda la obra de César Aira puede explicarse desde dos puntos de vista antagónicos que, además, solo se han reconciliado en las polémicas para trazar la línea fronteriza que divide el tiempo histórico de las vanguardias del tiempo histórico de la posmodernidad. Las opiniones aducidas por los autores mencionados muestran de forma palmaria que la obra de César Aira es transfronteriza en lo que se refiere a la tipología de los rasgos que permitirían incluirla en uno u otro período. La forma en la que se ha dividido la opinión de la crítica hace evidente que la figura literaria de César Aira, el autor, el novelista, no cabe cómodamente en ningún sistema de clasificación reconocido. Este es, quizá, uno de los retos que aguardan a quien desee analizar la aportación de este narrador.

1.1. César Aira y las dos literaturas

En las últimas tres décadas, César Aira y casi el total de su obra se han instalado en el centro de una polémica ligada al valor y la calidad literaria. Con el tiempo, se ha agregado a la polémica el hecho de que el autor es responsable de una copiosa producción narrativa. Lo curioso es que, paralelamente y más allá de la existencia pública y activa de muchos detractores de la obra de Aira, este ha terminado convirtiéndose en un referente literario e intelectual en Hispanoamérica. Sus textos han sido leídos como obras literarias que brindaban propuestas artísticas en las que la experimentación y la ruptura, dentro del espacio de creación, permitían reflexionar sobre una variedad de fenómenos ligados a los procesos de recepción, de construcción de la obra literaria y de su estructura. Su obra encarna, en cierta medida, en todos sus perfiles reflexivos sobre la materia misma de la que es parte integrante, la tradición de la vanguardia.

Sin embargo, la controversia referida a la desmesurada y casi inabarcable cantidad de novelas que ha publicado hasta el momento y a la calidad de estas, plantea toda una suerte de cuestionamientos sobre las nuevas formas de hacer y entender la literatura. Las obras de Aira, que para muchos adolecen de falta de

cuidado, para otros ejemplifican magistralmente un estilo y un punto de vista diferente sobre los procesos creadores. Jesús Montoya Juárez afirma que «el método de publicar sin corregir, tomado de su “maestro” confeso Osvaldo Lamborghini, ya se ha convertido en parte de un mito para consumidores de su marca, y también en una reiterada preocupación para sus críticos» (Montoya Juárez, 2008: 51), mito que de alguna manera el mismo Aira ayuda a divulgar y mantener cuando afirma:

Yo improviso. Todo va saliendo página tras página, día tras día. Y no vuelvo sobre lo que ya he escrito porque creo que la corrección esteriliza. Lo que escribimos en un primer impulso, o en un segundo o tercer impulso, tiene grandes probabilidades de causarnos vergüenza. Pero yo creo que la vergüenza es una de las cosas que nos permite vivir, que nos recuerdan el riesgo de vivir. Un sistema de corrección llevado hasta sus últimas consecuencias conduciría a una imposibilidad de escritura o a no escribir más que una sola página en toda la vida. Lo que a mí me gusta es escribir, salga lo que salga. Y mi manera de corregir es escribiendo las páginas, los libros siguientes (Berti, 2001).

Por supuesto, el manifiesto desinterés de Aira por cuanto involucre la idea de corrección o revisión de sus obras no hace otra cosa que avivar las llamas de la controversia sobre su trabajo. El sinfín de discusiones y especulaciones sobre la calidad literaria de las obras airianas continúa vigente y resurge con más fuerza cada vez que publica una nueva novela. Al respecto, Sandra Contreras sostiene que:

la división entre “admiradores” y “detractores” que provocó la transmutación del trabajo literario en superproducción es el más claro efecto de la radicalidad con que la operación-Aira conmociona la genealogía misma del valor, el más claro signo de esa ambivalencia constitutiva que reactualiza, cada vez que aparece (cada vez que publica), la pregunta sobre el valor: ¿novela buena?, ¿novela mala?, ¿novela o novelita? Desde luego, todo el desafío de Aira está en sostener la vigencia de la pregunta (Contreras, 2009: 37).

Naturalmente, toda esta polémica implica otra forma de situar la obra ante la crítica e incluso puede sugerir que hay diferentes maneras de concebir el valor de una pieza literaria. Muchas de estas ideas, permiten considerar que parte de la ruptura generada por las obras de César Aira está precisamente en lograr que tanto

los escritores, como los críticos o los lectores se enfrenten y cuestionen sobre los procedimientos de creación literaria y, dentro de dichos procedimientos, que evalúen la importancia de la revisión o depuración de las obras. Por otra parte, se renueva así la discusión sobre lo que se considera bello, adecuado, de calidad o con gran «valor» artístico. La obra de Aira se encuentra en una disputa constante por acomodarse a una época en la que se ha impuesto una tendencia casi obligada para que las obras de arte «sirvan» para algo y, en su caso, para que «digan» algo al lector. El asunto es que, los textos de César Aira son todo lo ambiguos que pueden ser. De esta forma, con las obras airianas se vuelve casi imposible acceder a aquello que señalaba Susan Sontag (1984: 15- 27), cuando planteaba que normalmente, en el ejercicio crítico del arte, se tiende a reducir las obras a su contenido para luego intentar interpretarlas o encontrar aquello que ellas «dicen». Los textos de Aira, al igual que el arte abstracto, parecerían estar cómodos en un terreno en el que no se necesita la existencia de un contenido para considerarse piezas artísticas, evadiendo o intentando eludir de esta manera cualquier tentativa de ser interpretadas y sobre-interpretadas. Desde luego, no se trata de un desprecio por el ejercicio crítico, sino, como insiste Sontag, de no exceder la atención que se presta al contenido a merced del que se presta a la forma y viceversa.

En una entrevista otorgada por César Aira en 2002 al diario *Reforma*, aquel aseguraba que seguía sin corregir sus libros:

[...] por pereza, por impaciencia, por falta de autocrítica, y sobre todo porque no creo que en mi caso sirva para nada. He inventado muchas racionalizaciones, pero no dejan de ser intentos de hacer de necesidad virtud (Tarifeño, 2002).

El autor con frecuencia ha querido señalar que volver a revisar sus obras le tiene sin cuidado; sin embargo, también se ha referido a la importancia que, en su caso, tiene escribir más libros para intentar corregir todo aquello que se ha hecho mal o que ha quedado inconcluso en trabajos previos. Tanto de sus comentarios, como del interior de sus obras lo que se desprende es un ferviente interés por los procesos creativos, por las formas constitutivas de la literatura, por la innovación

y la experimentación narrativa, de modo que el proceso creativo terminaría imponiéndose sobre la clásica idea de calidad literaria.

Aira es un autor que se muestra más atraído por hacer novelas, que por los conceptos tradicionales sobre la calidad o sobre el contenido de ellas. Se declara seducido por todas las conjeturas que se tejen tras la idea de construir obras de arte y en sus textos destaca esas conjeturas a través de la importancia otorgada a la reflexión, elaboración o descripción de los tropiezos con los que debe enfrentarse para seguir escribiendo. Este es quizá el primer elemento de confrontación con muchos escritores y con otros tantos críticos. Escribir, pero, mucho más, publicar sin corregir abre las puertas a los juicios sobre la valoración estética de sus obras, al mismo tiempo que desestabilizan las creencias de lo que se puede considerar una «buena» obra literaria. Mientras toda la polémica crece, Aira centra su atención en el procedimiento, en las posibilidades, en los errores de las novelas anteriores que supera o, al menos, afirma intentar superar en las subsiguientes. Desde este punto de vista, al no corregir, lo que parece buscar el autor es proponer un camino para que los lectores se aproximen a su siguiente texto. La obra de César Aira la forman muchas obras singulares, pero el conjunto es un tejido que entre la urdimbre de unos criterios que no varían acoge una trama de diferentes modos de continuidad contradictoria que se repliega sobre sí misma, en forma de comentario, alusión, desvío, corrección, etc.

Aira afirma que no se trata tanto de «escribir» cuanto de «cómo hacerlo», y que las soluciones que ha encontrado solo funcionan momentáneamente. Dice que para escribir hay que seguir inventando soluciones y eso solo es posible en el libro siguiente. De esta manera, el juego de las soluciones cobra la forma de una cinta de moebius en la que el lector tiene la provisional sensación de avanzar, pero que en realidad siempre el supuesto avance lo devuelve al lugar de partida: una nueva novela. Hay, eso sí, una idea de progreso que se mantiene, pero se mantiene en la medida en que Aira la hace compatible con la búsqueda y la experimentación en torno a los procedimientos que permiten la elaboración de las obras literarias.

Estas se redactan sacrificando su «calidad» o, como señala Jesús Montoya Juárez, mostrando «el hecho de escribir sin corregir, sin examinar el producto de una mala escritura que, en definitiva, valida la tarea literaria y garantiza su continuidad: “haciéndolo mal” no queda otra que seguir adelante para “redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer”» (Montoya Juárez, 2011: 29). No debe olvidarse que el autor insiste frecuentemente en que los grandes escritores del siglo XX han sido todos aquellos que, en lugar de preocuparse por la obra, se preocuparon por crear procedimientos para que ellas se hicieran a sí mismas. Este principio narrativo alienta en todas sus obras.

La negación ante un proceso de depuración en las obras airianas es el primer pilar en la arquitectura que construye el autor alrededor de sí mismo y de sus textos. Evitar dicha corrección intensifica una posible identificación atípica del autor, ubicándolo en un lugar si no privilegiado, por lo menos sí diferente con respecto a los demás escritores y, por tanto, también se convierte en el paso inicial para reconocer y quizá hasta mitificar la «marca Aira», es el primer atisbo que posee el lector del escritor interesado más que por construir una obra, por el autor que se halla detrás de ella. Si lo que pretende Aira es que se valore el procedimiento (materializado en la obra de arte), antes que a la obra misma, en el fondo también propone subvertir el valor que se le asigna no solo a ella, sino a su autor.

En el número 777 de la revista *Ínsula*¹, además de incluirse entre sus páginas un ensayo en el que se analiza concretamente una de las obras del narrador argentino y que se titula «*Un episodio en la vida del pintor viajero: Mala literatura y escritura fulminante de César Aira*» (Ette, 2011: 9-12), con frecuencia se menciona al autor como emblema latinoamericano de la propuesta estética de «Literatura

¹ Este número monográfico coordinado por Julio Prieto, fue dedicado a las «Malas escrituras», y en él se recogen una serie de ensayos sobre las obras literarias hispanoamericanas que han sido señaladas o denominadas de esta forma. Prieto destaca la importancia de dar un lugar a la ilegibilidad o a las «malas» escrituras como parte de la conformación de una historia cultural y literaria completa que dé cuenta de las múltiples y dispares narrativas que se producen en la región.

mala»; incluso Montoya Juárez ubica a Aira como la figura que resulta clave para entender y leer las estéticas rioplatenses que en esa misma vía se han desarrollado durante la última década. Obras en las que hay, según Montoya,

[...] numerosos discursos vinculados a la noción de mala escritura que parecen afirmar que únicamente escribiendo mal resulta factible acceder a un horizonte en el que se conjugan sin excluirse nuevas versiones de la utopía vanguardista y la hiperformalización de la vida cotidiana a partir de la penetración de las tecnologías de la comunicación, poéticas que ficcionalizan así ciertos postulados de la vanguardia desde el horizonte de su imposibilidad (2011: 29).

No son pocos los críticos que, como Montoya, han empleado este adjetivo al hablar de la producción literaria de Aira. Sandra Contreras por ejemplo, en su estudio sobre el argentino, le dedica al tema un capítulo entero. Con todo, la narrativa de Aira no es precursora en este tipo de construcción literaria. Escritores como Roberto Arlt, Copi, Macedonio Fernández, Manuel Puig e incluso autores como Domingo Faustino Sarmiento o César Vallejo hacen parte de la larga lista de creadores a quienes se les señala como precursores, promotores o exponentes de una literatura que, de una u otra forma, bien podría encajar en lo que los académicos denominan «mala escritura». Sin embargo, el caso de Aira es particular, porque ha sido él mismo quien ha descrito la «literatura mala» como fundamento y eje de su poética:

Yo vengo militando desde hace años en favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, «literatura mala». Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros las ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva [...] Lo malo, definido de bueno, es lo que no obedece a los cánones establecido de lo bueno, es decir de los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos. Por ejemplo cuando nos sentimos satisfechos por el trabajo bien hecho (horrenda complacencia, a la que deberíamos resistirnos con el grito de guerra de Rimbaud: ¡nunca trabajaré!). La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla «buena». Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de

otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar «lo malo». Y es urgente. Es preciso poner manos a la obra ya mismo, a riesgo de quedar sepultados por la acumulación de lo bueno (Aira, 1995: 29-30).

Ahora bien, es importante considerar que la ferviente defensa que sobre la «literatura mala» viene efectuando el argentino, no es una simple autodefensa, una postura o una respuesta *a posteriori* a las enfáticas críticas que, desde hace décadas, enfrentan cada uno de sus libros. Su apuesta por los procesos fallidos y/o la escritura defectuosa, señala Contreras, ha sido expuesta desde su primera novela, aunque es a partir de los noventa, cuando dicha experimentación estética cobra mucha más fuerza dentro de sus textos. Militar en favor de este tipo de estética resulta para Aira no solo algo alentador, sino también provocador y productivo, es otra forma de estimular un avance o una transformación en las construcciones literarias y, en ese sentido, es tan válido como la defensa de cualquier otro tipo de intereses artísticos. Más aún, la defensa de la «literatura mala» puede vincularse, sin esfuerzo, con algunas de las propuestas de la deconstrucción, con ese momento en el que el pensamiento radical, a través de luces inesperadas y aproximaciones oblicuas al objeto de estudio, puede hallar con la guardia baja a esa razón que vigila los procesos de la obra de arte. La «literatura mala» es el reverso necesario de una sedicente buena literatura. Una propuesta como esta tiene una función primordial: desestabilizar el edificio del canon.

La «literatura mala», en el caso de César Aira, tiene que ver con su interés por hacerla avanzar, tiene que ver con una idea de progreso ligada a la noción de vanguardia, tiene que ver con la forma y con los procedimientos que se emplean para garantizar la continuidad literaria; no así con una redacción atropellada, torpe o de mala factura. Es, recogiendo lo planteado por Julio Prieto, una búsqueda insaciable por un arte que no persigue lo bueno sino lo mejor. Sus textos subvierten la idea de la literatura como producto de un trabajo de depuración y, como señalan Teresa García y Pablo Villalobos (2006: 146), rompen con la asociación de las obras ligadas a la planeación y a la corrección. Sus obras pueden

parecer caóticas, precipitadas, o débiles por su arrebatado y brusquedad en los finales; no obstante, es justamente en esa huida hacia adelante en donde se cimienta su proyecto de dinamizar, problematizar y desestabilizar la literatura y de lograr así una contribución «razonable» en el arte narrativo. El texto fallido se presenta también como un paso que permite avanzar, porque en la medida en que se evita la corrección y el repaso del texto, la obra gana al ser más libre y más azarosa.

Qué sea «literatura mala» es cuestión difícil de determinar, porque el propio concepto de «literatura mala» es un concepto resbaladizo, mal definido y apenas frecuentado por la reflexión académica. La «literatura mala», por defecto, apenas existe en el sistema. Dos elementos sobresalen cuando se aborda este problema. En primer lugar, solo puede hablarse de «literatura mala» en relación con una retórica bien definida de los géneros y del lenguaje literario; es decir, solo puede hablarse de «literatura mala» en relación con una poética o, incluso, más precisamente, con una preceptiva literaria conocida y, en su caso, aceptada. En este sentido, la «literatura mala» es, sencillamente, la literatura que no se acomoda a esos principios poéticos. Necesariamente, la «literatura mala», así definida, es la contrafigura de la buena literatura. En segundo lugar, debe tenerse en cuenta que hay toda una literatura cuya consideración como mala se funda en consideraciones morales o en prejuicios, por ejemplo, la desconfianza puritana hacia las artes escénicas o las censuras católicas hacia la novela pastoril; también puede fundarse en consideraciones sociales, de clase, o de lo que suele considerarse de alta o baja cultura, como toda la novelística popular de géneros tales como la novela de caballería, la novela bizantina, el *Western* o la novela policiaca; o puede, incluso, exhibir la literatura una fractura en relación con el género, masculino o femenino, por ejemplo, la novela sentimental. En relación con esta segunda manifestación de «literatura mala» debe tenerse en cuenta que hay una corriente de pensamiento que ha examinado minuciosamente toda producción literaria vinculada con visiones literarias heterocanónicas. Los géneros mencionados han

recibido continuos refrendos por parte de estudiosos que han levantado la bandera en defensa de los intereses ideológicos reprimidos o de los grupos sociales implicados. Las dos categorías no son impermeables, tienen zonas de contacto y comunicación en las que las formas son el propio vehículo de una crítica ideologizada. La función ideológica se reviste de forma y la forma se salva sin dificultad por los valores que encarna.

La recuperación de la tradición de la «literatura mala» es una operación que toma como objeto de interés el corazón del sistema literario². En ese sentido, la propuesta de César Aira se define fácilmente, propicia una «buena mala literatura» porque esa literatura, la que él escribe, representa valores que la literatura canónica oculta o desprecia, «porque lo bueno suele producir una insatisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción» (Aira, 2011: 44). Es la suya una «literatura mala» que se acoge a la presunción de inocencia, es «literatura buena» que aún no se ha reconocido como tal, es una literatura que huye de lo previsible y rutinario. Si bien muchas de sus obras parecen estar llenas de tropiezos –especialmente en los finales–, hartas de absurdos y desconexiones temáticas difícilmente justificables, aparentemente torpes y desencajadas, nunca se leen «mal» escritas, incluso es importante señalar que suelen tener una notable y exigente calidad discursiva. Es posible eso sí, que se mezclen inexplicablemente temas de gran complejidad con las banalidades más extrañas, pero la prosa suele estar minuciosamente cuidada por parte del autor. De esta manera, demanda de los críticos una otra forma de

² Aunque no hay una definición de sistema literario aceptada por toda la crítica que se ha ocupado de este asunto, en este trabajo se entenderá que un sistema literario es, siguiendo la línea de Antonio Candido, un conjunto ordenado y jerarquizado de elementos que abarcan la totalidad de los fenómenos que se reconocen comúnmente como literarios. Elementos entre los que se hallan «autor, obra, público e interrelación, formando una tradición. Ahí está la literatura funcionando en la sociedad. La literatura se torna una institución de la cultura [...] Y eso forma un sistema» (Ruedas, 2012: 120). Se incluye, también, a los críticos, editores y, en general, a todos los agentes relacionados con la industria editorial.

apreciar la literatura y una ruptura frente al encasillamiento que puede representar el afirmar que una obra es «literatura mala».

Su proyecto crea una dialéctica dentro del sistema literario, nótese que el autor está interesado en su obra desde muchos puntos de vista, pero uno de los más relevantes, entre estos, es el que tiene en consideración el propio sistema literario, su estructura y funcionamiento, un asunto que, sin duda, posee un interés intelectual restringido en cuanto al número, pero determinante en los debates recientes y no tan recientes sobre la formación del canon. La obra airiana establece una dialéctica en la que se hace de la «literatura mala» el antepasado de la buena literatura. La «literatura mala», así definida, no es sino buena literatura cuyos valores aún no se han analizado o expuesto ni se han reconocido. Parece difícil eludir la paradoja de que la «literatura mala», cuando es deliberadamente mala, sea literatura que, en el fondo, aspire a convertirse en buena literatura sin renunciar a sus principios. Dicho de otra forma: su éxito sería su fracaso. Este fracaso sería la demostración incontestable de la ineficacia de sistema. La elección no es envidiable. Desde el punto de vista opuesto, la buena literatura queda perpetuamente desestabilizada a la espera de la siguiente revisión, la «literatura mala» convierte a la nueva literatura en algo provisional, precario, no definitivamente cerrado o dado. El canon queda en entredicho hasta nuevas formulaciones que, forzosamente, no dejarán de ser precarias. La institucionalización de las obras de las vanguardias, *En busca del tiempo perdido*, *Ulises* o *La metamorfosis*, incluidas en el recinto exclusivo del canon es una muestra de que el espacio literario debe expresar una forma de resistencia contra sus propias inercias y aun contra sus propios éxitos.

La «literatura mala» busca provocar a través de la obra una ruptura, interesada en desbordar y superar convenciones propias del sistema literario, difícil de clasificar, pero, a la vez, hermética y, por tanto, excluyente, selectiva y quizá minoritaria. Son todos ellos rasgos de una literatura que, abandonado el carro de la pompa y la vanidad del sistema literario, se dirige a la puerta trasera

por la que ingresa en un vehículo del sistema literario mejorado, un vehículo más rápido, más capaz, mejor construido que el anterior, pero que es un vehículo en el que pueden reconocerse todos y cada uno de los viejos elementos que caracterizaban aquel al que sustituye. La literatura hermética, difícil y minoritaria ha sido una constante en la historia de la humanidad, presente, incluso, en algunos de sus rasgos, hasta en el fabulario esópico. Desde este punto de vista, la «literatura mala» parece existir menos como un concepto literario operativo que como una leyenda más que se agrega a unos modos de narración que ficcionalizan rasgos de la propia literatura. Continuamente, desde las páginas de la obra literaria de César Aira, se le ofrecen al lector explicaciones sobre los procesos narrativos que se desenvuelven como bucles en los que este queda atrapado. Se trata de que el proceso de lectura se convierta también en un proceso de metalectura paralelo al proceso metafictional que se desarrolla en las páginas de las obras airianas.

En el caso de la obra César Aira es probable que resulte más interesante señalar las paradojas que resolverlas, quizá porque buena parte de las explicaciones sobre su sistema de referencias literarias solo podría comprenderse desde una instancia superior, ajena al propio sistema. Sin embargo, es imposible que haya algo exterior a la literatura que permita juzgarla sin la contaminación del propio juego literario. ¿Es la literatura de César Aira esa ruptura con el sistema o es una ruptura calculada por el propio sistema literario para incluir y cancelar las propuestas rupturistas? Si lo que se propone César Aira es, deconstructivamente, desestabilizar el sistema, ¿no puede su obra acabar haciendo justo lo contrario de lo que se propone? La incorporación del autor al circuito del sistema literario hace pensar que obras como las de Aira existen para proporcionar una tensión sin la cual el propio sistema no podría sobrevivir a sus contradicciones intrínsecas o a las presiones ejercidas desde fuera. Su incorporación controvertida da pie a pensar que algo de su obra se resiste a la acomodación institucional. No hay nada afuera del sistema que pueda hacerse visible dentro del sistema. Todo lo que se anuncie como literatura es literatura. Todo lo que dentro de la literatura anuncie las

limitaciones de la frontera, insista en la arbitrariedad de las convenciones, no podrá entenderse sino como literatura.

1.2. Las vanguardias como bastión artístico

Aira adopta de las vanguardias, por ejemplo, elementos formales de composición de la *escritura automática* y del *action painting*, pero lo que resulta fundamental de su interés hacia ellas es lo relativo a la construcción de una escritura más centrada en la forma que en el fondo; esto es, en la que importe más la factura o la técnica por medio de la cual es creada la obra, que sobre lo que ella misma cuenta en su interior. Esta inclinación vanguardista permite entender las razones por las que algunas veces se puede tener la sensación de que sus obras caen en lo que Contreras denomina una pérdida de control o de rumbo de los relatos, en donde los finales resultan abruptos y el texto parece caer en picada. Aira construye una obra que aparentemente solo sigue como reglas: avanzar continuamente en la escritura y permitírsele todo.

El autor argentino considera que, alcanzada y lograda la novela «profesional», las únicas alternativas que les restan a los escritores son:

Seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o bien intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano. Es que ser profesional de la literatura fue un estado momentáneo y precario, que solo pudo funcionar en determinado momento histórico; yo diría que solo pudo funcionar como promesa, en el proceso de constituirse; cuando cristalizó, ya fue hora de buscar otra cosa.

Por suerte existe una tercera alternativa: la vanguardia, que, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en el nivel más alto de la síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e intentar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes (Aira, 1998).

Evidentemente, toma a la vanguardia como bastión de su literatura, anteponiendo el proceso al resultado. Para él es importante dominar una técnica o

procedimiento para que las posibilidades de improvisación doten de libertad a las obras y las lleve –en esa, quizá, belleza defectuosa– a inspirar o provocar situaciones anómalas. Aira se apropia de las vanguardias en busca de una literatura que en el desacomodo brinde posibilidades de renovación y avance artístico, una literatura que exija a un lector libre de prejuicios, que esté dispuesto a entrar en el juego del desconcierto que expone a través de sus obras³.

Recuérdese que las vanguardias históricas pretendían hacer algo más que plantear una propuesta sobre nuevas maneras de hacer arte. Los vanguardistas buscaban o fomentaban una creación que permitiera una cercanía con el objeto estético diferente a la que existía hasta entonces. Si bien, en ese proceso, daban la impresión de que las obras de arte podían surgir y ser, en esencia, cualquier cosa, solo pretendían comunicar que existían otras formas de hacer arte, pero, lo más importante, también había otras maneras de entrar en contacto con él. En esa medida, Aira se apoya en esta pretensión para desacralizar la literatura, blandiendo la bandera de la sencillez al enfrentarse con los viejos discursos que endiosaban al artista y solo concebían las obras dentro de un ambiente aristocrático de profesionalización artística.

Elecciones aleatorias de materiales o, en la literatura, de temas y procedimientos, no pretenden otra cosa que renovar y refrescar las formas para hacer arte. Sacar al arte de su estado de inmovilidad e impulsar por medio de la aparente sencillez un nuevo aire que permita más libertad estética. Es un intento por volver a la base y, desde ahí, empezar de nuevo. En el *ready-made*⁴, acuñado

³ Es importante reiterar que, como afirman Teresa García y Pablo Villalobos, Aira, por más experimental que sea, siempre respeta las reglas narrativas de la novela. Sin embargo, se sirve de tres gestos vanguardistas que marcan visiblemente el estilo de toda su obra: El cambio de tema, la huida hacia delante y el rechazo a corregir.

⁴ El propio Marcel Duchamp definió de la siguiente manera el *ready-made*: «En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete y mirar cómo giraba. Unos meses más tarde, compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé *Pharmacie* (Farmacia) tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, en el horizonte. En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: “En previsión del brazo roto” (*In advance of the broken arm*). Fue por esa época que se me ocurrió la palabra “*ready-made*” para designar esta forma de manifestación. Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de

por Marcel Duchamp, Aira ve una posibilidad para la renovación literaria. Para el argentino cualquier tema puede ser un buen tema literario. No importa tanto el material que se emplee como el sentido que se pretende provocar con él. Recuérdense que, como indica Mariano García,

si a partir de Borges se renueva la idea de que los temas literarios son pocos y repetidos, con idéntica evidencia somos testigos de que la literatura practicará una serie de variaciones sobre esos temas y que la “calidad literaria” se concentrará en el virtuosismo puesto en esa variación más que en la elección o la invención del tema (García, 2006: 81).

En esa medida, es probable que los temas o los argumentos de las «novelitas» airianas parezcan absurdos y, en algunos casos, demasiado banales, pero ese tipo de temas otorgan libertad a las obras y las aproximan mucho más a la realidad del lector, le transmiten un mensaje de igualdad o cercanía con el mundo artístico. Es decir, la libertad que implica pasar de un tema a otro o el absurdo en el que se desarrollan muchos de los temas, se parece mucho al ritmo, o al absurdo en el que suelen aparecer y desaparecen algunos pensamientos de los lectores. Esto es, el arte parece mucho más próximo a la vida cotidiana del lector.

Sin duda, la influencia de Duchamp en Aira va más allá de los procedimientos. La experimentación, modificación y adaptación de las formas clásicas del arte a los nuevos públicos, a las nuevas lecturas y a los nuevos procedimientos de creación artística, toman forma magistralmente en *Duchamp en México* (2000) y en *Parménides* (2006)⁵. En el primer texto, el narrador inventa un procedimiento o un sistema que permita en el futuro a cualquier persona escribir

estos ready-made nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el *ready-made*. Esta frase, en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales [...] Otro aspecto del *ready made* es que no tiene nada de único... La réplica del *ready-made* transmite el mismo mensaje; de hecho casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término. Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco: como los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de acoplamiento. Marcel Duchamp, 1961» (Duchamp, 2012: 237-238).

⁵ Las dos obras aquí mencionadas harán parte del corpus de textos analizados en esta investigación.

una novela a través de los recibos de compra de un libro. Es una vuelta al *ready-made* que «será la manera de desplazar el “objeto de arte” hacia una cosa anónima que es de todos y es de nadie» (García, 2006: 95). Al mismo tiempo, fusionará las técnicas del bricolaje, al reunir objetos populares casi de forma artesanal que al conformar una unidad se transformarán en un nuevo «gran» objeto artístico. Por otra parte, en *Parménides*, el narrador cuenta la historia de un artista (poeta) que crea una obra en construcción continua, una obra de la que su propio autor no tiene una idea clara sobre su adscripción genérica, qué es o cuándo podrá llegar a terminarse. Si bien el artista planea cómo llevarla a feliz término, hace esquemas y planifica, nunca tiene una noción concreta sobre qué es aquello que está escribiendo y, desde luego, cuándo verá su fin. La novela de Aira remite rápidamente al *Gran vidrio* de Marcel Duchamp⁶, ya que tanto en el texto literario como en la obra de Duchamp, se trata de arte dinámico, de un arte mutable y de piezas sobre las que ni sus propios creadores tienen certezas o explicaciones definitivas. En la obra de Aira y en la pieza de Duchamp, se trata de objetos en los que lo importante no es el resultado final del trabajo artístico, sino el procedimiento que se llevó a cabo para su elaboración.

1.3. César Aira bajo la lupa de los críticos o la lupa que crea para sus críticos

Es importante tener en cuenta que, cuando se habla de la recepción y valoración crítica que han tenido los textos de Aira, hay dos momentos claramente diferenciados; el primero se vincula directamente con la recepción que tuvieron sus obras publicadas hasta 1984, año en que termina de escribir *Una novela china*. El segundo, comienza tres años después con *El Bautismo*, novela cuya fecha es del

⁶ La relación entre la obra de Marcel Duchamp y la de César Aira se abordará con más profundidad en el apartado dedicado a *Duchamp en México*.

4 de enero de 1987⁷ y con la que se abre la etapa en la que Aira empieza a publicar hasta cuatro novelas por año.

De la primera etapa se destaca la recepción que tuvieron novelas como *Moreira*, *Una novela china*, *La luz argentina* y *Ema, la cautiva*, a las que los críticos en general, consideraron como grandes obras; incluso *La liebre*, que forma parte del ciclo de novelas conocidas como pampeano-gauchescas, fue muy bien valorada gracias a la forma en la que en ella se trastocaban los discursos históricos y se subvertían con humor los estereotipos nacionales, aunque ya se empezaba a percibir la experimentación con la(s) estética(s) de la «literatura mala».

En su cuidadoso recorrido por la obra de Aira, Sandra Contreras advierte que es, precisamente, después del lapso en blanco, entre enero de 1984 y enero de 1987, que César Aira retoma la escritura, esta vez «marcado con la impronta de la velocidad y de ese impulso al infinito que, bajo la forma de una continua multiplicación y una periódica recurrencia, es, para Aira, inherente al relato» (Contreras, 2009: 119). La siguiente etapa provocará una ruptura tanto en el estilo de su obra como en la recepción, aceptación y valoración que recibe no solo en el mundo académico sino, en general, en el grueso de sus lectores.

Su influencia en la literatura argentina reciente ha sido muy importante y a la vez controvertida. Con frecuencia, dicha influencia se compara con la que ha ejercido Ricardo Piglia, aunque la obra de este último suele ejemplificar posturas estéticas completamente distantes a las de Aira. Lo anterior incluso ha generado dos grupos de lectores perfectamente diferenciados: «los de Piglia» y «los de Aira» (Remón Raillard, 2003: 54), y ha llevado a fortalecer y a unir a sus detractores y, en general, a todos aquellos lectores que ven en su obra una escritura mediocre en la que es claro el desinterés del autor por depurar, perfeccionar y elegir sus textos.

⁷ Recuérdese que uno de los elementos paratextuales más interesantes de la obra de César Aira es que el autor acostumbra a escribir y dejar (casi como parte del texto mismo) la fecha en la que termina de escribir sus libros. Este detalle ha servido no solo para que se contextualicen sus obras, sino para que se puedan establecer relaciones temáticas o se analicen las dinámicas de sus obras en función de la época en la que fueron escritas.

Escandalizados, sus críticos lo acusan de no expresar con sus libros ningún respeto hacia el oficio y la ética del escritor, y de prestarse a los más pervertidos procesos de publicación masiva.

La disparidad de opiniones sobre la obra airiana también se halla presente en el mundo académico y crítico. Un ejemplo interesante del tipo de críticas polémicas, en oposición a la obra de César Aira, es la que desarrolla Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* (2011). Drucaroff lleva a cabo un análisis del periodismo cultural y del estado de las letras argentinas después de la dictadura, y cuestiona la forma en la que la literatura y todo lo que pasaba con ella durante los noventa dependía, en gran medida, del aval de los críticos. En ese contexto, afirma que la obra de Aira participó de los discursos de la academia y se sirvió de ellos. Dice Drucaroff:

Un libro ahora solo era valioso cuando lo bendecían los críticos eruditos que ocupaban las cátedras más sofisticadas de las dinámicas culturales [...] Aira — que en los años siguientes sería uno de los más aceptados entre los lectores jóvenes (hoy también Laiseca y Pauls tienen importante presencia)— es el primero en proponer tramas donde lo exótico se fusiona con lo vernáculo en forma delirante. Su propuesta es fría, rezuma teoría literaria y en ella se justifica y explica... (55).

Afirma, además, que parte del «éxito» de la obra airiana se encuentra en el notable interés que los teóricos académicos, durante aquellos años, sentían por los textos que presentaban características autorreferenciales. Este tipo de literatura era (especialmente las obras escritas durante los años ochentas), según Drucaroff, una literatura con una clara voluntad de esquivar los temas o las situaciones conflictivas de la sociedad de la época, y que se convertía solo en una «literatura dirigida a “iniciados” que hablaban de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir los conflictos» (2011: 57). En general, la crítica se encuentra molesta con la obra airiana, porque, teniendo la atención y la valoración de los lectores y de la academia, no aborda los temas que ella considera importantes o relevantes para la sociedad y que, cuando lo hace, cuando estos temas se le «cuelan»; en su obra y en

la del autodenominado grupo de Shangai⁸ no producen «significaciones densas y sintomáticas sino apenas el pequeño chiste inane» (2011: 134).

El disgusto o la desaprobación de Drucaroff hacia la obra de César Aira también tiene espacio en el capítulo en el que se dedica a discutir las posturas e interpretaciones que de la literatura de la posdictadura argentina hace Beatriz Sarlo. En el capítulo «Discutiendo con Sarlo», Drucaroff rechaza enfáticamente los elogios que Sarlo realiza a la obra airiana y niega que César Aira sea «un maestro en el abandono de la trama» (2006: 3). La afirmación surge en respuesta al artículo «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», en el que Beatriz Sarlo argumenta que obras como *La villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004):

se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su etnografía: allí, como es habitual en Aira, la trama se deshace, porque pega un giro, cambia de registro y va hacia otra parte como si fuera abandonada a un movimiento imprevisible. Como un elegante víctima del tedio, el narrador pierde súbitamente el interés sobre aquel objeto que lo había interesado en un principio [...] Aira es un maestro en el abandono de la trama [...] Disuelta por abandono, la trama fuerza a la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia “interpretable” y cuestiona la idea de que exista un orden de los “hechos” de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). Probablemente no haya una impugnación más severa de la ilusión representativa que el abandono de la trama en el desenlace (2006: 3-4).

Drucaroff reconoce que el abandono de la trama es algo que Aira desarrolló con éxito y con lo que llamó la atención tanto de los lectores como de escritores y críticos. Sin embargo, la atención, explica, se debe, fundamentalmente, a que el «clima» de ese momento se prestaba para ese tipo de procedimientos; es decir, a que «la sucesión loca de peripecias inanes que despliega el abandono de la trama connota, precisamente, en cierto contexto posmoderno, que nada pasa, o que nada que pase importa» (2011: 236). No obstante, Drucaroff se contradice dos páginas

⁸ Este grupo estaba conformado por el conjunto de escritores que publicaban en la *Revista Babel*. Entre ellos se encontraban Martín Caparros, Alan Pauls, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Luis Chirratoni y Sergio Chejfec.

más adelante al decir que en realidad Aira no abandona la trama sino que demuestra un cansancio de ella y que eso se debe a que no se le ocurre «cómo culminarla o no tiene ganas de pensarlo» (239). Pero, en definitiva, la crítica considera la obra airiana de una intrascendencia absoluta cuya única aportación consiste en permitir que las nuevas generaciones de escritores ya no piensen la literatura como algo solemne. Permitted que se dejaran de preocupar por si tenían que decir o no algo, para, al final, según Drucaroff, terminar diciendo mucho.

Vale la pena insistir en que hay críticos de la obra de César Aira que no solo se detienen en señalar las características relacionadas con la calidad en términos de «literatura mala» o «literatura buena». Si bien, lo que más suele incomodar a sus detractores es el aparente descuido con los finales o al «abandono de la trama», también existen los críticos que, como Drucaroff, consideran que lo que hace treinta años resultaba rupturista e innovador ha dejado de serlo y se ha convertido en una estética, de alguna manera, incorporada o avalada dentro del canon y, por lo tanto, validada por la academia.

Las críticas incluso se extienden a otros terrenos. Hay quienes han visto con suspicacia el trabajo de Sandra Contreras alrededor de la obra airiana. Al parecer les llama la atención que una de sus más fervientes lectoras, de las más importantes especialistas en el estudio de su obra, haya elegido los textos de César Aira como objeto de su investigación doctoral y que, además, haya fungido como su editora en no pocas ocasiones por medio de los sellos de Beatriz Viterbo Editora. Todavía peor, incluso se le critica que haya osado, publicar su trabajo doctoral en su editorial, una editorial que, queda claro, promueve la obra airiana. Este tipo de crítica no deja de ser curiosa si el lector se detiene a pensar en las posibilidades que les quedan a los investigadores o editores si se aceptaran ese tipo de criterios para determinar la publicación o estudio de un autor. Según esta lógica, por lo tanto, para un trabajo de investigación estarían vetados todos aquellos autores que a los estudiosos les resulten interesantes o cuyas obras admiren, y que, en función de una aparente objetividad editorial, los editores tampoco deberían publicar la obra

de escritores que les resulten estimulantes. Se trata de una lógica que cuestiona el fundamento del trabajo de la academia y el de las editoriales. Se conoce que Beatriz Viterbo Editora nació como editorial en 1991 con la publicación de un texto de César Aira, un libro de ensayos sobre la obra de Copi. Pero lo que Aira hizo por el nacimiento editorial de Sandra Contreras, Adriana Astutti y Marcela Zanin, al entregarles ese librito de ensayos, lo ha repetido en no pocas ocasiones con muchas otras editoriales independientes, por lo cual, la crítica que se le hace a Sandra Contreras y a su editorial, podría hacerse extensiva a un sinnúmero de editores, investigadores y lectores que se han sentido atraídos por la obra airiana.

Otro de los rasgos interesantes y polémicos de su producción literaria es el relacionado con la inmensa cantidad de obras que de él se publican año tras año, la extensión de estas obras, así como la relación de Aira con las editoriales modestas y grandes, reconocidas o en formación e incluso su relación con unas cuantas editoriales artesanales. Se trata de una obra tan vasta y particular que no puede dejar de verse encadenada, también, a las discusiones sobre la conformación de un nuevo canon, a la figura del escritor o intelectual dentro de la sociedad y, desde luego, al funcionamiento de la industria cultural. En ese sentido, es pertinente cuestionarse sobre si es Aira, de alguna manera, un producto literario o si sus textos hacen parte de lo que Graciela Montaldo (2004: 37- 50) denomina «Marca Aira».

La «Marca Aira» obliga al lector a detenerse en la idea que sobre sí mismo está construyendo el autor y en la forma en la que parte de su proyecto artístico también se cimienta en fabricar un mito del artista, del creador. Buena parte de dicha construcción mítica cobra vida en las «novelitas» del argentino a través de los personajes que en calidad de creadores (pintores, payasos, cantantes, músicos, poetas, magos, traductores, profesores, médicos, pero, sobre todo, escritores) planean o producen algún tipo de obra⁹. Estos personajes le sirven a Aira para

⁹ Recuérdese que los personajes creadores de Aira producen diversos tipos de «obras». Algunos, construyen o quieren construir máquinas, escribir libros, pintar cuadros, crear *shows*, etc.

explicar y teorizar sobre las formas de construcción artística, pero sobre todo para sustentar muchas de sus opiniones sobre la escritura y sobre el arte, opiniones que algunos críticos retoman como principios creativos airianos. Sus personajes son vistos como álter egos o autoficciones¹⁰ con los que él propone un tipo particular de artista. En algunos casos, el tipo de artista que él mismo considera representar y con el cual desea ser identificado, en otros, una suerte de artista trasgresor o atípico que vitalizaría y desestabilizaría el oficio literario.

Desde luego, la creación del mito del artista no es de ninguna manera algo novedoso en la literatura argentina. Recuérdese que ya para Leopoldo Lugones la misión del escritor tenía que ver, fundamentalmente, con la invención del autor¹¹, y en Aira ese objetivo se renueva y materializa a través de varias posibilidades. La primera consiste en la elaboración de personajes que, como creadores, están dedicados a la producción de sus obras, a las dificultades que deben superar y a los detalles implícitos en el trabajo artístico. En ningún caso están inquietos por la calidad o valor estético de su trabajo y, en esa medida, representan la postura del verdadero autor, del escritor César Aira, que entre bambalinas les hace preocuparse solo de lo que a él mismo le preocupa: del procedimiento. Los personajes airianos son nuevas versiones de la invención de autor. Aira recoge en sus personajes algunas de las enseñanzas de su maestro Witold Gombrowicz: la invención del autor empieza en la invención del autor como personaje autor. «Para convertirse en escritor hay que, primero, fingirse escritor: ‘El espíritu nace de la imitación del espíritu, y el escritor tiene que imitar al escritor, para al final convertirse en escritor de él mismo’» (Premat, 2009: 12).

Ahora bien, la segunda manera que encuentra Aira para materializar la idea de la invención del autor es dotar de importancia al hecho de que solo aquellos

¹⁰ Sin duda, la autoficción es uno de los elementos más importantes en las obras de César Aira, por lo que en esta investigación se realizará un detenido estudio de todas las particularidades y características autoficticias en sus “novelitas”, en el capítulo dedicado al análisis de las obras.

¹¹ Sobre la importancia de Leopoldo Lugones y su papel como figura central del sistema literario argentino, véase Julio Premat (2009).

escritores que han creado nuevas formas de narrar, que han transformado el arte, que han desestabilizado el canon o que han logrado fundar una nueva tradición, son aquellos escritores que merecen ocupar un espacio en la historia de la literatura. Sin embargo, plantea Julio Premat que, al menos en la literatura argentina, Aira debe superar el camino trazado gracias a la ya citada herencia de Lugones; el mito de Macedonio Fernández, que se ha convertido en la personificación del escritor que no escribe o de la siempre esperada novela futura gracias a su obra *Museo de la novela de la eterna*; la importancia de Jorge Luis Borges como autor que reescribe, «de una originalidad hecha de repetición, tanto en la producción como en la identidad: reescribir clásicos, ser Homero o ser Shakespeare» (Premat, 2009: 29); a Antonio Di Benedetto, a quien se le considera el autor del silencio; a Oswaldo Lamborghini, que representa el juego, el placer y que ha pasado a la historia literaria como un escritor maldito, así como a Juan José Saer, que personifica al autor sin imagen que pretendía dejar a los textos solos, sin autor y, finalmente, al autor que suele oponérsele a Aira, Ricardo Piglia, que representaría a un autor-lector-detective.

Después de considerar todo lo anterior, ¿qué camino le queda a César Aira? La respuesta se exhibe a lo largo de toda su obra, la respuesta conduce a sus lectores por un sendero que el autor ha recorrido varias veces y que ha expuesto al máximo: tanto la figura del artista como su producto ostentan el defecto, el fracaso y el error. La obra de Aira, tan ligada a la no corrección, reivindica la figura de un autor que corre riesgos, que no teme al ridículo, que no se siente atemorizado por la decepción de los lectores porque, en cualquier caso, siempre podrá intentar arreglar sus fallos en su siguiente obra. El camino de Aira es el de la literatura que él mismo ha denominado como monstruosa, que no busca la perfección y que juega o aparenta jugar con su salida del canon, pero que en el fondo no hace otra cosa que intentar por otros medios hacer parte de él. César Aira busca su lugar dentro de la historia del mito del artista por medio de una literatura «que no toma como premisa pautas genéricas, ni estilos, ni corrientes. *Ars poética* innovadora que

tiene la condición de no repetirse, de no crear escuela» (García Díaz y Villalobos, 2006: 167).

En la búsqueda de esa invención del autor se fomenta una discusión que cuenta con muchos matices y que se vuelve compleja al enfrentarse con la publicación de dos o tres novelas de César Aira cada año. El frenesí de publicaciones ligado a la continua valoración de sus obras como textos menores y de baja calidad o, en algunos casos, a los elogios que producen estos, llevan a preguntarse al lector sobre los intereses editoriales que corren detrás de cada una de esas publicaciones y por cuáles son las búsquedas narrativas que haya en cada casa editorial, ¿lo publican por ser Aira?, ¿por la calidad de su trabajo?, ¿por tener en sus catálogos una obra de ese atípico escritor que tanta controversia genera (*lo que en términos editoriales se traduce en dinero*)? Desde luego, estos polémicos cuestionamientos, también tiene que ver con aquello que señalaba Rafael Lemus (2012: 30- 32), cuando discutía sobre la reciente tendencia de las editoriales a fomentar la idea de la existencia de una «literatura mundial» y de un «escritor mundial». Esto es, una literatura que ya no carga el peso de nacionalismos trasnochados y que, sin importar la lengua en la que se escriba, promociona autores rápidamente traducidos, vendidos y leídos por todo el mundo. Una literatura que, apelando a las herramientas de la globalización, permite que los textos circulen más ampliamente y más rápido, solucionando los viejos problemas del pasado en los que costaba leer a los autores de tierras lejanas e, incluso, a los que escribían más allá de las fronteras nacionales. Sin embargo, como bien acierta a señalar Lemus, no hay un escritor «mundial». Lo que sí hay es un proceso en el que las editoriales contribuyen a otorgar presencia al autor en diferentes lugares del mundo, en ello invierten muchos esfuerzos, pues hay financiamiento para *producir* al escritor «mundial». El propósito es que, después de construir y consolidar un nombre y un prestigio, la industria editorial se beneficie del lugar privilegiado del escritor, porque aunque sus siguientes textos cuenten con

infinidad de defectos, aunque la calidad sea o no reconocida por la crítica o aunque en el fondo no generen un verdadero interés y aporte para los lectores, los fallos literarios no serán relevantes, porque la industria ya lo ha avalado y después de eso será difícil que su nombre pierda importancia. Escritores y obras, respaldados por grandes sellos editoriales, se convierten en otro recurso de una industria y una empresa comercial que, aunque trabajen con objetos artísticos, no dejan de ser eso, una industria y una empresa comercial. Recuérdese que, gracias a la imprenta, el libro es el primer elemento artístico en ser reproducido de forma mecánica y comercializado como manufactura en serie. De manera que la «marca Aira» y las innumerables polémicas que ella puede generar se convierten en un *plus* del que, evidentemente, las editoriales saben sacar provecho. Ya sea que se trate de un sello pequeño o de uno grande y con prestigio, contar con su nombre en los catálogos siempre atraerá lectores y, por tanto, ganancias. Ciertamente es que, aunque muchos de sus textos no sean más que variaciones de los anteriores, las obras «marca Aira» señalan el funcionamiento de la industria editorial y también dan espacio para que cobre fuerza el desconcierto y la perplejidad que entre editores, críticos y lectores intenta provocar el escritor argentino. Esto, desde luego, no ocurre exclusivamente con la obra airiana, otro ejemplo de las dinámicas del mercado editorial es lo que ha sucedido con la obra de Roberto Bolaño, de quien siguen apareciendo textos inéditos muchos años después de su fallecimiento y cuya comercialización en EE. UU. ha generado el auge de traducciones y estudios sobre su obra.

Las obras de César Aira abarcan un amplio espectro no solo temático, cuantitativo, sino también editorial. Novelas o «novelitas» de veinte, treinta, cuarenta, ochenta, cien o doscientas páginas, publicadas, recopiladas o reimprimadas en las más dispares editoriales, algunas de reconocimiento internacional como Mondadori y Emecé, pequeñas como Beatriz Viterbo, de reducida circulación como Mansalva, y artesanales como —la del también escritor y públicamente seguidor

airiano, Washington Cucurto¹² — Eloísa Cartonera, son una muestra de las dinámicas editoriales en las que el autor quiere involucrarse, ya sea que se trate de hacerlo como crítica al sistema o como medio para poner en circulación sus obras.

De las editoriales antes mencionadas, llama la atención el caso de Eloísa Cartonera, ya que es la que puede representar de mejor manera la relación irónica del autor con el mercado editorial. Los libros de Eloísa Cartonera «—ese raro stock donde cada libro, no cada título del catálogo sino cada ejemplar de la tirada, es estrictamente un objeto único en su especie— son sin duda, el estado ideal del libro airiano, la utopía del sistema-Aira hecha realidad» (Contreras, 2009: 38). Libros armados, pegados y pintados a mano, con portadas de cartón reciclado de cajas, materializan el deseo de hacer circular su trabajo literario, a la vez que ponen al lector en el desafío que implica la búsqueda de un texto que tiene una circulación muy reducida y que casi lo termina convirtiendo en un objeto de colección. De alguna manera, ese libro único que, comercialmente, tiene un muy bajo precio y que podría adquirir sin problemas cualquier lector, se transforma en un libro para exclusivo que solo se encuentra al alcance de unos pocos. A él solo pueden acceder los lectores que tienen una cercanía geográfica con la editorial o los que cuentan con la fortuna de asistir a ferias en las que, con suerte, participe algún representante de Eloísa Cartonera. Son libros hechos para muchos, pero que finalmente muy pocos pueden disfrutar y poseer. Libros que recuerdan aquello a lo que Walter Benjamin denominó «Aura» (1989), y que tiene que ver con el carácter único de los objetos de arte, ese valor que adquiere la obra en el momento de ser creada, al ser única y original. Pero que, en la época de la «reproductividad técnica», se devalúa y se pierde con cada reproducción o, en este caso, con cada impresión.

Otro tanto sucede con muchas de sus obras que, al ser publicadas en editoriales de diverso tamaño y solvencia financiera que han cerrado, no han podido reeditarse y, también de este modo, han terminado convirtiéndose en

¹² Seudónimo del argentino Santiago Vera.

objetos casi inconseguibles para el lector interesado en Aira. Sin embargo, al autor esto parece tenerlo sin cuidado, incluso afirma que:

[...] me preocuparía aparecer ante mis eventuales lectores como un producto, como algo que se ofrece y se publicita y se le acerca al consumidor. Algo de eso pasa, es inevitable, porque los editores tienen que hacer su negocio. Pero compenso con las pequeñas editoriales independientes, gracias a las cuales consigo mantener oculta una parte de mi obra. Un poco de misterio no le hace mal a la literatura. Como lo sabe bien cualquier lector, un componente importante del placer de la lectura es encontrar al fin el libro, es decir haber salido a buscarlo, por iniciativa propia del deseo o del capricho. Si te lo traen a la casa es como si valiera menos. Además, me gusta esa cortesía del libro, de saber esperar a su lector, si es necesario durante muchos años (Gallardo, 2009: 47).

Entonces, vista desde esta óptica, la dispersión editorial en la que se halla publicada la obra de Aira, tendría como fin darle mayor posibilidad a sus textos y generar un tipo de relación diferente con el lector; sin embargo, como señala Montaldo, sus historias, cada vez más delirantes e ininteligibles, hacen que no solo los críticos, sino esos mismos lectores a los que aspira César Aira, terminen fastidiados por la saturación de textos «marca Aira». La constante publicación de novelas que trastornan el normal y previsible sistema cultural y editorial (sustentado en un sistema mercantil, de premios, modas temáticas, etc.), impacta, inquieta, pero también cansa y aburre.

Aira lleva la ficción a un límite y la coloca «en todas partes», hace de su presencia en la esfera pública no un programa sino una condición de ficción y hace también de sus libritos una especie de teatrillo farsesco donde se retacean las complicidades largamente adquiridas. En ese contexto resulta —si no previsible, al menos— absolutamente lógica, la resistencia de los periodistas y críticos a tomar en serio a Aira y su escasa presencia en los medios aunque es el escritor más prolífico. Oculto tras sus múltiples libros descubre lo que lo diferencia de lo «estético y culturalmente correcto» (Montaldo, 1998: 16).

Por otra parte, la cantidad de obras que anualmente salen al mercado bajo la autoría de César Aira ha llevado a que algunos críticos sugieran o inventen la existencia de un grupo de personas que escriben y publican bajo el nombre «César Aira», lo que explicaría, según ellos, el nivel tan dispar que puede apreciarse entre un texto de Aira y el siguiente. A propósito, Alejandro Padrón, en 2009, escribió

para el Dossier de la Revista *Quimera* un sugerente texto sobre las peripecias en las que se ve envuelto durante un viaje a Buenos Aires cuando pretende comprar la última novela del Aira y en el que comenta diferentes especulaciones sobre el tema:

Los amigos más íntimos del escritor nos dan algunas pistas para entender el «método Aira», y otros, especulan con su forma de escribir. Unos dicen que dispone de dos ordenadores en donde abre varios archivos con títulos provisionales de las novelas que escribe en forma simultánea. Y a medida que redacta van surgiendo ideas para otras con sus respectivos archivos individuales. Algunas las escribe de un solo tirón (incluso, se habla de un promedio de tres semanas por novela) y otras las termina o continúa con ellas dependiendo del humor particular que tenga en cada momento. Dicen las malas lenguas que el propio Aira no sabe con exactitud cuál ha sido su última novela. Cuando llaman las editoriales para hacerle cualquier consulta a veces se enreda porque no sabe a ciencia cierta de qué novela le están hablando. Tiene que esperar algunos minutos de conversación para poder ubicarse y así responder con propiedad (Padrón, 2009: 53).

La superproducción a-mercantil artesanal, como Montaldo llama a la velocidad en la que se publican, aparecen y desaparecen las obras de Aira, pone de nuevo en el escenario la idea sobre la calidad literaria de sus libros y al mismo tiempo sugiere la existencia de un sistema de producción serial acorde con las dinámicas culturales de la época. No obstante, es claro que cada una de sus novelas cuenta con un sistema irrepetible y con factura singular en las que se conjugan elementos folletinescos, televisivos o de cómics entremezclados con profundas y elaboradas reflexiones filosóficas que exigen un lector que vaya más allá de la lectura lineal del texto, ya que, como se sabe, las obras de Aira, por una parte no pretenden «contar» nada y por otra no avanzan en línea recta, tanto temporal como temática.

Sus procedimientos están más relacionados con un arte que, como mencionan García Díaz y Villalobos,

no cree en la perfección ni en el canon. Estética que cree en la improvisación como medio para saltar a la realidad y evitar la trampa del realismo y que no cree en la novela como la hemos entendido tradicionalmente. La literatura como traducción individual del mundo. Fruto de un juego de percepción-expresión en el que no hay reglas escritas. La literatura como acción en el

mundo que se escribe. Combinatoria que no toma como premisa pautas genéricas, ni estilo, ni corrientes. *Ars poetica* innovadora que tiene la condición de repetirse, de no crear escuela. Literatura que corre el riesgo de ser única, monstruosamente única (García Díaz y Villalobos, 2006: 166).

En ese sentido, también es interesante la forma en la que la obra airiana se incorpora en las dinámicas culturales. Sus lectores, defensores y detractores, suelen estar constantemente en desacuerdo sobre si ese desafío artístico y esos niveles de experimentación les permitirán a los textos llegar a tener alguna trascendencia. Varios de sus más fervientes admiradores afirman que la incompreensión de su obra radica en el desconocimiento que se tiene de ella en conjunto y que las formas mismas en las que está creada casi exigen la relectura. Por otra parte, al limitar la lectura de la obra airiana, a solo uno de sus textos, los lectores pueden llegar a privarse de ver, en la dimensión correcta, las virtudes de su literatura. Como indica Teresa Garíca Díaz, (2006:13) leer un solo libro, quizá, es insuficiente para mostrar su *ars poetica*. Su rareza, además, se extiende al proceso de edición, pues la cantidad de editoriales que lo acunan es inusitada, afirma García Díaz. También Sergio Pitol, amigo y lector incondicional de Aira, considera que la obra de Aira está creada para ser leída y releída; Pitol ha confesado que la relectura de sus obras en orden cronológico le ha permitido establecer relaciones entre las novelas y entender a fondo el denso tejido de sus experimentos ficcionales:

Los episodios son tan disparatados, tan excéntricos, tan inconcebibles, que el valor del lenguaje parece sólo ser un sostén firme de los procedimientos narrativos. Pero releída la novela, conociendo ya sus peripecias y llegado al final, se revela una escritura sumamente apta para producir una visualidad notable (Pitol, 2009: 24).

Del mismo modo, hay lectores y críticos que consideran que las trasgresiones exceden al método y que exponen al autor, como señala Guillermo Saavedra (1993), sin temores al ridículo y a la banalidad. El mismo camino recorre Reinaldo Laddaga, quien, a pesar de ser lector, admirador y estudioso de la obra airiana, sostiene que ella tiene también limitaciones que la debilitan. Por una parte, considera que las obras no «viajan» bien solas, esto es, que deberían incluir una

suerte de adjuntos que señalen los nombres, libros, noticias o sucesos que el autor veía en la televisión mientras escribía las novelas, porque así se daría luz al chiste o al «arreglo de cuentas» arraigado en las circunstancias particulares del momento de su elaboración. Por otra parte, señala que las obras de Aira parecerían estar diseñadas para la inmediatez:

¿Cuán bien viajarán esos escritos en el tiempo? Sin duda su respuesta sería que esto no tiene ninguna importancia; es preciso aproximar el texto al estatuto del evento, instantáneo, fulgurante. La frecuencia de los incendios y las catástrofes en los finales de sus libros apuntan, en cierto modo, a eso: estos son textos que quisieran consumirse, de manera que lo que quedara de ellos fuera la memoria de un gesto, un movimiento, una atmósfera. Su voluntad es no durar. No son textos que llamen a la relectura. Yo por mi parte, excepto en los casos en los que había resuelto escribir sobre ellos, nunca los releo. No hace falta. Si uno desea hacer contacto con el mundo de Aira, siempre es posible leer otro (Laddaga, 2009: 45).

Sin embargo, es el mismo Laddaga quien destaca a César Aira como una figura fundamental en las letras argentinas. Insiste en que su obra se debe leer entendiendo que él ha querido concebir una forma original de vida literaria y que su producción traspasa el terreno de «lo literario» para acoplarse a una literatura más estrechamente vinculada al arte contemporáneo. Ese vínculo subrayaría la lectura que hace Jorge Carrión y recordaría que uno de los mejores acercamientos a la obra airiana es el que se realiza viendo en ella la relación que tiene con el resto de las artes.

Hay un último detalle que añade complejidad autoficcional a la lectura de las obras de César Aira, y que resulta interesante comentar aquí, se trata de la prolongación y transformación de su obra a través de su recepción crítica, en la que hay un elemento de relación que debe subrayarse: el interés del autor por crear un argumento de incertidumbre e inseguridad entre sus críticos, de forma que estos, al igual que sus propias aportaciones, sus estudios, parecen convertirse en personajes involuntarios de sus narraciones y en materia narrativa, respectivamente. De forma insensible, la crítica se contamina de la ficción que analiza. El contagio crea un híbrido en el que el lector y aun el estudioso pierden el

estable horizonte de referencias que en otros autores es un simple dato sin problemas de ninguna índole. Por poner un ejemplo, un breve ensayo como el de «Ars narrativa», que fue en su momento una comunicación leída por el propio autor en la «Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas», en septiembre de 1993, y que se conoce como un texto fundamental para entender el funcionamiento de la obra airiana, en el que, se sabe, él mismo intentó explicar su percepción sobre el arte literario, ha empezado a percibirse por los lectores como una obra apócrifa. En la edad de la comunicación instantánea y de la acumulación de información en los repertorios de *internet*, este texto es un texto sin reproducciones. No puede conseguirse con facilidad ni se halla incluido en ninguno de los repertorios en los que habitualmente podría esperarse hallar un documento semejante. Aunque algunos críticos citan una versión, aparentemente publicada, esta tampoco es fácil de hallar en las bibliotecas especializadas. Parecería que muchos de los investigadores que han tratado las novelas del argentino no han leído el texto en su totalidad. Incluso, el propio César Aira ha afirmado desconocer el lugar en el que se puede ubicar¹³.

La dificultad de tener acceso a la ponencia es un problema menor, aunque sea un problema, es más interesante comprobar que muchos críticos citan invariablemente los mismos párrafos de la ponencia mencionada, como si no hubieran leído el ensayo y se sirvieran de las escasas citas que otros críticos hubieran utilizado¹⁴. Existe una versión publicada en la revista *Criterion*, N.º 8 de enero de 1994, una revista venezolana, y que corresponde a la publicación que, frecuentemente, suelen citar los críticos y académicos, pero esta revista no se puede consultar con facilidad. Además, se ha observado, no en pocos casos, algunas inconsistencias en las citas, fragmentos que correspondería a otras páginas o datos

¹³ En abril del 2013, por medio de la investigadora mexicana Teresa García Díaz, se le consultó a César Aira sobre la ubicación o la posibilidad de conseguir una copia de su *Ars narrativa*. Sin embargo, el autor expresó que desconocía dónde o con quién se podía encontrar una versión del original mecanografiado.

¹⁴ Agradezco la generosidad del Doctor Mariano García quien me facilitó una copia del original mecanografiado de *Ars narrativa*.

incompletos. Es decir, sea o no cierto, pudiera parecer que citan de segunda mano. Son varios los críticos en quienes pueden señalarse estas coincidencias. Se añade a la confusión el hecho de la circulación casi clandestina de la copia tomada de las notas que utilizó César Aira para dar la conferencia. Todo esto fomenta una polémica en torno a la versión oficial y las versiones no autorizadas, pero también sobre la circulación de un contenido ensayístico que, como se indicó, resulta fundamental para comprender la obra airiana. El hecho despierta el interés del lector, pero la posibilidad de que los críticos y los lectores fueran manipulados no tanto por el autor como por una idea sobre el autor se abre paso sin dificultad.

No puede imputarse con completa seguridad a la voluntad del autor un hecho como el reseñado, pero es cierto que el mundo que se describe a través de las incidencias de un texto que pocos parecen haber visto y que muchos comentan a través de opiniones interpuestas se parece mucho al universo dislocado y para-surrealista de algunas narraciones de César Aira. Sin duda, este hecho se relaciona con la dificultad intrínseca de la literatura de César Aira y con la problematicidad de su crítica. Semejante estado de cosas tiene la virtud de hacer de la crítica un arte performativa, pues la palabra instituye un estado de cosas inexistente, un estado de cosas que se construye a través de una parodia de un método científico que sostiene su crédito mediante la ausencia de preguntas. Si no se cuestiona el modo de producción intelectual de la academia, puede seguirse de ello un modo de trabajo cuyos cimientos se hundan en arenas poco firmes, en arenas movedizas. El contagio no afecta solo a la crítica, la crítica deja de percibirse como tal y entra en el libre juego de la ficción, propiciando una nueva inestabilidad, la de las opiniones que no descansan sobre el suelo firme de la investigación, sino sobre los paralogismos que afloran, con poco esfuerzo, en todo lenguaje especializado. No puede olvidarse en este punto que uno de los afanes de la deconstrucción fue el de borrar, erosionar, volver inciertas o porosas las fronteras entre la obra de creación y la de reflexión. No estaría tan alejado el fenómeno de las lecturas de «Ars narrativa» de otros fenómenos contemporáneos que pretenden cuestionar el

edificio del racionalismo y de las categorías científicas. Sin duda, César Aira lo hace, cumplir con ese empeño, a su manera, sin excluir, como se ha señalado, que esta sea involuntaria.

Lo que es evidente, es que César Aira escribe una clase de texto que presupone y provoca dos tipos de crítica: una, que intenta ser de índole académica, objetiva, analítica y descriptiva; otra, que reacciona a favor o en contra de las incoherencias, incongruencias o contradicciones del autor y de su obra. El segundo tipo de crítica, más que el primero, parece como si lo hubiera previsto el autor y parece como si esta formara parte del proyecto de creación literaria de Aira. Es un concepto de «literatura ampliada», «literatura de segundo grado o derivada» en el que, de forma más o menos aleatoria, la crítica se comporta según unas pautas de conducta establecidas por el propio autor. No está prevista cada reacción concreta, pero sí están previstas las pautas generales de conducta, sí está previsto que ante determinado tipo de crítico las respuestas posibles sean predecibles, puedan condicionarse. Esto es interesante por dos motivos; como forma de intervención en el mercado literario, en el sistema, pero, también como una forma de establecer un estado de la cuestión en relación con la crítica.

Cuando Aira utiliza sus textos para dialogar con la crítica literaria, esto es, crear obras que por un lado pueden leerse como teoría o crítica y otras que por sus contenidos, formas y temas, desacomodan o devalúan los conceptos firmemente establecidos de lo que «es» literatura, no hace otra cosa que generar una reflexión o confrontación, según se vea, de los valores que rigen a la literatura misma. Además de la polémica sobre la obra de Aira, inmersa o transgresora del canon y de la «literatura mala», hay un segundo punto de discusión que César Aira está propiciando a través de su obra, y es el que se refiere a la visibilidad, producción o hiperproducción de «novelitas» y que, como se ha señalado anteriormente, ha sido un tema que ha generado infinitas y hasta inverosímiles especulaciones. Pensar la obra airiana como literatura masiva no puede ser más erróneo, dada la relación que el autor ha establecido con la industria editorial y que justamente está

orquestada para que sea realmente el lector interesado en su obra quien finalmente acceda a sus textos. Ahora bien, si se siguiera la línea de pensamiento desarrollada por Sergio Pitol, Mariano García y Teresa García Díaz, y se aceptara que la obra de Aira debe ser leída o releída en conjunto para entender su *ars poetica*, el número y las posibilidades de lectura del trabajo de Aira se reducirían al mínimo grupo que puede tener acceso a todos los sellos con los que ha publicado y, lo más importante, al grupo de lectores que puede seguir la velocidad con que son publicados sus textos. Por otra parte, los contenidos de sus «novelitas» involucran constantemente temáticas que van desde el terreno de la filosofía, pasando por la ciencia, la economía, la religión, los problemas de representación o identidad, hasta llegar incluso a la literatura misma; todo esto no hace más que impedir y reducir la cantidad de lectores que puedan acceder a la totalidad discursiva de su obra y pone obstáculos para que su arte sea visto como un producto diseñado para las masas.

No debe olvidarse que otro punto polémico en la obra airiana es el que ilumina la discusión sobre la manera en la que César Aira suscribe una política concreta en relación con el concepto de autor. Esta política no es radicalmente nueva, porque la literatura de las vanguardias ya la escribieron autores que eran, en buena medida, anti-autores, o que propiciaban y proyectaban esa idea de sí mismos. La imagen del poeta laureado, del novelista de éxito receptor de premios, del dramaturgo que interpreta las condiciones de la vida social de quienes asisten a las representaciones teatrales, del autor próximo a los círculos de poder, esa imagen se ha criticado, tachado y negado en numerosas ocasiones en tiempos recientes y en tiempos no tan recientes. Los autores canónicos del siglo xx son oscuros empleados o funcionarios en las escalas más bajas de la función pública, rentistas empobrecidos, personas en general refractarias a la luz pública y a la pompa del reconocimiento. James Joyce, Franz Kafka o Fernando Pessoa pueden ser algunos de sus representantes. Pero esa devaluación de la figura del autor no es solo un elemento más de una lucha contra la institucionalización de la literatura y

de sus sistemas de perpetuación. No es una casualidad o una imposición, la reelaboración de la figura del autor, sino una elección por parte de César Aira y, como tal, se convierte el autor, el concepto de autor, en parte de su creación literaria. El autor, como se ha dicho anteriormente, deja de ser una figura conceptual, buena para la estructura del orden de las historias literarias, y se alza como un elemento más de creación que ficcionaliza la propia persona y el concepto de autor. En este sentido, la vinculación del autor con otros autores que han expresado las mismas o parecidas inquietudes no deja de ofrecer un filo paradójico. Si la manifestación tradicional del autor canónico es el reconocimiento del predecesor, el autor heterocanónico también tiene su línea de sucesión en otros tantos autores heterocanónicos. Pero el reconocimiento se lleva a cabo de igual forma. La ansiedad de la influencia se traslada de lugar, muda sus objetivos, pero no se cuestiona. Ejemplo de lo anterior es la gran influencia que, tanto Laddaga como Montoya Juárez, hallan de la obra de Aira en escritores como Fernanda Laguna que publica bajo el seudónimo de Dalia Rosetti, Washington Cucurto, y Sergio Bizzio entre otros, y que Montoya Juárez (2008) ha denominado como los «airianos». En ese mismo sentido, Aira afirma que alguna vez intentó hacer que sus finales funcionaran «mejor» —y que lo puso en práctica con *Parménides*—, pero que desistió porque no le gustaba la idea del lector que fungiera como juez absolviéndolo, que prefería ser juzgado por lo que es como escritor y no por sus libros, entonces el lector se pregunta, si no lo es por sus libros, ¿por qué debe ser juzgado un escritor? Con todo, la problematización de la figura autorial ha llevado a César Aira a un camino que pasa por la representación y reflexión de los procesos de escritura, la construcción de personajes «artistas»¹⁵ y que llega finalmente hasta sus experimentos auto y metaficcionales, con los que mantiene una apuesta por la figura del autor polisémico, en el que, como se verá más adelante, el escritor y el artista de *performance* terminan siendo uno solo.

¹⁵ Es el caso de obras como *Parménides*, *Varamo*, *Canto Castrato*, *Un episodio en la vida de un pintor viajero* y el cuento «Cecil Taylor», por nombrar algunos.

2. Relatos de la metaficción

2.1. Historias de la metaficción

El recurso narrativo de la *metaficción* hunde sus raíces en el mismo suelo del que brota la novela moderna; la *metaficción* y la novela moderna nacen y se desarrollan juntas, caminan de la mano, pero este recurso narrativo parece, en una primera impresión, una forma de experimentación literaria de factura vanguardista y, por otra parte, se ha considerado y se considera un rasgo de composición estrechamente ligado a la estética de la narrativa posmoderna. Estos tres hechos, los tres de naturaleza histórica, se condicionan entre sí y acaso oscurecen el sentido o la oportunidad del análisis¹. Parecería como si escribir sobre la escritura y sus procesos en el interior de los mismos textos literarios hubiera formado siempre parte esencial del arte literario y señalara a los lectores otros caminos por donde pudieran recorrerse los textos. Al mismo tiempo, indicaría ese hecho que escribir sobre la escritura es una necesidad, es algo inmanente al trabajo literario, es la consecuencia natural de repasar y de pensar los fenómenos, motivos o procesos que permiten a los autores la construcción de sus obras. Se señala, pues,

¹ Recuérdese que en las páginas de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* hay varios momentos en los que se reconocen elementos metaficcionales y manifestaciones de autoconciencia autoral que aluden directamente a la posibilidad de ver el funcionamiento de un texto desde el interior del texto en sí y aluden, asimismo, a la relación que, gracias a estos elementos establece el lector con las ficciones. Entre otras cosas, señala José María Pozuelo Yvancos que «el discurso nacido de los libros, que constituye un debate sobre los libros sin dejar de ser nunca, él mismo, un libro donde el límite de lo ficcional-verdadero termina por ser genialmente especular, borrado y reiniciado a cada momento» constituye una apuesta y propuesta de ser novela al mismo tiempo que es también poética de la ficción. La propuesta de Pozuelo Yvancos, sin duda, se halla emparentada con la elaboración premeditada de textos metaficcionales en los que hay un quiebre en los límites entre lo narrado y el mundo desde el que se narra. Véase Pozuelo Yvancos (1993: 28).

de esta forma, desde la propia obra de arte, una atención específica hacia los modos de construcción de la narración, del relato. Los tiempos modernos o, más precisamente, posmodernos no señalarían, desde la perspectiva histórica, nada más que un cambio de énfasis, un subrayado en el uso de un recurso narrativo, ampliamente utilizado en el pasado, que ha atraído tradicionalmente la atención de lectores, críticos y estudiosos. Es objeto de investigación en estas páginas el análisis del modo en el que el énfasis posmoderno en el empleo de los diferentes procesos metafictivos ha puesto en el primer plano de los intereses de escritores y estudiosos un recurso que privilegia la reflexión que se construye desde la propia obra, es decir, la obra literaria como objeto de interés tematizado en la obra misma. En este trabajo, se considerará la metaficción tanto desde el punto de vista de los elementos retóricos, formales, de este recurso literario, cuanto desde el punto de vista de su oportunidad y sentido en un momento en el que las artes reflexionan sobre la relación entre la retórica y la poética. Es esa relación la que da una medida de la atención reciente por un arte que se toma a sí mismo como objeto central de interés y es un arte, a su vez, en el que ese interés se convierte en poética.

Por otra parte, la abundancia de estudios sobre *metaficción* en la literatura contemporánea es, entre otras cosas, muestra de la gran cantidad de ejemplos que se encuentran en las obras de esta misma época. Los ejemplos son, sin duda, tan copiosos, que, desde luego, no han podido pasar inadvertidos a la crítica académica. Con algo de sorpresa, la crítica no ha podido sino reconocer una situación de hecho, se ha rendido ante lo evidente. Con todo, tal vez los estudios sobre el fenómeno sean demasiado recientes o estén demasiado próximos al objeto que analizan como para haber podido tomar en cuenta toda la extensión y significado de la relevancia de la *metaficción* como forma de construcción narrativa privilegiada. Si bien la novedad del interés por la *metaficción* es, sin duda, relativa, no lo es la necesidad de hallar modelos teóricos y descriptivos que den cuenta de un fenómeno que empieza a considerarse característico, si no lo es ya, de los rasgos de construcción de la narrativa contemporánea.

Ahora bien, la experimentación con lo «meta-», lo autorreflexivo, desde luego, no es exclusiva del arte literario. Se trata de un recurso compartido con otras formas de expresión artística. El fenómeno no se reduce de forma exclusiva al campo literario. Resultaría relativamente sencillo elaborar una larga lista de obras artísticas que poseen un carácter autorreflexivo sobre su propio funcionamiento y características discursivas. La pintura ofrece una de las más frecuentes pruebas de ello, ya que nunca ha sido ajena al interés por el propio proceso de creación, y son incontables los autorretratos de los pintores que, como objeto de representación, se toman a sí mismos pintando o son especialmente interesantes las obras que se atreven con representaciones de narraciones más complejas, con un ejemplo tan temprano como *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, de Jan van Eyck, o *Las meninas*, de Velázquez. Tanto en el cine como en la música y la pintura puede encontrarse un sinfín de ejemplos en los que la pieza –fílmica, musical o pictórica– da cuenta de un interés particular por volverse sobre sí misma y por asumir ese conocimiento y contenido como la conformación de la obra en sí, en su interior, de manera que se hallaría el interesado frente a un procedimiento o recurso propio del arte que en el campo de la creación literaria ha tenido una importancia notable, especialmente durante las últimas décadas. Sin embargo, como se ha señalado antes, la historia literaria en este aspecto es de larga data y, sin duda, la historia puede proporcionar información relevante.

Un caso que ha de tener en cuenta todo estudioso de la *metaficción*, en el campo de la literatura moderna, es el de la novela *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, publicada por entregas entre 1760 y 1767; esta es ya una obra experimental en términos metafictivos, vanguardista sin saberlo, sin conciencia de serlo, si se quiere. También, como antecedente en las letras en lengua española, el *Quijote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, ya se ha señalado, no es menos notable e interesante. Mientras tanto, en la poesía, el soneto a Violante de Lope de Vega es un modelo sobresaliente y, en el teatro, *Hamlet* y *El sueño de una noche de verano* son acaso los ejemplos mejor conocidos y más frecuentemente

mencionados de reflexión sobre la obra de arte dentro de la obra de arte. Pero el retroceso puede alcanzar a la Edad Media sin dificultad, a unos conjuntos de relatos como los de *El conde Lucanor* o el *Decamerón* o, incluso, *Las mil y una noches*, que pueden considerarse como un vasto sistema autorreferencial en el que la *cornice narrativa*, el marco narrativo, es la propia vida, a la que se regresa tras cada una de las excursiones literarias. En el caso de *Las mil y una noches* puede afirmarse que el límite es la propia vida, pero no solo la vida es este límite, sino que lo es el filo que une o separa la vida de la muerte, ya que la muerte es, en este conjunto de relatos breves, el relato último que permite la prolongación de la vida. La literatura prolonga la vida, la vida misma prolonga la vida de la literatura. Hay vida mientras hay narración, hay narración mientras hay vida. En *El conde Lucanor* y en el *Decamerón*, la vida que se entreteje con el relato, pero que también es relato, va y viene, convertida en texto, del paisaje moral a cada relato aislado. En el *Decamerón* es la cuarentena –el periodo en el que las preocupaciones de los narradores están cercadas por la peste negra, una epidemia mortal, de la que se protegen mediante el alejamiento que propicia la literatura–, el término de la realidad narrada que envuelve los relatos particulares. En *El conde Lucanor* la literatura se enfrenta con su doble especular mediante un relato de un acontecimiento supuestamente real que adquiere su relevancia cuando se enfrenta con su correlato imaginario. No son, pues, en ninguno de los casos aquí considerados, relaciones entre la realidad y el texto literario que la comenta, la corrige o la exalta, sino relaciones entre dos series textuales que se comentan mutuamente, se corrigen la una a la otra o exaltan sus virtudes recíprocas. En esa misma línea, también aparecen los *exempla* medievales en los que atendiendo a una función moralizadora o educativa, se inserta un relato dentro de otro, con el fin de lograr un mayor grado de efecto en el receptor del relato. Puede retrocederse más aún. El nombre de Homero, en *La Odisea*, y el poema *Gilgamesh* también se han mencionado ocasionalmente como antecedentes de la *metaficción*.

La atención a la obra en el mismo momento de hacerse, en el momento de su performatividad genérica, cuenta con tan copiosas muestras en todas las épocas y géneros literarios que, en una tradición muy diferente de las mencionadas, podría llegarse aún más lejos, podría retrocederse, si así se deseara, también hasta el *Antiguo Testamento*, en el que muchos relatos incluyen elementos autorreferenciales que combinan un plano de la realidad, el tiempo histórico, el tiempo bíblico, entre los que interponen relatos que revisten la forma de sueños y su interpretación. Un ejemplo de esto es el sueño de José y sus hermanos, en el que primero, a través de un sueño, se vive la profecía del engrandecimiento futuro de aquél; y en el que después se vive prolépticamente, también a través de un sueño, el relato de la ruina de Egipto, que posteriormente se convertirá en el mundo que se describe en el texto bíblico. Los relatos convergen con un plano real que no es menos ficticia que el relato en el que aparecen de forma especular. En el *Nuevo Testamento* las parábolas de Cristo son ejemplos que unen un mundo que se traduce en sus ejemplos literarios con la intención de regresar a esa realidad que se deja atrás y sobre la que advierte el ejemplo de la parábola. No es menos ficticio ni metanarrativo un ejemplo cuya única verosimilitud es la declaración performativa del narrador, quien hace nacer la realidad en el mismo momento en que crea la ilusión de lo ficticio.

En la narrativa, la *metaficción* ha permitido, entre otras cosas, subrayar y hacer mucho más evidente que las obras literarias son siempre, en el fondo, sobredeterminaciones de la realidad, creaciones ficcionales. En ese sentido, la escritura «autoconsciente» ha dotado a los autores de una herramienta para transformar el proceso de elaboración artística en la obra en sí. Pero, al mismo tiempo, al exponer los elementos y circunstancias que permiten la existencia del texto, ha llevado a que también se exhiban las relaciones y los juegos, análisis o críticas que, sobre los límites de la ficción, con relación a la realidad, interesan a los autores.

Señalar su presencia y el momento de esta presencia hace de la *metaficción* o de los recursos *autorreflexivos* un campo propio de interés que debe comenzar por detenerse en los rasgos comunes de las épocas en las que la autorreflexividad adquiere un interés que deja de ser aleatorio, circunstancial o anecdótico. En ese sentido, es importante recordar que los estudios que intentan dar razón de la constitución, definición o clasificación del fenómeno, han sido menos abundantes que aquellos otros en los que se ha intentado abordar la justificación; han sido inferiores en número los estudios que han querido explicar su abundancia desde el punto de vista de la poética que representan. En los estudios teóricos sobre *metaficción* se repiten de manera insistente las mismas ideas: 1) La existencia de dos líneas de investigación: una anglosajona y una europea, pero fundamentalmente francesa; 2) la falta de traducciones al castellano de los textos teóricos que se consideran emblemáticos, y 3) que en castellano algunas de las obras más relevantes e interesantes en sus propuestas y miradas críticas del fenómeno son *La novela española de metaficción* (1994), de Ana María Dotras, *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003), de Francisco Orejas, *Metaficción española en la postmodernidad* (2003), de Antonio Sobejano-Morán y *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx* (2009), de Catalina Quesada Gómez. Lo anterior ejemplifica no solo lo poco que se han modificado los estudios teóricos sobre literatura metafictiva, sino que las posibilidades todavía se mantienen abiertas en este campo, sobre todo si se tiene en cuenta que es un fenómeno narrativo que sigue atrayendo cultivadores en la narrativa contemporánea, en la narrativa actual.

2.2. El interés por la metaficción

La necesidad de elaborar teóricamente el concepto de *metaficción* se ha sentido solo en tiempos relativamente recientes, en tiempos posmodernos. Hasta la aparición documental del posmodernismo, la *metaficción* era un asunto periférico que atraía sobre sí un interés intermitente y nunca o rara vez central. William H. Gass, en un artículo que publicó en 1970, «Philosophy and the Form of Fiction»

(1970: 3-26), fue el primer autor que utilizó el término *metaficción*. Lo usó para describir ciertos recursos narrativos o textuales, entre los que podían señalarse coincidencias, en las obras de autores como Flann O'Brien, Jorge Luis Borges y John Barth. W. H. Gass advierte que «muchas de las obras que reciben la denominación de antinovelas son, en realidad, obras de metaficción» (1970: 25). Desde aquella fecha, el interés por ese recurso ha ido en aumento entre los estudiosos de la novela. Testimonio de ello son los títulos de naturaleza teórica y descriptiva en lengua castellana que han abordado este fenómeno.

Es sabido que la acuñación del término *metaficción* se generó como reacción a los comentarios realizados en 1967 por el crítico John Barth sobre la obra de Jorge Luis Borges. No es un hecho que resulte irrelevante para el objetivo que pretenden alcanzar estas páginas que sea un autor latinoamericano quien haya sido singularizado como iniciador o representante de una poética a la que luego se sumarán autores de un mundo bruscamente globalizado. Para Barth, la maniobra de incluir al interior de los textos elementos que dieran cuenta de los procesos de elaboración de aquellos, haciendo de eso el tema y la obra en sí, era la llegada a un punto apocalíptico en la literatura, algo que él denominaba de manera despectiva «antinovela». Bien se sabe que muchos rasgos que luego sirven para describir o clasificar el objeto de estudio literario suelen proceder de descripciones a veces ofensivas para el objeto descrito o clasificado. Hablar de una novela como metanovela pudiera hacer pensar que se trata de dar cuenta no de un artificio literario, sino de una novela que solo está interesada en sí misma. Algo residual de este desapego inicial de la crítica queda en la voz *metaficción*. Sin embargo, esa forma de experimentación, proceder o elaboración literaria, que más tarde sería llamada *metaficción*, más que enajenar a críticos o escritores, terminó por convertirse en un recurso que suscitó gran interés, pues dio ocasión a toda una suerte de textos de tipo teórico y, como ya se ha dicho, fue muy utilizado por muchos y muy diferentes autores.

La idea de la existencia y funcionamiento de una literatura de *metaficción* ha pasado por varias etapas desde que Gass acuñó el término. Para empezar, para este mismo procedimiento narrativo se han empleado diferentes términos que van desde el ya famoso «Novela reflexiva», que utilizó en 1975 Michael Boyd, a «Novela autorrepresentacional», que es el término empleado por Jean Ricardou, «Novela autoconsciente», fórmula que utiliza Robert Alter, «Sobreficción», propuesto por Rayman Federman, hasta «Género autoconsciente», que es la forma en la que en 1989 Brian Stonehill denomina a «una narración en prosa de cierta longitud que dirige la atención a su propia naturaleza de obra de ficción»². Finalmente, es gracias a los aportes y comentarios que sobre este tipo de narrativa se encuentran en *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, de Robert Alter, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, de Linda Hutcheon y *Metafiction*, de Patricia Waugh³, que se han terminado unificando estos estudios bajo la voz *Metaficción*.

2. 3. Pragmática de la metaficción

La atención teórica tuvo su momento de especial intensidad e interés en el decenio que comprenden las fechas de 1975 y 1985. En este periodo se sucedieron los libros de Robert Alter, Linda Hutcheon y Patricia Waugh. Y aquella atención fue, sin duda, seminal para hacer visible la relevancia de un fenómeno que no se consideró nuevo, en su sentido estricto, pues sus orígenes, dentro del campo de la narrativa, como se ha visto, se remontaban sin dificultad hasta el Renacimiento o, incluso, a periodos anteriores, pero sí se consideró nuevo en el sentido de que la *metaficción* comenzó a constituir uno de los rasgos definidores de las características generales de lo posmoderno o, al menos, de las características generales de la

² «[A]n extended prose narrative that draws attention to its status as fiction» Brian Stonehill, *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction From Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 2., citado por Dotras, 1994: 19.

³ Se debe tener en cuenta que Patricia Waugh emplea en inglés, indistintamente, las voces equivalentes a los términos castellanos *metaficción* y *género autoconsciente*, al referirse al mismo procedimiento de construcción narrativa.

posmodernidad literaria⁴ encarnada en los diferentes géneros narrativos. Una simple referencia a una obra de consulta puede valer como testimonio del estado de la cuestión:

Recientemente, los críticos han comenzado a distinguir entre la conciencia de sí del arte de las vanguardias y el modo característico de la conciencia de sí en el periodo de la posguerra que exhibe con orgullo en las obras de creación su condición de artefacto. De aquí el auge de términos como metaficción, sobreficción (*surfiction*) y fabulación, términos que pretenden describir un rasgo característico del Posmodernismo (Fowler, 1987: 96).

Si la acuñación hoy definitiva del recurso metafictivo fue el resultado de un proceso enrevesado que tardó algo más de una década y que transitó por diferentes líneas teóricas, no puede decirse menos de las características que le son propias y de las definiciones que dan cuenta de su complejidad. Si bien, en el que se considera el primer ensayo formal sobre *metaficción* (Scholes, 1970: 100-115), Robert Scholes no presenta una definición concreta del recurso sí desarrolla una serie de planteamientos sobre sus características y funcionamiento. Aun así, no será sino, especialmente, hasta los trabajos de R. Alter, Linda Hutcheon, Larry McCaffery y Patricia Waugh, cuando se repare en definiciones que logren captar todo aquello que, hasta entonces, los teóricos y críticos solo habían ejemplificado,

⁴ Describir o incluso definir los conceptos «posmoderno» y «posmodernidad literaria» exige revisar la diversidad de opiniones sobre lo que se considera posmoderno y pide tener en cuenta las paradojas que revela, incluso, la acuñación del término «posmoderno», así como afrontar la dificultad que implica precisar desde cuándo se puede empezar a hablar de una cultura posmoderna. La revisión indica que no es un debate cerrado. Las fechas varían y las definiciones que gozan de mayor aceptación suelen referirse de manera muy general a una serie de manifestaciones sociales y culturales que se desarrollaron como respuesta a una aparente insuficiencia del modernismo. Sin embargo, siguiendo a Andreas Huyssen (2006), deben considerarse las diferencias que hay entre el posmodernismo europeo y el norteamericano, ya que, en cada caso, en sus orígenes, lo posmoderno no se enfrenta con el mismo tipo de rupturas, y surge como respuesta a un modernismo diferente. En general, se trata de una serie de fenómenos culturales, económicos, políticos y filosóficos, que, desde los años sesentas y aun antes, pero, sobre todo, después de la década del setenta, valida los referentes de la cultura popular y se enfrenta con el arraigo de las ideas de un arte elevado. También están implicados aspectos relativos a cómo se entiende el arte en la sociedad y las formas en las que este se produce, distribuye, comercializa y canoniza. Por su parte, el posmodernismo literario es un fenómeno que tampoco puede definirse con facilidad. En el campo de la novela, por ejemplo, puede señalarse que la posmodernidad no muestra tanto interés por el debate intelectual, el arte elevado, presente en las obras de Faulkner, Kafka o Proust. También hay un regreso, irónico, si se quiere, hacia las formas tradicionales de la narración. Hay, por último, gran interés por las formas de elaboración de la obra literaria al interior de la propia obra, una escritura, por tanto, con un alto grado de autorreferencialidad.

descrito y discutido sin riesgo de postular definiciones concretas. La *metaficción*, en lo relativo a su consideración teórica, es un fenómeno característico de la posmodernidad, aunque sus rasgos sean los propios de un recurso de la literatura experimental y su historia pueda documentarse incluso en las fuentes de las primeras narraciones o relatos de los que hay memoria. Uno de los rasgos de la posmodernidad consiste en el interés por reciclar, reutilizar, en lugar de orientarse hacia el experimento o la innovación.

La novela autoconsciente – equivalente esta de la metafictiva –, para Robert Alter, no es otra cosa que:

aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad [...] es aquella en la que, de principio a fin y, a través del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y el lenguaje de los personajes, el diseño de la narración, la naturaleza de los personajes y los acontecimientos en los que estos se ven envueltos, se lleva a cabo un esfuerzo sistemático por comunicarnos un sentido del mundo ficticio como un constructo autorial erigido en contra de los fundamentos de la tradición y de las convenciones literarias⁵.

Larry McCaffery define las obras metaficcionales como «ficciones que analizan cómo se lleva a cabo la creación de sistemas ficticios y la forma en que, a través de consideraciones y convenciones narrativas, se filtra y se transforma la realidad» (McCaffery, 1982: 5).

Linda Hutcheon, por su parte, define la literatura metaficcional como «ficción sobre ficción: es decir, una ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística»⁶.

Finalmente, para Patricia Waugh, la *metaficción* es:

un término que se otorga a aquella escritura de ficción que de forma deliberada dirige la atención a su condición de creación humana con el fin de interrogar sobre la relación entre ficción y realidad. Al ofrecer una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las

⁵ Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, pp. x-xi, Citado por Dotras, (1994: 20).

⁶ «[I]s fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (Hutcheon, 1980: 1). Traducción propia.

estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también exploran la posible ficcionalidad del mundo exterior al texto ficcional literario⁷.

Bien se ve que todas estas definiciones dejan un espacio generoso a manifestaciones de ese interés autorreferencial de muy diferente naturaleza. Basta con que el interés de la obra se dirija hacia sí misma para que empiecen a ocurrir cosas muy diferentes entre sí. Para empezar, no hay un modelo común que permita de una única manera dirigir la atención de la obra sobre sí misma. La *metaficción* carece de una tipología convincente. Dirigir «la atención a su condición de creación humana», analizar a través de las ficciones «cómo se lleva a cabo la creación de sistemas ficticios», jactarse de su «condición de artificio», o llegar a la conclusión de que la ficción metafictiva es la que incluye un «comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística» parecen descripciones de un fenómeno que puede encarnarse en muy diferentes formas discursivas o narrativas. Esa tipología deberá abordarse en su momento, pero es casi más interesante investigar el sentido que los autores que mejor han definido los rasgos de lo metafictivo han atribuido a este recurso. A Robert Alter la *metaficción* le permite explorar «la problemática relación existente entre artificio y realidad», revelando así «un sentido del mundo ficticio como un constructo autorial». Linda Hutcheon considera que la *metaficción* posibilita la creación de un espacio de participación activa de los lectores. Bien sea que se trate de textos diegéticamente autoconscientes o textos lingüísticamente autorreflexivos, al lector se le convoca para cooperar en la construcción y producción de significado del texto. Ella no desconoce que la *metaficción* tiene manifestaciones desde el origen mismo de la novela, pero insiste en que,

lo que siempre ha sido un lugar común de la ficción, aunque rara vez se sea consciente de ello, se ha colocado en primer plano en los textos modernos: la

⁷ «[A] term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (Waugh, 1984: 2). Traducción propia.

creación de mundos de ficción y el funcionamiento creativo y constructivo de la propia lengua lo comparten ahora de forma consciente autores y lectores⁸.

Para Larry McCaffery, la *metaficción* sirve «para filtrar y transformar la realidad» por medio de dos tipos de obras metafictivas, unas que se enfocan en exponer su propio funcionamiento y hacer comentarios sobre sí mismas, y otras, en las que hablan del género narrativo en general y lo contraponen con la realidad. Y, en fin, para Patricia Waugh, la *metaficción* tiene como finalidad expresa la de investigar sobre los límites entre la realidad y la ficción, haciendo visible, a la vez, lo real en lo imaginario y lo imaginario o ficticio en lo real. Si la tipología metaficcional está por hacer, su funcionalidad no parece haber granjeado entre los estudiosos mayores consensos. La funcionalidad de la *metaficción* está relacionada con la poética narrativa, pues son los autores los que saben el sentido de los elementos de construcción de los que se sirven en sus obras y son los lectores, los receptores, los que favorecen o rechazan las diferentes estrategias narrativas de los escritores; la tipología está relacionada con la retórica, pues debe inscribirse en modelos de descripción objetivos, estables y reconocibles, modelos que puedan inscribirse de forma natural en alguna forma de estudio y análisis aceptada por la comunidad académica. Lo que pertenece a uno y otro campo es difícil de determinar, pues ya se ha visto que la mayoría de críticos entre quienes han abordado este recurso no se ha resistido a la tentación de explicar la oportunidad de un uso sobre el que caben muy diferentes conjeturas y explicaciones. La explicación, ya se ha señalado un caso concreto, no siempre ha favorecido al recurso. Un nuevo ejemplo de esta dificultad lo ofrece el propio título del libro del que es autora Linda Hutcheon. Si se asocia la palabra «metaficción» a la palabra «narcisismo», no cabe duda de que la descripción tiene una orientación que se ofrece ya, anticipadamente, a modo de conclusión. Metaficción y narcisismo son términos emparentados, según la investigadora canadiense. En cualquier caso,

⁸ «[W]hat has *always* been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader» (Waugh, 1984: 30).

siempre que se pueda, se mantendrán separados en estas páginas los elementos que se correspondan con la descripción retórica del recurso y los que se relacionen con los elementos de la poética que justifiquen el uso del artificio retórico. Pero esto no es nada sencillo, pues los elementos descriptivos, objetivos, formales, apenas pueden separarse de las propuestas poéticas. El análisis no siempre podrá hacer visible la distancia que separa lo retórico de lo poético, aunque en este trabajo se pretende que adquiera visibilidad esa distancia en las descripciones del corpus analizado. Las voces *procedimiento*, *modo* y *recurso* se emplean, pues, en términos generales, casi como sinónimos, pero debe tenerse en cuenta que caracterizan elementos que tanto pertenecen a la retórica, a lo empíricamente describable en su formalización verbal concreta, como a la poética, en cuanto encarnan valores que no puede definirse con la claridad de lo formalizable, porque apelan a un rango de experiencias que se inserta en la esfera de lo intencional. Los valores también pueden describirse como procedimientos, modos o recursos, pero su análisis está sometido, precisamente, al propio concepto de valor, algo que no puede determinarse desde ningún sistema de formalización. Si el modernismo (en la tradición angloamericana) y las vanguardias (en la tradición hispánica) señalan su propia distancia e insatisfacción con el realismo, con el modo de reproducción de la realidad que se conoce como realismo, en el posmodernismo, la insatisfacción, la preocupación, se vuelve hacia el interior de los modos narrativos, son la propia narración y sus recursos, modos y procesos lo que se vuelve problemático, no la realidad, al menos no lo es en una primera instancia, aunque, finalmente, la realidad sea siempre cuestionada en todo proceso narrativo. Este es uno de los hechos relevantes, acaso diferencial, que separa ambas escuelas de creación o movimientos artísticos. Debe tenerse presente en todo momento que se trata de una diferencia de énfasis, pues lo metafictivo ha estado siempre presente en lo narrativo y lo experimental también tiene su lugar propio en lo posmoderno. Quizá la obra de James Joyce, *Ulises*, no sea, hablando en un sentido estricto, autorreferencial, aunque parta de un hipotexto, pero *Las olas*, de Virginia Woolf,

contiene el proceso de escritura de una novela o de varias novelas dentro de la novela: uno de los personajes formula una y otra vez los principios del arte de la narración a lo largo del proceso de escritura de la obra. El discurso de este personaje concluye con el fin de la propia obra, él tiene la última palabra, ambos procesos concluyen simultáneamente. En *Al faro*, también de Virginia Woolf, la autora hace concluir la obra con el último trazo que deja el pincel de la protagonista sobre el lienzo. La pintura sobre el lienzo (*tejido*) converge con el retrato sobre el texto (*tejido*). Los movimientos se implican mutuamente, el propio soporte material posee su forma de identidad, la escritura exhibe su desvelamiento como tematización en el interior del discurso narrativo. Son estas obras representativas del canon del modernismo angloamericano y contienen abundantes elementos metafictivos. Sin embargo, a pesar de ser la *metaficción* un recurso que puede asociarse al experimentalismo, (L. Sterne, V. Woolf), no es el recurso principal con el que inmediatamente se asocia el modernismo, pero sí lo es en el caso del posmodernismo. La narrativa metafictiva conoce su momento de interés en el interior de la creación literaria, entre los escritores y, desde el punto de vista de su formulación académica, conoce ese momento en la crítica académica, en el posmodernismo. En la frontera de la disolución del modernismo, en la transición hacia el posmodernismo, ¿no es una obra como *La muerte de Virgilio* (1945) un ejemplo en el que confluyen el interés por uno de los rasgos relevantes del modernismo, el monólogo interior, con el interés por el sentido de la obra literaria dramatizado a través de las últimas horas de la agonía de Virgilio y de su decisión de quemar *La Eneida*? Hermann Broch parece casi el puente que permite abandonar un territorio en el que reinaba la preocupación por la articulación de un discurso que estuviera a la altura de la reproducción de la realidad hacia un nuevo campo en el que la literatura ocupará el primer plano de interés para la propia literatura.

Una definición de *metaficción* debe rechazar aquellas descripciones en las que, rebuscando entre sus intenciones, se pretenda afirmar que, a través de ella, de la *metaficción* literaria, se busca «interrogar sobre la relación entre ficción y

realidad», esto se puede hacer de muchas formas, ninguna de ellas necesariamente metaficcional; tampoco puede convertirse la *metaficción* en un artificio predictivo que permita conocer la forma en que «se filtra y se transforma la realidad», pues eso es algo que puede aplicarse al realismo, al naturalismo o al modernismo (sentido angloamericano); tampoco es la ficción solo la que se «jacta de su artificio», pues *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust o el *Ulises* de James Joyce se jactan de su artificio y no son, ciertamente, en sentido estricto, obras metaficcionales. Es mucho más acertado, sin duda, suponer que la *metaficción* es «ficción sobre ficción: es decir, una ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística». En este trabajo se utilizará una definición sencilla y general de *metaficción*, algo que sirva para una variedad de contextos, pero que no prejuzgue el sentido de su uso, su funcionalidad, su intencionalidad o, en cualquier caso, su poética. Desde este punto de vista, se considerará metafictiva cualquier obra en la que la propia literatura, encarnada en cualquiera de sus formas, incluida la propia obra en la que aparezca, sus procesos, recursos y formas, sea parte del argumento de la obra de que se trate. El resto de los elementos que comúnmente se asocian con la *metaficción*, la consideración de la lengua literaria, la relación de la literatura y la realidad, la intertextualidad o las tradiciones literarias, pertenece ya al campo de la poética, el campo en el que los elementos retóricos se organizan con una intencionalidad estética concreta, donde debe ser tratado. No obstante, es en verdad difícil mantener una separación tajante entre lo que pertenece al campo de la retórica, la pura descripción de un recurso lingüístico, de lo que pertenece a lo poético, el efecto que pretende crearse mediante un uso retórico específico. Añádase a esto el hecho de que en el campo de la retórica es más difícil, cuando no imposible, señalar las marcas textuales de las figuras de pensamiento, piénsese en la ironía, que señalar la aparición de un tropo o una figura de dicción.

2.4. *Metaficción y teoría de la literatura*

El problema de la reflexión crítica sobre la *metaficción* es más complejo aún, porque coincide históricamente, en cierta medida, con un proceso de revisión del estatuto epistemológico de la propia crítica literaria que es, en cierta medida, una revisión de la teoría de la literatura. Es en Francia donde con más interés se intenta llegar a conocer los límites de la propia crítica literaria en relación con las obras de creación que esta analiza. Casi podría afirmarse que, en el momento en que la narrativa se vuelve metafictiva, la crítica literaria, incluida la académica, se vuelve metacrítica. La ficción se contagia de elementos críticos y analíticos, se tematiza la estructura literaria. La crítica se contamina de literariedad, se contempla en el espejo de su antagonista o de su doble literario. La teoría de la literatura promueve la permeabilidad de las fronteras entre los géneros. En el decenio de 1960 la crítica literaria y la teoría de la literatura sufren procesos de transformación que concluyen en la creación de diferentes escuelas de pensamiento. También es en Francia, en buena medida, donde una parte del estudio literario se enfoca desde puntos de vista que nada o poco tienen que ver con los impulsos tradicionales que exigían un mayor rigor formal y unos supuestos epistemológicos, generalmente de índole positivista, que respaldaran la cientificidad de los estudios. La evaluación de los textos, la apreciación estética de los textos literarios, recibe una atención especial, orientada a sacar del dominio de la ciencia lo que de ninguna manera puede constituirse como ciencia mientras no haya una ciencia de los valores. Para apreciar esos valores del texto literario, se siguen varias prácticas discursivas. En 1967 aparece *De la grammatologie*, del pensador francés Jacques Derrida. No se puede dar cuenta con brevedad de un texto que dominó buena parte del discurso crítico literario durante una treintena de años. Pero es apropiado, para la finalidad de estas líneas, decir de esta obra que el desvelamiento de las estructuras tropológicas y figurativas de la ciencia aproxima el discurso crítico al discurso literario, al relato, a sus propiedades y efectos. Si la ciencia se convierte en ciencia mediante la aceptación de la comunidad científica, y si esta aceptación necesita

siempre de unas formas de persuasión que toman sus armas de un arsenal de recursos retóricos, de disposiciones lingüísticas particulares que pueden seguirse hasta la gramática del indoeuropeo, entonces la ciencia es compañera, hasta cierto punto, del discurso literario. La deconstrucción se ha dedicado a describir con exhaustivo rigor toda la flora tropológica y metafórica que crece sobre el terreno de la objetividad científica mejor aceptada, un paisaje del que forma parte.

La contaminación de lo científico por lo literario debe considerarse con todo cuidado. Una de las formas en las que esto se reconsidera es mediante la exhibición de los recursos literarios y tropológicos con los que se elabora el discurso científico. Esta forma de ver las cosas inundó el discurso crítico literario de textos en los que las pretensiones críticas se adornaron de propiedades que tradicionalmente se hallaban en el campo de la escritura creativa. El desvelamiento de lo literario en el interior del discurso crítico fue el momento en el que empezaron a escribirse textos híbridos en los que lo crítico y lo creativo comenzaron a presentarse unidos. Hay muchos textos en los que puede mostrarse esa preocupación por lo diferencial en las relaciones entre el hecho literario y el discurso crítico. Por mencionar uno solo de estos textos híbridos, *Glas* (1974), de Jacques Derrida, un *collage* hipertextual sobre papel impreso de índole literario-filosófica. La práctica de la crítica se convierte de forma inesperada también en una práctica de la escritura. Quizá sea Roland Barthes uno de los autores que en mayor número de ocasiones ha recurrido a esta forma de examinar el discurso literario. Pero no ha sido el único que lo ha hecho. El valor de su testimonio, pues, es el de un ejemplo.

¿Cómo plantear pues el valor de un texto? ¿Cómo fundar una primera tipología de los textos? La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia, pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, *alético*) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, «refleja»). Nuestra evaluación solo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*.

¿Por qué lo escribible es *nuestro valor*? Porque lo que está en juego en nuestro trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de *seriedad*: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un *referéndum*. Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído, pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clásico a todo texto legible (Barthes, 1980: 1-2).

Este fenómeno de contaminación debe estudiarse en relación con el interés de los autores, de los escritores, por mostrar los elementos que hacen posible la existencia de la obra literaria. La reflexión se vuelve autorreflexión, la obra literaria tematiza la obra literaria, la *metaficción* adquiere carta de ciudadanía. Si el Romanticismo trajo a la poesía la consideración sobre la posibilidad siempre diferida de acercarse a la realidad y a la verdad, la literatura posmoderna trae la novedad de acercarse a la verdad retórica o alejarse de ella, al tiempo que se considera y se reflexiona sobre la propia realidad representada, mediante el análisis de las propias estructuras de la creación literaria. También en este campo los ejemplos son incontables. Se trata de un fenómeno de convergencia que debe estudiarse de forma unitaria. La crítica literaria y la ciencia literaria, en su caso, descubren la cantidad de elementos literarios que inadvertidamente constituyen su discurso, el relato de la crítica y del discurso teórico, mientras que las obras literarias hacen explícito el deseo de examinar sus propias estructuras para mejor mostrar al lector el modo en que la literatura alcanza sus objetivos, que ya no están tanto relacionados con la realidad o con la verdad, sino con la forma en que la realidad y la verdad aparecen mediadas, cuestionadas, intervenidas, por la obra literaria.

Se sabe que una de las polémicas fronteras del posmodernismo frente al modernismo, en el campo de la cultura anglosajona, es el hecho de que la

posmodernidad rechaza las virtudes del experimento, que con tanto afán se buscó y promovió durante el modernismo.

A diferencia del heroico vanguardista, que creaba obras de arte que nacían de la pura imaginación, el artista posmoderno trabaja con materiales culturales dados, que intenta manipular de varias formas (parodia, pastiche, collage, yuxtaposición, con fines diversos). El fin último es el de apropiarse de estos materiales como forma de evitar ser dominado por completo por ellos. (Grodén 1993: 586).

Las formas de apropiación pueden revestir muchas manifestaciones, la parodia y el pastiche, como acaba de señalarse, pero quizá el experimentalismo y la innovación también aparecen parodiados en los nuevos discursos. No puede excluirse de forma tajante:

Porque al agotarse el estilo elevado de la ideología de la vanguardia — algo tan único e irreplicable como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo (el verdadero origen, según los primeros escritos de Roland Barthes, de la invención estilística y la innovación) — los creadores de la cultura no tenía adónde dirigirse sino al pasado: a la imitación de estilos muertos, a la lengua de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura ya global (Jameson, 1991: 17-18).

Rechaza el posmodernismo, pues, las virtudes del experimento, pero quizá no el experimento mismo. César Aira puede brindarse como ejemplo de esa actitud. Si lo experimental de sus obras, lo que lo relaciona con Raymond Roussel o Marcel Duchamp, se constituye en experimentos de buena fe o son experimentos con algún ingrediente de parodia o de pastiche o están gobernados por una distancia crítica respecto de su valor o de su carácter de versión desde una perspectiva histórica, es imposible saberlo. Sí puede saberse que cronológicamente su obra es posterior a la de Duchamp o a la de Roussel y, como indica Fredric Jameson, hay en el posmodernismo una voluntad de imitación de los estilos muertos, se escucha en las obras de este la lengua de muchas máscaras y las voces de un museo imaginario de naturaleza global. Si es correcta la descripción apodíctica que ofrece Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* del rasgo definitorio esencial del mundo posmoderno: «Simplificando al máximo, se tiene por “posmoderna” la incredulidad respecto a los metarrelatos» (Lyotard, 1987: 10),

entonces puede decirse que el interés del posmodernismo por la metaficción está justificado. Es un experimento, pero, a la vez, es un juego. El metarrelato al que alude Lyotard es el metarrelato legitimador. El posmodernismo desconfía del relato legitimador, piensa que es un efecto retórico. Desde este punto de vista, la *metaficción* explora ese terreno en el que el propio relato tiene que fundamentar las bases epistemológicas o ideológicas sobre las que se asienta. El interés por la *metaficción* es paralelo al interés por hallar, exponer, corregir o denunciar ese gran relato legitimador que, al final, no es sino un relato más, un relato que se presenta bajo el amparo de la ciencia, de la fundamentación científica de sus propuestas. «El saber científico es una clase de discurso» (Lyotard, 1987: 14). El posmodernismo se sirve de un elemento experimental que parece más propio del arte de las vanguardias, pero lo pone al servicio de intereses muy diferentes de los del arte de las vanguardias. La desconfianza ante los grandes relatos, el *metarrelato*, el gran relato legitimador, explica la ansiedad con la que la propia ficción examina su misma condición. Si debe desconfiarse de los grandes relatos, ¿puede el lector confiar en los relatos comunes y corrientes?, ¿puede el lector confiar en los relatos que inocentemente anuncian su condición de ficción? Puede que las vanguardias y el posmodernismo se sintieran atraídas por el mismo problema, la condición de la credibilidad del relato, su construcción, los principios de su orden y su arte, pero lo que en el modernismo era un experimento que permitía jugar con las estructuras del relato, exponerlas, criticarlas o modificarlas, en el posmodernismo se convierte en algo de gran importancia: si la propia estructura del mundo conceptual y sus representaciones han sufrido la pérdida de credibilidad, entonces el asunto de los relatos se convierte en un asunto de vital importancia. Es relevante para el argumento que se desarrolla en estas páginas el hecho de que Lyotard eligiera precisamente la desconfianza ante el *metarrelato* como signo característico de la posmodernidad.

2.5. Problemas de la tipología

Las definiciones o las listas de elementos que dentro de la producción literaria permiten considerar y distinguir una obra dentro de la categoría de *metaficción* pueden resultar arbitrarias o contradictorias o ambas cosas a la vez. No obstante, hay una serie de elementos básicos que permiten al lector identificar con, más o menos, algo de claridad que la obra con la que se enfrenta pertenece a este tipo de literatura. Y si bien no se puede asumir que dicha identificación se dé en todos los casos y que será entendida como el procedimiento literario que es, sí posibilita que el lector establezca una relación diferente con la obra a la que, probablemente, podría establecer con otro tipo de textos. Algunos de estos rasgos tienen que ver con la estructura y con la evidente diferencia que hay entre una obra que se puede leer atendiendo a la historia que en ella se narra en orden cronológico y espacial de tipo convencional o clásico, es decir, de forma lineal, a diferencia de la obra metafictiva, en la que los saltos temporales, necesarios para las digresiones y los comentarios de que toda obra de este corte requiere, hacen que el texto necesariamente esté, si no fracturado, sí dividido entre las partes que dan cuenta de dos o más niveles de lectura dentro de una misma narración.

En cuanto a los procedimientos más comúnmente empleados en la narrativa metafictiva, Francisco Orejas apunta que se puede hablar de «la novelización del quehacer creativo; esto es, la ‘novela de la novela’; la ‘estructura en abismo’, la *narración enmarcada* o *relatos intercalados*; los *recursos paródicos e hipertextuales* y la *ruptura de códigos formales*» (Orejas, 2003: 127). Esta breve enumeración no agota el catálogo de recursos metafictivos.

La «novela de la novela» es la narración en la que se encuentran explícitos los procesos de escritura y lectura dentro de las obras. Es decir, que son los textos en los que de forma deliberada el autor construye dentro de la ficción un mundo en el que se da cuenta de los métodos y procedimientos que permiten la escritura de un texto. En este tipo de narraciones el «autor real», por medio de la voz de un «autor ficticio», comenta cómo se desarrolla el proceso de escritura de una obra

literaria. Afirma F. Orejas, que este es uno de los procedimientos relacionado con uno de los atributos frecuentes de la *metaficción*, la autoconciencia. Es común que los autores empleen referentes espaciales, temporales, así como de nombres propios cercanos o pertenecientes a su mundo y vuelvan, de esta forma, difusa la línea que separa el texto ficcional del mundo «real».

Los recursos paródicos o hipertextuales también se presentan con frecuencia en la literatura metafictiva, y al igual que sucede con la autoconciencia narrativa, este tampoco es un procedimiento nuevo, aunque sí lo es el uso que le dan los escritores para explorar los códigos formales del quehacer literario y para problematizar el realismo narrativo. Son también parte de los recursos hipertextuales y transtextuales la inclusión de comentarios en los que alguna de las voces narrativas desarrolla ejercicios de crítica literaria, cuando el texto narrativo se convierte en texto crítico, o cuando se habla dentro de la obra sobre cómo el o los personajes entienden y conciben el funcionamiento de los textos ficcionales y, finalmente, cuando dentro de la propia obra se hace algún tipo de observación intertextual.

La narración enmarcada, los relatos intercalados o *mise en abyme* corresponden al procedimiento en el que se incluye uno o varios relatos dentro de la narración principal. «“Puesta en abismo”»: se dice de una obra mostrada al interior de otra que la menciona, cuando los dos sistemas significantes son idénticos: relato en el relato, película en la película, pintura representada en una pintura, etc.»⁹. Este procedimiento le facilita al «autor real» desarrollar reflexiones sobre la elaboración narrativa, por medio de la voz de un personaje-autor. Al mismo tiempo, permite al «lector real» enfrentarse a su equivalente narrativo. Tradicionalmente se habla de la existencia de tres tipos de *mise en abyme*, la primera de las cuales consiste en una reflexión o duplicación «simple» en la que existe un relato que a su vez aparece dentro de otro. Múltiples historias, referencias y

⁹ «“[M]ise en abyme” se dit d’une oeuvre montrée à l’intérieur d’une autre qui en parle lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques: récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture, etc.», Claude E. Magny, (1993) Citado por Figueroa (2007: 11).

fragmentos literarios tomados de las obras de autores tan diversos como Roberto Arlt, Franz Kafka, Carson McCullers, Adolfo Bioy Casares, Edgar Allan Poe o Macedonio Fernández, dan cuerpo a *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, novela en la que la inclusión de relatos o *mise en abyme* «simple», toma forma y ejemplifica de manera magistral este procedimiento.

La *mise en abyme* «infinita», ocurre cuando hay una secuencia de inclusión de relatos uno dentro de otro, que a la vez hace parte o está dentro de otro, y así sucesivamente. También conocida como *Efecto Droste*, la *mise en abyme* «infinita» se considera un bucle extraño que puede encontrarse con frecuencia en la pintura, y su funcionamiento suele relacionarse con el de las cajas chinas o de las *matrioskas*. *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino constituye el ejemplo por excelencia. En esta obra hay una decena de historias insertadas una dentro de otra. La lectura inconclusa de una novela, que ha sido mal encuadrada y en la que «erróneamente» han incluido el comienzo de una segunda, da pie a toda una suerte de narraciones en abismo, y permiten al autor exponer, desde la ficción, una serie de reflexiones sobre la literatura, la escritura y el relevante papel del lector.

Finalmente, puede hallarse la *mise en abyme* «aporética», en la que la secuencia se da al interior de una obra que se incluye o contiene a sí misma. Este tipo de *mise en abyme*, que se puede representar con una cinta de Moebius, es el que se aprecia en obras como *Canción de Tumba* (2011), del escritor mexicano Julián Herbert. En ella, el autor-narrador, intercala episodios autoficcionales de su infancia y vida adulta, mientras va narrado cómo escribe la obra que, a la vez, la contiene. En la novela no solo se cuestiona la elección del tema narrativo, sino la forma de hacer avanzar el relato y las contradicciones que implica dar fin a la propia novela. Es una obra en la que el autor claramente deja al descubierto la «maquinaria» narrativa e invita al lector a que sea parte —como testigo o espectador— del proceso de elaboración de la obra que está leyendo. Otro ejemplo es *La noche del oráculo* (2004), de Paul Auster, en la que también se presenta el mismo tipo de *mise en abyme*. La novela es su propia narración.

El último de los procedimientos que registra F. Orejas, es la ruptura de los códigos formales. Este tiene que ver con la utilización de cualquier elemento que rompa las características tradicionales del género al que pertenece la obra literaria. Puede ocurrir cuando se propicia un quiebre de los límites entre la ficción y la realidad al interior del relato, cuando, a medida que la novela va avanzando, en su interior, niega su condición de novela, cuando dentro de la obra el autor plantea una propuesta de lectura para ella, o cuando se emplean «juegos de palabras o frases sin sentido, anulando toda posibilidad significativa... Ejemplos máximos de este procedimiento son los que ofrecen James Joyce en *Finnegans Wake* (1939) y Julio Cortázar en *Rayuela* (1963)» (Orejas, 2003: 133). Fundamentalmente, se trata de un procedimiento con el que los autores insisten en la no existencia de reglas para la elaboración de novelas. Con él experimentan al máximo, y frecuentemente intentan no solo quebrar las formas tradicionales de lectura y escritura, sino señalar las infinitas posibilidades para la escritura de textos narrativos. Contrario a lo que ocurre con los otros procedimientos, este no moderniza un recurso antes empleado, sino que propone nuevos recursos para el arte narrativo, construye para él nuevas posibilidades.

En el estudio de la literatura de *metaficción* es, sin lugar a dudas, tan importante hablar de los procedimientos o formas de construcción metafictivas, como hablar y entender todos aquellos elementos que permiten consolidar dicho modo de construcción narrativa, rasgos que le otorgan a las obras un carácter diferenciador con relación a otros tipos de literaturas. Si bien estos *aspectos* no están obligados a presentarse siempre y en todos los casos, sí es seguro que alguno aportará ese detalle que permitirá a la obra exponerse como texto metafictivo. Es importante tener en cuenta que muchos de estos *aspectos* pueden y suelen aparecer mezclados y que, en algunos casos, resulta difícil aislarlos, ya que muchos funcionan en concordancia mutua. El antirrealismo y la transtextualidad, son dos de los *aspectos* más importantes que constituyen parte de la literatura de *metaficción*, sin embargo, considera F. Orejas que pueden verse empleados de

diferentes maneras: «en el plano de lo enunciado, de la historia o diégesis, son evidentes la *autoconsciencia* y la *autorreflexividad*; mientras que en el plano de la enunciación, del relato o discurso, ocurre otro tanto con la ficcionalidad y la hipertextualidad» (2003: 134).

La *autoconsciencia*, puede manifestarse de cuatro formas diferentes. «Autoconsciencia autorial», la primera, cuando en la narración desde el espacio y voz del «autor», se reclama la atención del lector. El «autor» o la voz de «un autor» aparece dentro del texto consciente de estar escribiendo una obra ficcional. Este tipo de textos, pero sobre todo en los de género narrativo, suele presentar elementos o características típicas de los textos ensayísticos, de modo que se fomenta –indirectamente– una mayor dificultad para que el lector reconozca la frontera entre lo real y lo ficcional, y el género al que se suscribe la obra. Con frecuencia, los escritores utilizan nombres o referencias ficticias, que hacen pasar por reales, y que pueden ocasionar confusión en el lector. Jorge Luis Borges es uno de los autores que ejemplifica magistralmente el aspecto de autoconsciencia autorial. En muchos de sus cuentos, se citan obras o autores como reales, aunque no existan más que en el espacio de la ficción. Además, la estructura de sus relatos, que parece más cerca de los textos ensayísticos, contribuye a provocar e incrementar la confusión. De este modo, se genera un efecto de realidad que sirve al autor para jugar y desdibujar los límites de la ficción narrativa. El segundo tipo es denominado como «autoconsciencia de personaje». Este se presenta en obras en las que el o los personajes son conscientes de su condición de personajes dentro de los textos y, por tanto, actúan consecuentemente con su condición. Pueden aparecer hablando de su «ser personaje» con otro personaje o, incluso, cuestionando al propio autor. Sin lugar a dudas, un ejemplo universal es el de Pinocho en *Las aventuras de Pinocho* (1882-1883), del escritor Carlo Collodi. A lo largo de la narración, el personaje reconoce y acepta su condición de «marioneta con vida» que habita y tiene experiencias de «niño real». Pinocho se sabe un personaje diferente a los demás seres con los que comparte aventuras y, además, es

consciente que de sus decisiones y acciones depende el seguir siendo un «niño de verdad». Aunque Pinocho no representa un nivel de conciencia de personaje dentro de una obra de ficción, como ocurre con el personaje de *Niebla* o los de Pirandello, sí ejemplifica magistralmente un nivel diferente de conciencia de ser de ficción. El tercer tipo de autoconsciencia es la «autoconsciencia del texto». Que es, probablemente, uno de los *aspectos* más importantes en la construcción de una obra metafictiva, porque es a través de él que se expone al lector el carácter ficcional de la obra. Se puede presentar, como comenta F. Orejas, gracias al uso de un lenguaje autorreferencial o de diferentes marcas textuales que dejarán al descubierto que el texto es un texto de ficción. Un buen ejemplo es el cuento «Comienzo» que, coincidentalmente, cierra el libro *Pequeñas criaturas* (2002), de Rubem Fonseca. En él, un escritor prueba diferentes formas de empezar a escribir. El relato, que se construye de todos los comienzos «fallidos», termina siendo expuesto como relato cuando, en el último párrafo, el escritor-narrador comunica que en ese momento está escribiendo una historia que comienza con la palabra que, al mismo tiempo, es la que emplea Fonseca para dar inicio a su narración. El cuarto y último tipo de autoconsciencia es la «autoconsciencia del lector». Se presenta en obras en las que abiertamente se le reclama al lector su participación en el proceso de lectura y construcción del mundo narrado, a la vez que se recuerda explícitamente la importancia que tiene su papel para la existencia y funcionamiento del texto. El lector, como diría A. Dotras, se ve obligado a tener conciencia de serlo. Autoconsciencia de lector es la que se identifica en la novela *Oscuro bosque oscuro* (2009), del escritor mexicano Jorge Volpi. En ella, constantemente se está aludiendo al lector, invitándolo a tomar una postura frente a lo narrado al interior de la obra e, incluso, cuestionando su pasividad. A lo largo de la lectura, el lector nunca deja de ser consciente de su papel de lector, porque constantemente se le está recordando que su lectura es una participación activa.

En el plano de la enunciación, el *aspecto* de *autorreflexividad*, también llamado *autorreferencialidad* o *autotextualidad*, se manifiesta de diferentes formas. Se puede

presentar cuando dentro de la propia obra se expone abiertamente su proceso de elaboración, es decir, se refleja a sí misma y se convierte, de esta forma, en un texto-espejo. También es *autorreferencial* cuando en ella se reflexiona sobre otras obras o, incluso, si el texto es al mismo tiempo una obra crítica, con relación al género literario al cual pertenece.

También en el plano de la enunciación, dentro de la literatura metafictiva, la *ficcionalidad* tiene una importancia más que relevante. La exposición deliberada de la ficción dentro de la ficción, ya sea mediante comentarios que le recuerden al lector que el texto en cuestión es una elaboración, un mundo ficcional; a través de manifestaciones autoconscientes de los personajes que discutan sobre la obra o sobre su papel en ella, o cualquier tipo de transgresión a los límites de lo ficcional, permiten que el lector separe, identifique o recuerde que existe una distancia entre el plano de lo ficcional y el mundo «real».

El último aspecto característico de la literatura metafictiva es la *hipertextualidad*. Aunque este no es un aspecto exclusivo de este tipo de obras, sí es ampliamente utilizado en ellas y se puede presentar de diferentes formas. Dice F. Orejas que «la historia narrada puede remitir a un hipotexto evidente pero, además, la trama es violentada mediante incorporaciones al relato con la técnica del *collage*, sumando citas –explícitas o implícitas–, frases hechas, referencias a otros lenguajes, artísticos o no, etcétera; remedando argumentos, parodiando *escenas* de otras obras, incurriendo en el *pastiche*» (2003: 140). Los escritores de obras metafictivas pueden, en cualquier caso, emplear una o varias formas al mismo tiempo, de manera que el texto se llena no solo del sentido de la obra en cuestión, sino que a la vez remite al sentido y la forma del que se menciona en su interior.

2.6. Poética de la metaficción

Las características y aspectos enunciados anteriormente dan cuenta de algunos procedimientos comunes en las obras metafictivas que con facilidad

permiten al lector identificar en lo que a esos procedimientos se refiere los textos de este tipo. No obstante, algunos de los trabajos críticos que los contienen y que mayor éxito han tenido, quizá, al mismo tiempo, han contribuido a realizar lecturas erradas o imprecisas del sentido de la *metaficción* literaria. Algunas de las definiciones que, sobre la *metaficción*, se han ido repitiendo y adoptando, más que aclarar las formas de lectura de este tipo de obras, han vuelto más enmarañada la manera de leerlas y los puntos de vista desde donde se les puede atender. Nótese que algunas de las definiciones más sencillas de *metaficción* es seguro que tienen cierta responsabilidad en la aceptación de unas ideas generales sobre este recurso narrativo que no tienen por qué coincidir en todos los casos ni, seguramente, sean de aplicación universal.

Para algunos señalados críticos, la *metaficción* se limita a volver inestables las fronteras entre realidad y ficción, al tiempo que examina el fundamento estructural del arte de la narración. Si este fuera el caso, no se entiende muy bien qué es lo que añade la *metaficción* a otros modos de narración. Pues si se toma como ejemplo la novela realista, ¿qué frena a un narrador para hacer borrosos los límites entre realidad y su reproducción? Más aún, ¿no es la novela realista un ejemplo acabado de la anulación de la distancia entre la realidad y su representación? Pero si el problema se aborda desde el punto de vista de la dificultad de la lectura, ¿en qué sentido es menos problemática la lectura de una novela realista que, póngase por caso, una novela que se sirva de abundantes recursos metaficticiales? En otras palabras, por mencionar dos obras que pudo leer un mismo grupo generacional, ¿es menos problemática la lectura de *Pamela* que la de *Tristram Shandy*? No puede haber novela realista que deje de plantearse una estética específica de la reproducción de la realidad. Nada impide, por otra parte, que una novela realista aborde los problemas de construcción, que exhiba las estructuras fundamentales de la narrativa de ficción. Si lo que se desea decir es que la novela realista es más sencilla o que ofrece al lector menos interés constructivo o que su lectura es más fácil, pues en este caso hay elementos de la novela realista a los que no se hace

justicia mediante la descripción de este punto de partida. No deben confundirse los ejemplos peor logrados de una obra, a la que se haga representar un género, con las obras que representen ese mismo género en sus momentos más felices o mejor considerados por la crítica. No puede considerarse del mismo modo la última manufactura de un *fast-seller* realista que una obra como *La comedia humana*. Tampoco, por otra parte, la autorreferencialidad es incompatible con los modos de composición del realismo. No se quiebra el principio del realismo, en lo relativo a la parodia de la literatura de caballerías que se lleva a cabo en el *Quijote*, pero sí se quiebra ese principio, ese pacto con el lector, cuando los propios personajes comienzan a aparecer juntamente como presuntos personajes reales y de ficción en la segunda parte. Mientras que en el caso de las novelas del arte de las vanguardias, el *Ulises* o *La metamorfosis*, por ejemplo, obras en las que el concepto de realidad se transforma, pero no desaparece, se cuestiona continuamente y se vuelve problemática la lectura sin acudir necesariamente a los recursos de la metarreferencialidad. El arte de las vanguardias, el «modernismo» en el ámbito cultural anglosajón, es notoriamente desatento a los problemas de la metarreferencialidad, pero en modo alguno puede afirmarse que la lectura que propician sus textos sea sencilla ni aproblemática, al modo en que esto mismo se predicaba de la narrativa realista. La noción de dificultad, la dificultad de la lectura y de la interpretación, que vincula a autores tan diferentes entre sí y tan dispares en lo relativo a sus modos de construcción como Dante, Góngora o James Joyce, no depende de los elementos metarreferenciales.

Por otra parte, es probable que el «narcisismo»¹⁰ no se haya elegido como término derogatorio de un recurso literario, ni que «introspectivo», «introvertido» o cualesquier otros términos que dirijan la atención sobre el sujeto que habla dejen

¹⁰ Este término es utilizado por Linda Hutcheon en la definición y explicación que de la literatura metafictiva desarrolla en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, (1980). Texto que, por otra parte, ha servido de guía y referente para los estudios de *metaficción* y que, sin embargo, no resulta del todo pertinente y acertado, sobre todo si se atiende a su carácter peyorativo y cuyo trasfondo desconoce los intereses, las preocupaciones o los juegos autorreferenciales que los autores están interesados en desarrollar dentro de sus obras.

de reclamar una difícil neutralidad descriptiva. Tanto en un caso como en otro, lo que aflora ante la conciencia del lector es que la reflexión sobre el arte trae consigo una indisimulable carga negativa. El cierre categorial, si pudiera expresarse así, configura una definición aceptada de la *metaficción* que soslaya algunos rasgos a los que acaso no se haya prestado toda la atención debida.

2.7. La hora del lector

La reducción de las obras metaficcionales a las que ponen en evidencia y, en su caso, problematizan el enfrentamiento entre realidad y la ficción deja por fuera, como ya se ha visto, muchos aspectos que le competen a este tipo de literatura. Desde el plano y funcionamiento interno de la literatura metafictiva, habría que aclarar que, un relato metaficcional no enfrenta necesariamente a un personaje con una realidad ajena a su constitución ontológica como personaje, no enfrenta a un personaje con la realidad, con un mundo del que se habla, sino que enfrenta a un personaje con su doble ficticio o enfrenta a un personaje con otro personaje no menos ficticio que el primero. Pero, por otra parte, al reducir a un personaje a la condición de espectador de otro personaje, el espectador, vale decir, el lector es el que, en el fondo, está implicado en el proceso. No se trata, por tanto, solo del discurrir de los autores en torno a la subrogación de la realidad y la ficción que se disputan unas fronteras mal definidas o unas fronteras que se desea abolir, sino que se cuestiona el propio proceso de lectura, de interpretación y de reflexión sobre la obra literaria, eso, entre otras cosas, es lo que estimulan los textos metafictivos. No es solo que la frontera entre la realidad y la ficción se tambalee en este tipo de relatos, se ponga en duda, se cuestione para llevar a cabo una investigación sobre los ya mencionados límites de la realidad, aunque ese proceso esté también implicado en toda creación metaficcional, sino que el lector mismo está previsto como personaje en una obra en la que su mirada es correferencial en relación con un tercer personaje o con terceros personajes. Este juego de inclusiones y exclusiones es más relevante respecto de lo metaficcional que la

presunta desarticulación de un modo de representar y de atender a los problemas de representación de la realidad. El espacio compartido por autores y lectores (L. Hutcheon) es uno de los rasgos diferenciales de la *metaficción*, pues en esta relación espacial está siempre implicado el lector, el modo de este de observar y de percibir la realidad es parte del proceso, pues es él quien debe otorgar un estatuto definido o, incluso, definitivo tanto a la realidad como al relato ficcional.

La percepción de lo metaficcional, desde el punto de vista anterior, permite ver las múltiples posibilidades que se desprenden de esta literatura y propicia, además, una fácil transición entre los momentos en los que en la *metaficción* se debate y reflexiona sobre la obra de arte, así como sobre el punto en el que estos comentarios adquieren relevancia en y para la obra en cuestión. Como se ha señalado, la *metaficción* propone al lector la reflexión sobre un bucle que hace visibles las costuras del tejido narrativo. Este giro ahonda la irrealidad de lo ficticio y propone, al menos, dos planos de irrealidad diferenciados. A la vez que crea un espacio nuevo para el lector, a quien guía en ese segundo plano de irrealidad, como si le proporcionara, entre otras cosas, una suerte de guía de lectura. Además de propiciar la suspensión deliberada de la incredulidad, lo que propone la *metaficción* es reforzar contradictoriamente la credulidad del lector. Es el lector y no tanto la realidad el vértice que atrae la atención del narrador. Es el lector quien debe mantener dos perspectivas diferentes sobre dos planos distintos de la representación que pueden amparar una relación tanto armónica como conflictiva. La tipología del relato metaficcional debe orientarse no solo a sus elementos constitutivos sino también a la pragmática de la lectura, pues también de ella extrae sus leyes; es decir, sin la lectura, sin la revisión de lo ya creado, de lo que se da como creado, no habría *metaficción*.

Tanto se dirige la atención al propio texto en el relato metaficcional como al propio lector. El caso del lector interpretado es, en cierta forma, el caso de la *metaficción*. Lo es, al menos, en una de sus manifestaciones. La *mise en abyme* no es ajena a esta técnica. La progresión infinita no menos que la regresión infinita están

implicados en el relato dentro del relato. Un relato contiene un relato, este último puede contener un tercer relato que, a su vez, puede incluir otro y así infinitamente. Pero, en el plano de la lectura, el lector, de forma consciente, lee, junto con otro lector, un texto, y nada impide que ambos lectores sean, a su vez, fruto de los esfuerzos narrativos de un tercer agente, quien, a su vez, puede ser fruto de la imaginación de otro autor. Es, sin duda, una conciencia limitada la que trae al ánimo del lector este modelo de autorreflexividad narrativa: el lector es solo consciente de forma limitada de su existencia dentro de una cadena que tiene definidos sus límites de forma precisa. No hace, pues, la *metaficción*, problemática la realidad, no la hace problemática en mayor medida que otros procedimientos narrativos, que otras poéticas narrativas. Pero sí hace problemáticas las certidumbres del lector, a quien se acompaña, tutela y corrige desde diferentes puntos de vista. La problematicidad de la lectura y la del lector sí pueden figurar entre las preocupaciones mayores de la estética posmodernista. Desde este punto de vista el énfasis recae no tanto sobre los procesos de construcción de la realidad, como pretendía la novelística de las vanguardias al eliminar lo que consideraba que era la materia muerta de la ficción ochocentista, la hojarasca del realismo tradicional, sino en los procesos hermenéuticos, en la lectura y en la interpretación, en la construcción del mundo a través de la reflexión de los procesos de lectura e interpretación. El lector de las obras posmodernistas metaficcionales aparece atrapado en una red en la que cada nódulo se despliega en sus miniaturas fractales, mientras que, a su vez, se integra cada nódulo en el tejido parte del cual puede verse como la suma de estos fractales en los que se ha convertido cada nódulo. El giro lingüístico se hace visible en la narrativa posmoderna no tanto respecto de una aproximación nueva a la realidad (vanguardismo, experimentalismo), más refinada, más precisa, más científica, sino en relación con un modo narrativo que se hace evidente como objeto propio de interés, que se mantiene perpetuamente cerca y perpetuamente lejos del objeto que describe.

Al exhibir mediante la *metaficción* el fundamento ficcional de la narración se hace problemática la posibilidad de acercarse a la realidad mediante los recursos tradicionales de la descripción narrativa, de la fabulación. La complejidad de la experiencia literaria puede tenerse en cuenta de la mejor manera cuando se exhiben sus limitaciones a través de la autorreferencialidad que cuando se da por hecho que la descripción de la realidad es un *quántum* que permanece inalterado sea cual sea el fundamento de los procedimientos narrativos escogidos. Tal vez esta forma de analizar los fenómenos de la autorreferencialidad permita entender por qué los autores de la denominada posmodernidad han elegido, en el campo de la narrativa, la *metaficción* como forma literaria privilegiada para hacer visibles los límites no menos que las posibilidades de dar cuenta del mundo a través de los relatos de ficción.

Pierre Menard vuelve autorreferencial el *Quijote* mediante el simple expediente de interponer una distancia entre él mismo como lector y el texto, una distancia que es la que separa al lector original de la obra del lector que a mediados del siglo XX vuelve a leer ese mismo pasaje que contiene un convencional elogio de la historia. Un mismo texto se ha desdoblado cuando los ojos que lo leen traen una experiencia que no pudo conocer el lector del siglo XVII ni el autor que escribía en ese mismo siglo. Esta triangulación se repite en incontables ejemplos en los que dos textos, un mismo texto que se desdobra en la lectura, en este caso, reclaman dos interpretaciones diferentes. Tal parece como si, en no pocos ejemplos, para el lector posmoderno, todo texto viniera acompañado de su doble. La posibilidad siempre presente de la metaficcionalidad es un recurso de la posmodernidad que no puede dejar de mirar con sospecha cualquier enunciado. Una enciclopedia china, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, clasifica los animales de la siguiente forma:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1966: 142).

Esta apócrifa enciclopedia china sirvió en su momento, como se sabe, para justificar el libro de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*.

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía— trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de los seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto* (Foucault, 1974: 1)¹¹.

La descripción de la taxonomía de la fauna, de los animales, supone un texto de clasificación de los seres vivos de cualquier enciclopedia. De *La enciclopedia* por excelencia, de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, pero también de toda enciclopedia y de todo diccionario que pretenda reducir el saber a su orden circular, enciclopedia, y, a la vez, a su orden lineal, el diccionario. La oposición de estos dos órdenes, ¿no es ilusoria? Un diccionario enciclopédico, ¿no es la demostración de que no hay diccionario que no sea enciclopédico ni enciclopedia que no sea diccionario? Ese texto se enfrenta con su parodia, con su propio orden, la secuencia a), b), c), etc., pero se enfrenta también con su propio desorden, la imposibilidad de reducir la realidad a un orden lógico, analógico o de cualquier otra índole. La enciclopedia digital posmoderna prescinde del orden de los diccionarios y de las enciclopedias tradicionales. Las máquinas de búsqueda en la red no apelan a un orden numérico o alfabético, solo buscan. Lo circular y lo lineal se desestabilizan, se vuelven problemáticos, dejan de estar apoyados sobre el cimiento de una base científica que cuestiona todo menos sus

¹¹ El primer ensayo de este libro aborda los problemas de la representación en el óleo *Las meninas*, de Velázquez.

principios y su orden. La «superficies ordenadas» no menos que «los planos que ajustan la abundancia de los seres» muestran el orden o desorden de su tejido cuando se enfrentan con su doble problemático, es decir, cuando se enfrentan con la justificación de su orden. El texto metaficcional explora estos límites, los que le vedan al pensamiento la conciencia de su propia representación. Al enfrentarse a un texto con su doble, irónico, paródico o corroboratorio, se le hace decir lo que acaso no puede decir y se le hace ver (al lector) lo que no muestra de una forma sencilla o evidente el relato que aparece en primer plano. La abundancia de relatos metafictionales, entre las obras de creación escritas en el último tercio del siglo XX y también en el primer decenio del siglo XXI, sin duda, guarda una estrecha relación con la idea de que los límites del relato se hallan en el interior del mismo relato, son su frontera interior y, generalmente, invisible, del mismo modo que la Historia es un relato más, que se rige por las normas de los relatos y no por la de una realidad exterior al mismo relato que le da sentido, al igual que el pensamiento o la filosofía se materializan mediante discursos cuyas propiedades son las comunes a todos los discursos y no las específicas de un pensamiento orientado a la búsqueda y hallazgo de la verdad. La exploración de esos límites es lo que ha hecho de la autorreferencialidad un instrumento privilegiado para hacer al lector, perdónese la redundancia, consciente de la naturaleza ficticia de la ficción y, en último término, de la organización y clasificación del mundo a través de diferentes relatos.

El posmodernismo ha sido fértil en atención y elaboración teórica del fenómeno de la lectura. La estética de la recepción y la descripción del lector implícito, del lector real o del narratario son testimonio de un interés por codificar unas respuestas que se orientan de forma invariable al enriquecimiento de las posibilidades de interpretación de los textos. Simplificando algunos de los rasgos de estas preocupaciones, la narración posmoderna hace complejo el punto de vista del argumento, al tiempo que exhibe una variedad de autores que se solapan unos en otros o se ocultan, el narrador, el autor implícito, el autor, el lector es

considerado asimismo en sus diferentes representaciones a través de la lectura. La lectura, desde este punto de vista vuelve problemáticos al autor, al texto y a su lector. La cadena puede recorrerse mil veces y en cada nuevo recorrido pueden apreciarse diferencias de combinación que permiten hacer interpretaciones nuevas y, aparentemente, inacabables.

Si la explicación en torno al punto de vista del lector en el proceso creador de quienes escriben obras metafictivas tiene un fundamento de verdad, entonces el análisis de la *metaficción* no puede ser completo si no se tiene en cuenta el papel que desempeña la percepción del lector en el proceso mediante el que se ordena el campo de estudio:

La crítica literaria conoce ya desde hace tiempo una serie de tipos de lector que siempre son invocados cuando hay que hacer constataciones sobre el efecto o la recepción de la literatura. Por regla general, estos tipos de lectores son construcciones que sirven para la formulación de los objetivos del conocimiento. Tendencialmente se diferencian unos de otros en que a veces se acentúa su construcción frente al sustrato empírico, a veces se transfiere al sustrato empírico la carga de la prueba en relación a posiciones supuestas. En esta diferencia gradual se ocultan decisiones previas sobre si las estructuras del efecto deben ser explicadas o hay que probar el efecto experimentado (Iser, 1987: 55).

No es solo que el tipo de lector, mejor, los tipos de lectores hayan sido descritos y clasificados para subvenir a las necesidades de una supuesta recepción de la literatura. Al menos no es solo eso. La narración metafictiva despliega estrategias que están orientadas al lector no tanto porque busquen solo una recepción específica o pretendan crear un efecto, sino porque el lector está implicado en el proceso mismo de la creación. Un personaje, al menos, se comporta en los textos metafictivos como si fuera un lector. En el relato de Hermann Melville, «Benito Cereno», que no es, precisamente, metaficcional, un personaje vive la realidad de dos formas diferentes: 1) la primera vez, el capitán de un barco de los EE. UU. de América del Norte se encuentra con un barco español que parece estar atravesando dificultades, se compromete a ayudar a la tripulación del barco; 2) la segunda vez se da cuenta de que sus primeras impresiones encajan en un

modelo muy diferente de realidad: ha habido un motín en el barco, los esclavos que transportaba este se han amotinado y han reducido a los oficiales. El relato de Melville es una alegoría de la lectura, pero no es muy diferente de lo que se proponen conseguir muchos textos metaficcionales. Es una alegoría de un mundo reducido a la sencillez de una realidad interpretada en contra de su sentido íntimo y es una lectura de la despiadada dimensión de la crueldad de la realidad por fin revelada. De otra forma, es el tránsito doloroso y trágico del desconocimiento al conocimiento. Cuando se describen dos mundos paralelos, sea cual sea el grado de realidad o irrealidad que deseen representar, cuando su conocimiento dependa de la capacidad del personaje para interpretar el mundo, para leerlo, es inevitable cuestionar a los personajes a través del proceso de la lectura, como hacen ellos mismos, a la vez que se cuestiona a los lectores a través de los textos. El doble recorrido que impone la lectura de una obra metafictiva hace obligatorio tener en cuenta al lector:

Una teoría de los textos literarios evidentemente ya no es capaz de prosperar sin la inclusión del lector. Pero esto significa que el lector ha avanzado a ser la «referencia sistemática» de aquellos textos que cobran su pleno sentido solo en los procesos de reelaboración que ellos mismos han ocasionado (Iser, 1987: 64).

Si hay un tipo de literatura que exige reelaboración es, sin duda, la metafictiva. La *metaficción* obliga a tener en cuenta al lector. Su colaboración y aun su complicidad son necesarios para que el edificio de la ficción pueda alojar cómodamente a su inquilino.

2.8. Atlas de la metaficción: el caso argentino

La acuñación del término *metaficción* que en 1970 hizo William H. Gass, para describir algunos recursos narrativos o textuales en la obra de tres escritores entre los que se hallaba Jorge Luis Borges, indica la importancia que este procedimiento tiene en la obra del argentino y, al mismo tiempo, en las letras latinoamericanas. Sin embargo, sin restar mérito a lo fundamental que resultan los textos de Borges

para hablar y entender la *metaficción* en Latinoamérica, a su obra la precede, en los mismos términos, la de Macedonio Fernández.

Publicada póstumamente en 1967, *Museo de la Novela de la Eterna* presenta todas las condiciones, características y aspectos de la literatura metaficcional posmoderna. Macedonio Fernández logró, a través de una novela inacabada, infinita y futura, poner los cimientos para los procesos de experimentación literaria que más adelante llevaron a cabo en la Argentina, aunque también en el resto de Hispanoamérica, autores como Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Ricardo Piglia y, desde luego, César Aira. Para empezar, en el *Museo de la Novela de la Eterna*, se le propone al lector una participación activa con la obra que lee. El lector deja de considerarse como alguien externo a la novela, para pasar a ser lector-personaje-coautor. Asimismo, se le exige una lectura diferente de la que podría hacer de cualquier texto de tipo más «tradicional», en la medida en que esta es una obra fragmentada en la que se conjuga la narración con una poética sobre esa propia narración. La novela de Macedonio Fernández es una obra que se presenta como poética de escritura, autorreferencial y autoconsciente. Fuera de ella, no queda ninguno de los *procedimientos* y *aspectos* definitorios de la literatura metaficcional. Es una novela en la que la obra dialoga con sus personajes, en la que la *mise en abyme* se hace presente, y en la que la ficción se desvela como artificio continuamente a los lectores.

Pero no es solo con esta novela como Macedonio Fernández anticipa lo que, algunos años después, se definiría como literatura de *metaficción*. Su obra *Una novela que comienza* (1941), dejaba entrever lo que culminará en la emblemática novela antes mencionada y asienta la indiscutible influencia que ejercerá en los autores argentinos posteriores. *Una novela que comienza* es exactamente eso, una novela que nunca es o que, leída desde las exploraciones metaficcionales, es una novela autorreflexiva que abre las puertas a las novelas que, desde su estructura fragmentada, toman la apariencia de algo inacabado. La acumulación de prólogos que conforman la novela es una propuesta sobre nuevas formas de pensar y

escribir literatura. Esta novela «no-novela» también es paradigmática en cuanto a la forma en la que se convoca y dialoga con el lector¹². La narrativa de Macedonio Fernández, comenta Catalina Quesada, apela a distintos tipos de lectores, el *archilector* (Michael Riffaterre), el *lector informado* o *lector de época* (Stanley Fish) o al *lector pretendido* (Erwin Wolff). Podría haber añadido, acaso más adecuadamente, al *lector implícito* (Wolfgang Iser) o al *lector modelo* (U. Eco). Pero de todos los tipos de lectores a quienes dirige su obra Macedonio Fernández, el más importante es el *lector implícito*, ya que este no es un lector real, pero es gracias a su ficción de personaje-lector que se genera la transgresión de los límites entre el mundo ficcional y el mundo real. La presencia de este tipo de lector, en la obra de Macedonio Fernández, recuerda Quesada, «inaugura la falacia de que este va conociendo las ideas del autor a medida que se le van ocurriendo, a la vez que las elabora» (2009: 114).

Otro de los aspectos desde donde es relevante la obra de Macedonio Fernández para la literatura metafictiva argentina es el que tiene que ver con su postura frente a lo «representacional» de la literatura. Con sus novelas se abre el camino para lo que Jorge Bracamante denomina «Ficciones teóricas» (2009: 1-14) y que influirán, más adelante, a Lamborghini, Piglia, Saer y Aira. En sus novelas, Macedonio Fernández hace explícito su desacuerdo con el hecho de que la literatura en particular y el arte en general deban o estén obligados a «representar la vida». Esa representación realista de la vida no debería resultar definitiva para la elaboración artística, indica Bracamante. Durante toda su vida y, fundamentalmente, a través de su obra, Macedonio Fernández insistirá en la importancia del carácter experimentalista y arriesgado que debe poseer la literatura. En esa medida sus textos son arte al mismo tiempo que poética artística.

¹² Sobre la importancia que tiene el lector en *Una novela que comienza*, Véase Quesada (2009: 102-130). El «lector pretendido», *der intendierte Leser*, de Erwin Wolff, es, por cierto, una formulación precursora, hasta cierto punto, del «lector implícito» de Wolfgang Iser. Ese «lector pretendido», quizá la traducción no es la más afortunada, es, más bien, un «lector al que se destina» un texto, un «lector deseado».

A él, como también le sucederá a César Aira, le interesa poner en evidencia los procedimientos artísticos, ficcionalizar al escritor y los procesos de escritura.

Macedonio Fernández ha sido visto por la crítica como el autor que se crea a sí mismo. Es el escritor que no escribe y, aunque en vida solo deja una obra publicada –una novela que, como se mencionó antes, es una «no-novela»–, se convierte en la voz que explica a sus sucesores cómo ser escritor. «Es decir que su figura sería significativa, no solo en tanto que “mito”, sino en tanto que concepción de la literatura, en tanto que ficción, en tanto que modo de ubicarse en una modernidad inacabada: su figura será su obra» (Premat, 2009: 35). Los textos de Macedonio Fernández son exploraciones sobre el arte de narrar, sobre si se debe o no escribir y sobre lo que se puede considerar buena o mala literatura. Su «ficción teórica» es llevada al límite cuando escribe libros que, sin argumento aparente, hablan sobre lo que es el arte novelístico, metaliteratura en estado puro. Mezcla y rompe las fronteras de los géneros literarios con novelas que se llaman novelas pero que son una sucesión de prólogos, novelas que son *Cuadernos de todo y nada*. Además, Macedonio Fernández promueve abiertamente la discusión sobre la existencia de una «mala literatura». Sin embargo, como se explicó anteriormente, no se trata de hablar de «mala literatura» en términos exclusivos de calidad literaria, sino de literaturas que incomodan porque el autor apuesta a una escritura que no se piensa para ser bellamente escrita, solo se escribe; se trata de una literatura al parecer trunca, dispersa, fragmentaria, alejada de las líneas y formas tradicionales de narrar, una literatura que puede confundirse con la literatura de mala calidad. En ese sentido, son importantes las palabras de Daniel Attala, quien indica que «Macedonio Fernández no escribía mal: siempre estaba empezando» (2011: 8). Su obra transgredió las formas convencionales de narrar no solo en la teoría, sino en la práctica. Con novelas como *Adriana Buenos Aires: última novela mala* y *Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena* demuestra una intención innovadora con la que pretende reformular cómo se lee, cómo se escribe, además de señalar qué es lo que se puede considerar un fracaso o acierto narrativo. Los

límites, las fórmulas y la inmovilidad tradicional de la literatura, para él, quedan superados.

Mencionar el nombre de Jorge Luis Borges, cuando se pretende levantar el mapa de la *metaficción* en la tradición literaria argentina, obliga a considerar dos aspectos previos que poseen una relevancia especial en su caso. Jorge Luis Borges no es solo un autor que continúa o refina una tradición local, es un autor a quien se ha singularizado como uno de los primeros cultivadores de una parcela que se ha identificado posteriormente como uno de los terrenos propios de la posmodernidad: la parcela de la literatura metafictiva. El segundo aspecto está estrechamente relacionado con el anterior: el nombre de Jorge Luis Borges no pertenece de forma exclusiva a la tradición argentina o latinoamericana, pues, utilizando el vocablo que se ha convertido en la descripción más extendida del fenómeno, su importancia, la de Jorge Luis Borges, es de naturaleza global. Leopoldo Marechal o Macedonio Fernández no son nombres que se hallen inscritos en el registro de autores globales, Borges sí está ahí. Estos dos aspectos condicionan en cierta forma el análisis sobre el sentido de la *metaficción* en la obra de Jorge Luis Borges, en el contexto de la literatura latinoamericana. Tal vez haya lectores en Alemania, Francia o los Estados Unidos de América del Norte para quienes los nombres de Leopoldo Marechal o Macedonio Fernández sean o no significativos, pero, sin embargo, serán capaces de identificar al momento el nombre de Jorge Luis Borges, a la vez que podrán señalar que su obra es conocida por los elementos metaficticiales que, entre otros, la constituyen. Buena parte de los estudios sobre *metaficción*, de escala internacional, comienza inscribiendo el nombre de Jorge Luis Borges como uno de los representantes más idiosincrásicos del cultivo de esta, a la vez que la obra de Jorge Luis Borges se empieza a describir de forma general como una obra a la que caracteriza el empleo del recurso de la *metaficción*.

Abordar el problema de la *metaficción* en la obra de Borges es tarea ardua, pues esta obra se caracteriza fundamentalmente por estar vuelta sobre sí misma. Si

hay un autor que desconfía de los grandes relatos, del metarrelato al que aludía Lyotard, ese autor es Borges. Cada doctrina llega acompañada de su propia sombra que la niega, cada relato encierra otro relato que lo contradice o lo hace imposible. Un mismo relato, «Pierre Menard, autor del Quijote», sin que se haya movido una coma del texto, cambia por completo de significado cuando lo leen ojos del siglo XVII y cuando lo leen ojos del siglo XX. Una sencilla lista bibliográfica incluida en ese mismo relato se desdobra en la intención del autor cuya obra recoge y en la percepción del lector que reconstruye la proyección intelectual del autor al que se debe.

Toda la obra de Jorge Luis Borges abunda en pliegues y repliegues que abrigan una idea de la literatura que no sabe pensar en un mundo más allá de su revestimiento exterior y que mira hacia dentro para verse a sí misma y al mundo a través de sus propios recursos narrativos. En «El jardín de senderos que se bifurcan» un gobernador y novelista chino, Ts'ui Pên, es asesinado por un extranjero. Un bisnieto de este, unos cien años después, va a visitar a un sinólogo a quien asesina. El sinólogo ha dedicado algún esfuerzo al análisis de la novela de Ts'ui Pên. «El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo» (Borges, 1974: 476). Pero el sinólogo, Stephen Albert, ha hallado la clave del libro que es, a la vez, la clave del laberinto, otra de las obras del bisabuelo del narrador. La clave es la fragmentación, reversibilidad y libertad combinatoria del propio tiempo.

Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En este que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, soy un fantasma (Borges, 1974: 179).

El visitante asesina al profesor Stephen Albert. El visitante que asesina a Stephen Albert quizá cumple un rito de venganza, pues tal vez fue el propio

Stephen Albert el extranjero que asesinó a su antepasado. En cualquier caso, toda la trama de la obra, la rara relación entre el bisnieto de Ts'ui Pên y Stephen Albert está incluida en otra trama en la que aquel es un espía alemán que mediante el asesinato del sinólogo inglés envía un mensaje cifrado a sus jefes a través del cual los alemanes pueden atacar un parque de artillería británico.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» el narrador sigue la pista de universos narrativos inventados, todo un país, Uqbar, aparece en las páginas supernumerarias de un tomo de una enciclopedia. En otra enciclopedia aparece todo un planeta que incluye como comarca Uqbar. De este planeta hay noticias circunstanciales que al concretarse hacen que se desvele un misterio: en el siglo XVII una sociedad secreta europea, *Orbis Tertius*, decide inventar un país, la sociedad abandona la empresa por demasiado ambiciosa para una sola generación, pero deja el legado a sus discípulos; años más tarde, en el siglo XIX, renace la sociedad secreta en América, pero ahora esta sociedad decide inventar no un país, sino un planeta. El planeta tierra se ha duplicado en su versión paródica, del mismo modo en que la literatura, la historia de la literatura y de la filosofía se duplican irónicamente en el relato. Al final las reduplicaciones se anulan y lo que queda es la superficie del espejo que refleja infinitamente algo que no lo constituye a él mismo. El paralelismo con la página impresa en la que se lee el relato es innegable: un mundo y un planeta enteros nacen de las páginas del relato, pero las propias páginas no saben qué contienen. Idéntico fenómeno ocurre en todos los textos que contienen la descripción del mundo, pero no saben qué reflejan. La enciclopedia de un universo imaginario rivaliza con la enciclopedia de un mundo que sí existe, pero entre el mundo imaginario de los relatos y el mundo convencionalmente real se abre y se cierra una afinidad que está presente en todo texto literario. Todo texto literario está vigilado por su doble, el mundo exterior, que puede ser no menos fantástico que la más inspirada fantasía. Todo texto invoca la existencia del mundo paralelo de la literatura. La combinatoria de posibilidades es infinita.

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (Borges, 1974: 440).

Las cosas propenden a borrarse en Tlön, dice Borges, porque la gente olvida los detalles. Pero en la tierra humana no es imposible pensar que un pintor haya querido conservar la imagen de un mendigo, unos pájaros o un caballo y que, sin darse cuenta, sin que esa haya sido su intención, hayan rescatado del olvido un umbral o unas ruinas. Como diría el propio Borges, sin embargo, la descripción del fenómeno es superior a su interpretación literal o alegórica. El mundo paralelo termina por parecerse a la realidad humana, la literatura fantástica tiene finalmente la apariencia de la realidad. La condición previa de lo imaginario es el mundo real. El mundo y el texto literario se contradicen, se reduplican, se separan, se vuelven antagónicos o mutuamente imposibles. La literatura y su doble se parecen a la dislocación del tiempo: «Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades». El mundo y el texto mantienen una relación inconsútil que los convierte en anverso y reverso de una única realidad que cambia sin cesar de polaridad.

Otro heredero de los riesgos literarios que llevó a cabo Macedonio Fernández es Osvaldo Lamborghini. Su obra ha sido considerada transgresora en muchos aspectos estilísticos y, especialmente, se ha calificado de metaficcional en su última etapa. El uso de un lenguaje rudo, descarnado y poco adornado, la repetición de argumentos –que influirá en César Aira– y su defensa de la «no corrección» marcarán nuevas dinámicas para las letras argentinas. Pero será, sobre todo, su interés por «el continuo» lo que determine el vínculo de su obra con la literatura metaficcional. Sus textos son muchas veces, como señala J. Premat, esbozos, borradores y fragmentos que se convierten narrativamente en una defensa de la escritura automática que, simulando perfección, lleva a la transtextualidad. Dentro de ellos, las cartas, los comentarios, la crítica y los versos

se conjugan para ser novelas, novelas en las que se identifica una postura autorreferencial en la que la voz del autor nunca desaparece y, por el contrario, se convierte en una figura central del relato. En el caso de Lamborghini la escritura es escritura, al tiempo que proyecto de sí misma. «En un punto, en todo caso, se borra la frontera entre teoría y prácticas: Macedonio teorizaba ficticia y profusamente, Lamborghini incluye en sus relatos una profusa y ficticia teoría» (Premat, 2009: 158). Defensor del «continuo», Lamborghini no discrimina ni excluye ningún elemento que le permita seguir narrando. Así, las constantes digresiones exponen el interés del escritor por aproximar lo más posible al lector a todo lo que conforma el archivo de la obra. Es un escritor que manifiesta abiertamente que lo que quiere es «publicar y después escribir» (Lamborghini, 2005: 258), exponer las razones que lo llevan hacia la escritura, sin volver la vista atrás sobre lo ya plasmado en el relato. En sus obras Lamborghini sale a escena como «mismo Yo» y la voz-figura del autor y el narrador se vuelven una sola, la «autoconsciencia autorial» queda confirmada.

El último y uno de los más fértiles territorios de la literatura metaficcional argentina le corresponde, sin lugar a dudas, a Julio Cortázar. Al igual que lo sucedido con la obra de Borges, sus propuestas transgresivas, experimentales y atrevidas, con el tiempo se han convertido en paradigmas dentro de los estudios de *metaficción*. Catalina Quesada recuerda que Fernando Toda Iglesia, en el prólogo a *Tristram Shandy* (1759-1767), vincula con frecuencia esta novela con *Rayuela* (1963). El elemento de transgresión que inauguró *Tristram Shandy* hermana a ambas obras. Si bien la investigadora considera ofensivo el silenciamiento y salto que se hace del aporte de la obra de Macedonio Fernández en autores como Julio Cortázar, Lezama Lima, entre otros, es bien sabido que Cortázar era un gran admirador de la obra de Sterne y que, en más de una ocasión, se refirió a ella como su modelo para la ruptura de paradigmas literarios. En sus textos, especialmente, en *Rayuela*, el escritor propone una ruptura de la lectura lineal y tradicional de la novela. El «tablero de dirección», en primer lugar, se presenta como una opción diferente y,

aparentemente, «libre» de aproximarse a la obra. Por medio de «los capítulos llamados prescindibles, la novela ofrece su propio metatexto, mediante el cual comenta y teoriza sobre sí misma y sobre la creación literaria en general» (Navarro, 2002: 162). Además, abiertamente, se da voz a la crítica artística y literaria, a través de la figura-personaje de Morelli. De esta forma, también se traspasan y hermanan dos géneros literarios: el ensayístico de la crítica y el narrativo de la propia novela. En ese sentido, hay que recordar que *Rayuela* es un ejemplo magistral del *procedimiento* de «narración enmarcada». La novela contiene a la crítica y esta a su vez se convierte en la propia novela.

Pero dentro de la obra cortzarariana no solo *Rayuela* desempeña un papel fundamental para la literatura de *metaficción*. Cuentos como «Continuidad en los parques», «La noche boca arriba» y «Las babas del diablo», entre muchos otros, son representativos de los *procedimientos* y *aspectos* metafictivos. «Continuidad en los parques» es modélico de cómo se puede generar una conciencia del lector y de qué manera se le invita y vincula a la obra. El cuento exige un lector activo y participante. Se le exhorta a transgredir los límites de las páginas y a involucrarse en una escena que lee y de la que, al mismo tiempo, hace parte.

Otro de los aspectos interesantes y estrechamente vinculados a los procedimientos metaficcionales que estudia Santiago Juan Navarro en los textos de Cortázar es el del *collage*. Esta técnica, empleada frecuentemente en artes plásticas y visuales, es utilizada por Cortázar, por ejemplo, en *El libro de Manuel* y en *La vuelta al día en ochenta mundos*. El *collage* es, en primer lugar, una muestra de insatisfacción con el mundo, en este caso, lo es con las normas, estructuras y géneros literarios. Siempre puede esta técnica hacer aún más fantástico lo que ya por sí es fantástico. El *collage* permite y aun propicia una vuelta más a la fantasía que vigila las posibilidades de ser fantástico, y que para la literatura es una vuelta de tuerca a las posibilidades internas del texto. Posibilita, entre otras cosas, una comprensión del mundo que ha decidido no detenerse en las fronteras naturales. Todo es mutable, todo es infinitamente modificable, todo tiene una opción de

transformación. El lector de Cortázar está convidado a transformar y traspasar las fronteras que tradicionalmente imponían los libros. La novela se convierte en álbum o en compilación de notas periodísticas.

La novela entera (el libro de Manuel) está organizada sobre la base del ensamblaje de segmentos narrativos en los que es imposible establecer una autoridad narrativa estable. El efecto de la novela es el de una serie de fragmentos que requiere del lector una labor similar al proceso de edición cinematográfico (Navarro, 2002: 170).

Los elementos paratextuales (recortes periodísticos) incorporados en la novela, le dan un nuevo sentido al relato narrativo y cobran estos una nueva vida que les permite relacionarse en planos imprevistos. *El libro de Manuel* es una «novela de la novela», en la que se discute su propia elaboración y su contenido. Lo «autorreferencial» y «la ruptura de los códigos formales», a través del collage, que es contenido y novela al mismo tiempo, desestabilizan cualquier idea previa sobre una obra narrativa. En ese mismo sentido, *La vuelta al día en ochenta mundos*, es una obra que ni siquiera permite su delimitación genérica. Es un todo que vive en la perpetuidad de su posible desestabilización, incluso dentro de la misma literatura después de estar impresa.

En cualquier caso, en la obra cortazariana, el *collage* permite ver dos cosas que pudieran parecer antagónicas y que, sin embargo, terminan por ser complementarias. Permite ver lo otro en lo uno. Permite ver de qué forma se integran o se injertan múltiples elementos en lo que vemos o lo que leemos. El *collage* en Cortázar es esa forma de imaginación que tiene por finalidad la desestabilización del mundo y de las pretensiones de conocimiento de los lectores-espectadores. El *collage* ensambla, pues, nunca mejor dicho, la seriedad de las estructuras elementales de la imaginación con la irresponsabilidad de quien juega a descomponer y recomponer el mundo del texto. Es un rompecabezas avanzado.

3. LAS VOCES AUTOFICCIONALES

3.1. *Autoficción: el autor, el narrador y el personaje*

En 1977 Serge Doubrovsky acuñó el término *autoficción* para definir un tipo de narración en la que, dicho con la mayor sencillez posible, el protagonista, uno de los personajes más importantes o el narrador de la obra autoficcional de la que se trate pueden compartir la identidad nominal del autor. Esta coincidencia le pareció tan relevante a Serge Doubrovsky como para crear una nueva palabra y para extenderse en una explicación sobre los motivos que lo habían llevado a tomar aquella decisión. En principio, según su explicación, el autor empleó el término solo para ofrecer una guía que sirviera para entender de forma correcta, en su novela *Fils*¹, una serie de hechos que coincidían con su propia vida, con su biografía o, más específicamente, con su autobiografía, pues ambos testimonios, el narrativo y el biográfico, tenían su origen en el mismo lugar: en el autor. El propósito teórico de la decisión parece limitado, pero, ya en su primera enunciación, se advierte que el desdoblamiento del autor no pudo hacerse sin una consideración hacia el público lector. El autor, una vez concluida su obra, sintió la necesidad de justificar ante sus lectores su decisión, la decisión de incluirse a sí mismo como un personaje más de su propia novela. La acuñación del término fue un acontecimiento feliz, pues el término *autoficción* fue utilizado al momento por cierto número de críticos y estudiosos de la literatura que acogieron el vocablo

¹ La definición que ofrece Doubrovsky se encuentra en la cuarta de forros de la novela. En ella, el autor explica que su obra es una «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere *autoficción* por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky, 1977: cuarta de cubierta).

como si hubiera llegado a llenar un vacío, como si la voz definiera algo que preexistiera a la aparición de la novela de Doubrovsky, pero que solo con la aparición del nuevo vocablo se consolidara como una realidad teórica a la que no se podía desatender. Por supuesto, las primeras discusiones dieron un nuevo centro de gravedad a las preocupaciones por la expresión del yo en obras narrativas. El debate de la crítica se centró, como no podía ser de otra forma, en considerar el nuevo mundo literario que creaba el vocablo *autoficción*. Las consideraciones ampliaban los límites de lo autoficcional, lo censuraban por innecesario, fijaban sus fronteras conceptuales o, lisa y llanamente, lo empleaban con más o menos precisión. Lo sorprendente del fenómeno no es solo que el debate fuera un asunto que atrajera la atención de estudiosos, críticos e investigadores de la literatura, sino que los escritores, de manera simultánea, comenzaron a servirse del recurso. Es más, si hay un ejemplo evidente de que la teoría aparece con frecuencia a remolque de los acontecimientos, el caso de la *autoficción* podría ilustrarlo de forma admirable. En cualquier caso, el hecho establece de forma inequívoca, en los años de los que se habla, el decenio de 1970, la fluidez de las relaciones entre la esfera de la creación y la de la reflexión sobre los fenómenos literarios. Esta penetración recíproca, esta dialéctica de la teoría y de la creación, se ha analizado repetidamente como uno de los rasgos diferenciales del posmodernismo. Sin duda, aun careciendo de nombre específico, el fenómeno era anterior a lo que definía la nueva palabra. Es un fenómeno que posee una larga tradición literaria. Ha existido desde que hay novelas con apariciones de los propios autores como personajes de sus propias obras de creación. Pero la propuesta de la autoficcionalización del *yo* no solo satisfacía una necesidad que sentían algunos autores de llevar a la atención del lector la representación de las equívocas fronteras entre el relato autobiográfico y la ficcionalización del *yo* redactada desde la primera persona, también creaba, con el mismo impulso, no una jurisprudencia sino un ordenamiento de la tradición que se revisó, a partir de aquel momento, desde el punto de vista de los elementos autofccionales que se habían estudiado en el pasado, desde puntos de vista que no

necesariamente eran los que reflejaba el nuevo concepto. Los años que siguieron a la afortunada descripción de Doubrovsky vieron nacer diferentes propuestas teóricas y creativas relacionadas con la *autoficción* y con esa, no tan nueva, literatura del *yo*.

La *autoficción* nació como un género híbrido ² mediante el que se materializaba la posibilidad de que autor, narrador y personaje compartieran el mismo nombre en un texto de índole explícitamente narrativa. Pero, lo más importante, también mostraba que esa coincidencia nominal no resultaba incompatible con el «pacto de ficción». La propuesta de Doubrovsky llenaba el vacío que, unos años antes, Philippe Lejeune había advertido cuando, en su trabajo «Le pacte autobiographique», estudió los límites y las posibles lecturas de los textos autobiográficos. Lejeune se había enfrentado con el mismo tipo de problemas al tratar de aclarar que el «pacto referencial» y la comprobación de la información de los textos autobiográficos no eran suficientes para leer y entender una obra autobiográfica, dado que los autores siempre contaban su propia versión de la historia y, a su vez, esta solo contenía su verdad. Versión y verdad eran términos que exigían comprobaciones de naturaleza extratextual. Los autores ficcionalizaban su propia historia personal, biográfica y, al hacerlo, se alejaban de la frontera del campo biográfico, para aproximarse un poco más a la de la novela. Pero no por ello podían leerse las autobiografías como novelas ni, en sentido contrario, podían leerse las novelas como autobiografías. La doble implicación, la implicación mutua, cancelaba simultáneamente los elementos ficcionales, que se leían necesariamente como autobiográficos, y los elementos autobiográficos, sobre los que caía la sombra de la sospecha de su ficcionalización. La cancelación mutua puede entenderse asimismo como una interpretación que ordena un régimen de posibilidades diferente. Se percibe a través de la *autoficción* cómo la ficción

² La clasificación de la *autoficción* como género se ha tomado del trabajo de Ana Casas, «El simulacro del yo: La autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (2012: 9). Sin embargo, en este trabajo, la *autoficción* se entenderá como una práctica, sin entrar en consideraciones sobre si la *autoficción* debe o no clasificarse como un género.

interviene incluso en las mejor documentadas y fidedignas fotografías de la realidad y cómo la realidad invade y ordena de forma diferente el terreno de la imaginación.

Philippe Lejeune planteaba que los terrenos de la autobiografía podían delimitarse mejor al aclarar la relación entre la identidad y el pacto de lectura implícito al interior del texto. Para ello era necesario tener en cuenta: 1) si, en la obra, se mencionaba el nombre del personaje y si este, a su vez, coincidía o no con el del autor; 2) si el autor proponía, y cuál era, un pacto de lectura (Lejeune: 1994).

El pacto de lectura entendido como todo aquel pacto que, directa o indirectamente, establece el autor de un texto con su posible lector para indicarle desde dónde han de ser entendidos los hechos que se narran al interior de la obra. Es decir que, por medio de una serie de estrategias y recursos paratextuales, el autor indica si los hechos narrados al interior de la obra deben leerse como ficciones o como sucesos reales. Tres son los elementos que se hacen necesarios para la existencia de un pacto: 1) autor; 2) texto; 3) lector. Se establece una comunicación por medio del texto en la que el autor solicitará la confianza del lector y este, en contraprestación, recibirá una guía que orientará su lectura.

Existen, para Lejeune, dos tipos de pactos de lectura que conciernen a los textos narrativos: el «Pacto autobiográfico» y el «Pacto ficcional o novelesco». Sin embargo, los textos autoficcionales tienden a traspasar los límites de cada uno estos pactos o pueden ser ubicados en un territorio intermedio que Manuel Alberca ha denominado como «Pacto ambiguo»³. Los hechos no se mantienen bien en el interior de los estrechos moldes en los que recogen para su análisis por parte de los interesados en el estudio académico de la *autoficción*.

El autor se convierte en su doble. El autor y el protagonista de su propia novela son correferenciales. Desde el momento en que coincide el nombre de un personaje con el nombre a quien se atribuye la autoría del texto en la portada del

³ La definición y explicación del «pacto ambiguo» se recogerá en el apartado dedicado a los pactos de lectura.

libro, el autor vive una extraña relación con su obra. Si pudiera decirse así, hay una bipolaridad que somete al texto autoficcional a una doble dependencia. Mejor dicho, deja a uno de sus personajes ante el problema de una doble falsación, como autor y como personaje. Ambos se contaminan de realidad, una realidad empírica, extratextual, difícilmente comprobable, pero se contaminan también de irrealidad, de la sospecha de que incluso aquello que con mayores garantías de verosimilitud se ha establecido, a veces, incluso, sin la complicidad del autor, pudiera no corresponderse con la verdad históricamente establecida. Es más grave, incluso, podría tratarse de un fenómeno de personalidad múltiple, utilizando una terminología que proviene de las descripciones de las enfermedades mentales, pues también interviene en la definición de lo autoficcional un autor que en el texto existe solo como narrador. Un autor se desdobra en su personaje o en sus personajes. Un mismo autor escribe y adapta lo escrito a las diferentes personalidades de sus escritos. Este segundo recurso se conoce como heteronimia, pero es un proceso, sin duda, emparentado con el de la *autoficción*.

Existe una larga y diversa tradición de la presencia del autor al interior de los textos literarios, así como de la representación del artista dentro de su obra. Un fenómeno que, como en el caso de la *metaficción*, no es exclusivo del mundo de las letras. Sin embargo, los límites y la recepción de este tipo de «personajes-autores» había sido, hasta la aparición de la *autoficción*, poco problemática. Si bien, antes de la acuñación del término, ya existían obras que podrían ser leídas desde los códigos autofccionales, estas habían sido consideradas como parte de la literatura autobiográfica o biográfica, que generaban menos confusiones en los lectores sobre la frontera de lo que se reconocía como «real» y «ficcional», frontera que, en las obras autofccionales, parecería resultar más ambigua y difusa. Antes del decenio de 1970, el problema autoficcional en las biografías se limitaba, en la mayoría de los casos, simplificando grandemente, a considerar los momentos en los que el autor se había desviado de la verdad, voluntaria o involuntariamente, para favorecer su autorretrato.

Poco antes de la década del setenta, la importancia del autor como eje fundamental para entender y analizar la literatura, había sido materia de importantes discusiones. Ensayos como «La muerte del autor» (1968), de Roland Barthes y «¿Qué es un autor?» (1969), de Michael Foucault, anticipaban un interés temático y polémico que tendría no poca relevancia en los estudios sobre literaturas del *yo*. Poco antes, en 1961, Wayne C. Booth había acuñado el término de autor implícito, con el fin de reconocer la figura del narrador que se construye en la novela a través de lo narrado y que puede diferir del autor. Manuel Alberca señala que «el auge de la *autoficción* es preciso situarlo justamente en el intersticio de la pregonada y efímera muerte del autor y del incontestable auge de la autobiografía» (Alberca, 2007: 31). Se trata, por lo tanto, de un momento en el que se discute la importancia que puede tener la identificación, el reconocimiento y el prestigio del autor de una obra, si por autor se debe entender, siguiendo a Barthes, solo aquel que escribe y firma un libro, y si el lector tiene o no alguna implicación en la construcción de sentido de la obra. Barthes señala que, poco a poco, la idea del autor como Dios en el que se concentra el sentido de la obra ha ido cayendo en desuso y que, cuando él escribía «el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda una, todas las citas que constituyen una escritura» (Barthes, 2009: 107).

Otra discusión interesante y pertinente de esta época es la que promueve Foucault al preguntar «¿Qué es una obra? ¿Qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿De qué elementos está compuesta?» (Foucault, 2009: 117). En ese terreno renace nuevamente, ya no el autor vinculado a la idea de autoría, sino con la duda de quién es el que define los límites del texto. Inevitablemente, el autor vuelve a ponerse al frente de la obra y abre un camino que también posibilita cuestionar si el lector debe o no tomar en cuenta, durante su lectura, la información que posee sobre el autor de la obra, y si dicha información resulta relevante para hallar su sentido. El punto de vista de Foucault no es muy diferente del de Barthes: el autor no controla el significado o el sentido del texto, el

autor es una figura histórica y legal que tiene varias responsabilidades. Entre otras, la de ordenar el campo de estudios, la de garantizar la estabilidad y funcionalidad del concepto de obra, etc.

Paralelamente a la supuesta muerte y a la resurrección del interés por la figura del autor, existe también una revitalización del interés literario y crítico hacia lo autobiográfico. Estudios como el de Lejeune y José María Pozuelo Yvancos (2006), constituyen dos importantes ejemplos. Curiosamente, es contra esta corriente que revitaliza lo autobiográfico y, con este tipo de obra, renueva también el pacto de autobiográfico, que parece responder la *autoficción*. El punto polémico y determinante que aclara las ideas sobre los relatos autoficcionales, es que estos, desde el primer momento son creados por el autor con el propósito de llevar al límite al lector e incitarlo a que se cuestione sobre la naturaleza de la obra. No se trata solo de que, por medio de los elementos paratextuales, se indique que se trata de una obra cuyo contenido es o autobiográfico o novelesco, sino que en los textos se hallen las herramientas de las que pueda servirse el lector para leer la obra a partir de nuevos códigos de lectura y que reconozca que el texto hace parte de una experimentación de representación que solo puede ser entendida desde un pacto de lectura ambiguo. Los textos autoficcionales desestabilizan la confianza del lector e impiden las certezas. Ya se ha dicho, las rectas se curvan, los trazados siguen cursos sinuosos y la autorreflexividad mueve al lector a orientarse de forma diferente por el nuevo terreno por el que se ve obligado a desenvolverse. La ambigüedad es el resultado del uso de un recurso que contamina la realidad de ficción y, al revés, contamina la ficción de realidad. Paralelamente, hace presente al lector la naturaleza narrativa de la historia, de la biografía, y otorga a la ficción un estatuto de averiguación o confesión de índole histórica.

3.2. Discursos de la autoficción

La historia de la escritura en la que el autor es el protagonista de la obra que redacta es probablemente tan antigua como la historia de su testimonio escrito. Un

autor como Julio César pudiera parecer el ejemplo evidente de autor de una autobiografía redactada sobre supuestos contrarios a los autoficcionales. *La guerra de las Galias* está escrita en tercera persona. El deseo de objetividad del autor y el deseo de aparecer ante sus lectores como quien se ve a sí mismo desde fuera, lo mueven a hablar de sí como si fuera otra persona. ¿Es ese recurso narrativo suficiente para tranquilizar al lector en lo relativo a la objetividad del autor en lo que se refiere a sí mismo? ¿No es extraño que un autor hable de sí mismo en tercera persona? Es este un recurso que acaso provoque mayor extrañeza que si un autor apareciera como personaje en una obra literaria de la que fuera él mismo autor. Que coincida en el interior de una novela el nombre del autor con el de un personaje, como ocurre en algunas novelas de César Aira, es menos sorprendente que el hecho de que el autor de un relato autobiográfico hable de sí mismo como si de otra persona se tratara, como si fuera un personaje de una novela redactada por un autor cuyo nombre no coincidiera con el del protagonista. Pero qué duda cabe de que Julio César, sencillamente, siguió un modelo narrativo que tradicionalmente separaba al historiador de los hechos que narraba. Ni Salustio ni Tácito fueron protagonistas de los hechos que narraban, pero Julio Cesar lo fue. Julio César, sencillamente, siguió un modelo narrativo que se encontró ya hecho. Julio César escribió una historia, no se sirvió de sus recuerdos para escribir un relato de naturaleza autobiográfica. Se propuso convertirse en historiador. No quiso ser un memorialista.

Son, ciertamente, muchos los testimonios que podrían aducirse para dar carácter de prueba concluyente al catálogo de relatos de índole histórica que exponen la experiencia de la vida desde la primera persona. Sin duda, pero no todos poseen igual ni parecida importancia. El hecho de que San Agustín, en sus *Confesiones*, inaugurase una forma de reflexión personal que mostrara una vocación de índole religiosa, se secularizó irónicamente en *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Ambos autores orientan sus escritos hacia metas diferentes, pero ambos poseen en común los elementos de explicación y justificación. La

explicación se lleva a cabo en la conciencia del individuo. Se dirige al interior de esa experiencia que se expone. La justificación se dirige al lector. Se dirige a los lectores, busca persuadir o justificar.

Hay una serie paralela a la de los textos narrativos. En la historia de la lírica occidental, por ejemplo, es sencillo y frecuente relacionar, por ejemplo, a Petrarca, quien se inspiró en San Agustín, con Wordsworth, autor de *The Prelude*, o con el T. S. Eliot autor de «Portrait of a Lady». También en la poesía han sido comunes los procesos en los que el poeta ha hecho un autorretrato de su condición, de su vocación de su crecimiento artístico, intelectual o espiritual. Pero, sin duda, el proceso de secularización y la vocación laica, generalmente artística (aunque no hayan faltado otras disciplinas, como las científicas o las políticas, en tiempos posteriores), dio ocasión a una suerte del discurso del yo del que hay abundantes testimonios en diferentes géneros literarios. Es a partir del Romanticismo cuando los autores sienten la necesidad de explicarse en un sentido que trasciende la mera exposición de acontecimientos formativos. No es solo lo aprendido lo que cada autor desea mostrar como prueba fehaciente de una formación, sino cómo lo aprendido sirvió para despertar la vocación creadora, para fundar una personalidad literaria. Y junto a ello, aparece el resto de elementos: formativos, autobiográficos, nacionales, sociales, educativos, económicos, circunstancias familiares, etc. Este sentido de la confesión autobiográfica se halla presente en una cantidad incalculable de obras. Da incluso nombre a un subgénero de la novela que se ha popularizado con su nombre alemán original, la novela de *Bildungsroman*. A este género pertenecen obras tan diferentes entre sí como *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Johann Wolfgang von Goethe, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de Robert Musil, *Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, o *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, y muchas otras obras que exhiben elementos autobiográficos junto con otros rasgos que, claramente, pertenecen al mundo de la ficción o, ciertamente, son elaboraciones posteriores, más o menos idealizados, de hechos que realmente ocurrieron. Sin

embargo, los elementos autoficcionales no son ajenos al tipo de autobiografía tradicional. Cabría decir que nunca lo han sido. Pueden recogerse en los relatos autobiográficos no pocos casos en los que los recuerdos de un autor han sido contradichos por testigos presenciales o por investigadores posteriores a los hechos. Las *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand pueden proporcionar un buen ejemplo. Chateaubriand goza del prestigio de haber sido uno de los primeros europeos que visitaron los Estados Unidos de América del Norte. Cuando sale rumbo al continente americano, lleva una carta de presentación para el general Washington. Era una carta del marqués Armand Tuffin de La Rouërie, quien había participado en la lucha por la Independencia de los Estados Unidos. Chateaubriand relata en sus memorias el encuentro que mantuvo con el general George Washington. Sin embargo, se han arrojado dudas sobre la autenticidad del hecho. No hay testimonios ajenos al propio Chateaubriand que permitan comprobar la veracidad de lo narrado. Las interpretaciones pueden ser muchas, pero hay, en cualquier caso, un hecho indiscutible, un hecho textual: la relación de Chateaubriand con Washington. En el texto este encuentro cumple dos funciones diferentes: por una parte, Chateaubriand subraya su propia importancia al aparecer junto a una figura como George Washington; por otra parte, esta visita le permite al autor establecer un punto de vista acerca de la humildad y sencillez republicanas de los gobernantes americanos. Ninguna de las dos funciones es menor. Y, en el fondo, es secundario que el encuentro se celebrara o no. Si ocurrió de verdad, no le resta importancia a la función que este encuentro desempeña en el interior del texto; si no ocurrió, la función que pudo atribuir el lector a su inclusión es de igual modo eficaz. Si no apareciera ninguna nueva documentación que demostrara que Chateaubriand no visitó a George Washington, la conjetura más probable, las cosas seguirán como hasta el presente. Si, por el contrario, apareciera un texto de un testigo cualquiera que diera noticia cierta de la visita, entonces nada cambiaría mucho respecto de la interpretación que comúnmente se otorga a este pasaje. El ámbito de la *autoficción* es precisamente aquel en el que se llevan al límite

los cuestionamientos sobre la realidad como fundamento último del sentido. Lo que ocurrió verdaderamente quizá deba alternarse con lo que pudo ocurrir, con lo que el autor quiso que ocurriera pero no ocurrió, con lo que el autor temió o deseó que ocurriera. La casuística de las situaciones particulares puede ser infinitamente variada. Un aspecto interesante del caso, además de cuestionar la veracidad histórica de lo ocurrido, se relaciona con las «intenciones» del autor, no tanto con lo que quiso decir, sino con el impulso que lo movió a elegir un acontecimiento que para él tenía que tener una naturaleza muy diferente que para el resto del mundo. Puede que el autor se inventara los hechos, puede que creyera sinceramente que las cosas habían ocurrido como él describió, aunque no hubieran ocurrido necesariamente de esa forma o, en fin, puede que los hechos hubieran ocurrido tal y como él los describió. En cualquiera de los casos descritos, Chateaubriand redactaba una autobiografía a la que atribuía méritos literarios concretos. La frontera, hacia el interior del autor, es difícil de definir y de establecer en un punto preciso. De nuevo, aflora una funcionalidad que es, singularmente, narrativa. Los ejemplos como el que ofrece Chateaubriand podrían multiplicarse sin dificultad. Es un punto de debate de toda autobiografía la confianza que puede otorgarse a un testimonio que proviene de una sola fuente y solo a través de esa fuente puede validarse.

3.3. Sistemática de la autoficción

Hay una importante serie de propuestas y discusiones en torno a las prácticas autoficcionales defendidas por diferentes críticos y estudiosos de la literatura. Entre ellas, por ejemplo, las de Vincent Colonna, quien, según interpretación de Ana Casas, apoya la tesis de que la *autoficción* es una forma ficcionalización del yo que se encuentra más cercana al terreno de la novela. Afirma Colonna, además, que si los orígenes de la *autoficción* se encuentran en un terreno tan próximo al de la novela, la idea de autoría y la firma del autor en la obra son la primera piedra sobre la que cimentar el mito del autor y, con él, poder

establecer un tipo de relación diferente con el lector cuando se inserte en la obra. Colonna ha desarrollado una tipología con cuatro categorías autoficcionales sin prestar atención a limitaciones de orden temporal o cultural en las que la obra autoficcional haya sido creada, lo que provoca, y es uno de los reparos que sobre su enfoque tienen otros críticos, que los orígenes de la *autoficción* puedan ubicarse, según sus propios ejemplos, en el siglo II con Luciano de Samosata. Las categorías autoficciones propuestas por Colonna son las siguientes:

Autoficción fantástica: Consiste en una elaboración narrativa de la que el escritor hace parte, como personaje central, de la obra. Sin embargo, no existe posibilidad de que el lector confunda la vida del autor real con la del autor-personaje ya que, al interior de la obra, el autor-personaje es completamente ficcionalizado y los acontecimientos de los que toma parte son fácilmente leídos e interpretados como irreales. Uno de los mejores ejemplos que encontramos de este tipo de autoficción es *Wasabi* (1994), de Alan Pauls. En la novela, un escritor argentino viaja a Francia con su esposa a pasar unos meses en una residencia de escritores. Durante esta estancia al protagonista le brota un quiste monstruoso que lo va transformando. El lector, al igual que el protagonista, transita por escenas absurdas y delirantes. No obstante, a pesar de las coincidencias que se pueden hallar entre el protagonista y el propio Pauls, para el lector es sencillo identificar que el escritor del relato es un Pauls transfigurado y fantástico.

Autoficción biográfica: El escritor nuevamente es protagonista de la historia que narra. Pero, en este caso, los datos biográficos con los que construye su yo de ficción suelen ser mucho más verosímiles, alejados de elementos y situaciones fantásticas. También puede ser entendido este tipo de *autoficción*, como un método para construir una imagen con la cual el autor desea ser identificado o recordado. Es importante subrayar que, a pesar de que el autor emplea datos reales, fechas de nacimiento, nombres de calles, de familiares o de amigos, entre otros, para matizar la ficción del relato, siempre consigue hacer evidente que se trata de «mentiras verdaderas». Llama la atención que el teórico considere que la «fórmula donde la

veracidad se desvanece frente a la expresión existe en la poesía desde hace mucho tiempo, al ser esta un modo de escritura donde el autor puede tomarse muchas libertades» (Colonna, 2012: 96). Para ejemplificar habla de la poesía narrativa de Byron, las *Meditaciones poéticas* de Lamartine y *La vida nueva* de Dante. Este último ejemplo, curiosamente, es muy relevante ya que, como se verá, la obra de Dante será una referencia significativa para el texto homónimo de César Aira.

Autoficción especular: En este tipo de *autoficción*, la presencia del autor no es, necesariamente, central. Por el contrario, con frecuencia el autor solo aparece como un elemento que permite al lector fijar su atención en la construcción de un relato. El realismo, los datos biográficos o la verosimilitud no desempeñan ningún papel en estas autoficciones, toda vez que lo interesante es que la presencia del autor al interior de la obra permite que el lector sea mucho más consciente de que accede a un segundo relato. Su nombre, explica Colonna, nace de la metáfora del espejo en el que se ve reflejado el autor y la imagen de su trabajo como escritor. Sin lugar a dudas, este tipo de *autoficción* es el que, con más facilidad, se puede relacionar con los recursos metaficcionales. El propio Colonna dedica un apartado para la *mise en abyme*, y la *metalepsis* al interior del texto en el que explica este tipo de *autoficción*. Antonio Sobejano-Morán explica que uno de los mejores ejemplos de este tipo de *autoficción* se puede encontrar en las novelas en las que se utiliza «el conocido recurso narrativo del manuscrito hallado, cuya escritura, solo existente en el mundo de la ficción, se reproduce o refleja íntegramente, o con algunas alteraciones y variantes, en el texto que lee el lector» (Sobejano-Morán, 2003: 27). Modelo de este tipo de autoficción es la obra *Si una noche un viajero* (1979), de Italo Calvino. «Empleo de una narrativa autoconsciente en virtud de la cual el narrador alude a su propio relato, lo comenta, lo rectifica, lo expande o lo cancela» (González, 2009: 189) y en la que se menciona a Italo Calvino como el autor de la novela que se está leyendo al interior de la propia obra.

Autoficción intrusiva (autorial): La presencia del autor al interior del relato pierde importancia. Se convierte más bien en un narrador-autor que no tiene un lugar,

propriadamente hablando, como personaje. El narrador-autor, en este caso, desempeña más el papel, si se puede decir de este modo, de una voz. Por medio de este narrador-autor, el lector se ve increpado y puede escuchar reflexiones o aclaraciones sobre los acontecimientos narrados al interior de la obra. Ejemplo de este tipo de *autoficción* es la voz de Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1899). Conrad, quien realmente estuvo en el Congo, no aparece en la narración. Quien se responsabiliza del relato es Marlow, el álteer ego de Conrad. Marlow, en realidad, apenas tiene una parte activa en los hechos que narra, pero todo lo que ocurre en la obra le llega al lector por la voluntad de Marlow de dar una forma narrativa a una serie de hechos más o menos inconexos. Si la voz narrativa, es decir, la voz de Conrad, no tiene gran importancia, la narración es una construcción que solo existe como relato gracias a Marlow.

Por otro lado, sobre la *autoficción*, el investigador español Manuel Alberca considera que «[...] lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso solo a relatos, que se presentan inequívocamente como ‘novelas’, es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica» (2007: 158). Alberca propone una definición funcional que recoge elementos formales, aunque, a lo largo de su trabajo, aclara que para la construcción de relatos autoficcionales es importante tener en cuenta la relación que se establece con el lector y cómo se llevará a cabo la recepción del texto. Específicamente, para él, la *autoficción* es «una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor» (2007: 158). Sin embargo, conviene recordar que Alberca tiene una postura muy clara sobre el uso del subtítulo de «novela» para este tipo de textos. La obra autoficcional se mueve entre lo autobiográfico y lo ficticio por un propósito o deseo específico del autor. Se puede pensar que en algunos casos se trata de un deseo de experimentación y en otros, por ejemplo, hay que entenderlo como el deseo de probar los límites de la novela apropiándose o adentrándose en territorios que antes eran exclusivos de los discursos autobiográficos. Alberca

insiste, siguiendo a Colonna y Doubrovsky, en que la clave que permite la identificación de un relato autoficcional se encuentra en la identidad que comparten autor, narrador y personaje, y rechaza, tajantemente, las interpretaciones de quienes ven obras autoficcionales en textos en los que solo se pueden identificar algunos rasgos autobiográficos, pero sin sugerir ni manifestar una identidad nominal entre los agentes antes señalados.

La tipología autoficcional propuesta por Alberca se compone de tres modalidades. Destaca que no se trata de trazar límites o de encasillar las formas de construcción narrativa, por el contrario, intenta, a través de esta tipología, dar cuenta de las posibilidades que nacen de una práctica heterogénea que es leída a la luz de un pacto de lectura ambiguo que, a su vez, puede moverse hacia uno u otro lado de los hegemónicos pactos de lectura.

La primera modalidad autoficcional que propone Alberca es la *autoficción* biográfica, en la que la vida del autor es materia fundamental del relato. El autor se vuelve personaje, pero la existencia real del autor tan solo es levemente novelada. Lo ficticio, muchas veces, está más relacionado con la identificación paratextual de la obra como novela que con ficcionalización de los datos biográficos que se dan a conocer sobre el autor. Señala Alberca que «uno de los objetivos de esta clase de autoficciones es conseguir, a través de la ilusión novelesca, que al lector le resulte verosímil que se encuentra ante un relato autobiográfico verdadero bajo la denominación de novela» (2007: 183). Con frecuencia, los autores, se refieren a fotografías, cartas o periódicos para simular la veracidad que buscan, pero al no encontrarlas como parte del texto, los lectores tiende a sospechar y tildarlos como ficticios. Este tipo de *autoficción* se inclina más hacia el pacto autobiográfico, por el uso tan poco ficcional que se hace de los datos biográficos del autor. Sin embargo, sigue siendo una construcción ficcional en la que existe una concordancia de identidad entre autor y personaje, y por tanto no puede ser leída bajo el foco de la autobiografía. Alberca señala que uno de los ejemplos paradigmáticos de este tipo de *autoficción* es *Negra espalda del tiempo* (1998), del escritor español Javier Marías.

En esta obra los límites de lo biográfico y de lo ficcional se trasgreden constantemente. Incluso, en la cuarta de cubierta, se habla de la obra como una «falsa novela» heredera de una forma narrativa que Marías ya había puesto en marcha con *Todas las almas* (1989). Sobre *Negra espalda del tiempo*, dice Alberca:

[...] el lector (incrédulo) somete [los hechos] a la prueba de la sospecha o a la duda de la existencia y termina por considerarlos ficticios. Este se pone en guardia, sobre todo, cuando el autor hace esfuerzos denodados por afirmar la verdad o la ficción del relato. (2007: 283-184).

El narrador «autor ficticio» expone para el lector, desde las primeras líneas del texto, su conciencia sobre la mezcla de ficción y realidad, haciendo especial énfasis en que, a pesar de ello, no debe existir confusión.

Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y meditar su cuento, o maquinarlo (Marías, 1998: 9).

Estos elementos, sumados a los datos biográficos, claramente identificables con el propio Javier Marías, llevan al lector en una zona de duda sobre la ficción y sobre lo real, una zona indefinida que, desde luego, es en la que Marías desea ubicar su relato.

La *autoficción* fantástica es la segunda modalidad autoficcional. Esta es una *autoficción* llena de elementos inverosímiles que al lector le resultará fácil identificar y entender como elaboraciones de ficción. El término que Alberca toma de Colonna sirve para nombrar una ficción en la que, a pesar de presentar una coincidencia nominal entre autor y personaje, hace evidente que al autor poco le interesa mantener una verosimilitud biográfica. «El narrador, bajo el mismo nombre del autor, se convierte en protagonista de aventuras que el lector percibe enseguida como novelescas, pues el más elemental cotejo con la biografía del autor o con el sentido común hacen que se rechacen como verdaderas» (Alberca, 2007: 190). Es importante destacar que, para Manuel Alberca, la obra de César Aira es una de las que con mayor frecuencia y de manera más elaborada, se hallan este

representaciones autoficcionales. En ese sentido, que considera una de sus obras más representativas es *Cómo me hice monja* (2005), ya que en ella:

se provoca una radical confusión de expectativas lectoras, pues además de ficcionalizar la identidad nominal del autor y personaje (el narrador-protagonista se llama César o Cesítar Aira), todo el conjunto supone una alteración de los principios de la poética realista (2007: 191).

Además, para el crítico español, en buena parte de las obras de Aira, el relato nace de lo verosímil y según se avanza en la lectura el argumento se distancia de la realidad y se abre paso a un mundo ajeno a la lógica cotidiana. El pacto de lectura, en este caso, aunque ambiguo, se inclina más hacia el novelesco.

Lo que caracteriza a la tercera modalidad identificada por Alberca como autobioficción, es que, con este tipo de obra, la duda del lector sobre desde dónde leer no puede despejarse. El texto se encuentra igual de próximo a lo autobiográfico que a lo novelesco. De manera que para el lector, por más que aparezcan datos, es muy difícil determinar qué es ficción y qué es autobiográfico. Se logra en este tipo de modalidad un perfecto balance de penetración de lo ficticio en el mundo autobiográfico y viceversa. Como ejemplo de este tipo de *autoficción*, el investigador propone la *Tía Julia y el escritor* (1977), de Mario Vargas Llosa. Una obra en la que, se sabe, el autor ficcionaliza la relación amorosa y el posterior matrimonio que vivió con su tía política Julia. En esta obra Vargas Llosa lleva a cabo fusión de elementos ficcionales y biográficos que, como afirma Alberca, es indisoluble, con lo cual motiva en el lector dudas irresolubles sobre la frontera genérica del relato.

Un recorrido similar al que Manuel Alberca realiza sobre la práctica autoficcional, es el que lleva a cabo el crítico francés Philippe Gasparini. En su estudio (2004), recupera algunas particularidades de la novela autobiográfica y las relaciona con los textos autoficcionales. Destaca que uno de los principales inconvenientes que se presenta a la hora de hablar y estudiar autoficciones, es que el término con el que ha sido llamado este tipo de textos, remite rápidamente a la «ficción» y esto induce y predispone fácilmente al lector para que identifique y siga

un pacto de lectura novelesco. Es por eso que Gasparini propone que se retome el término «autonarración», ya que con él se pueden incluir todas representaciones y reproducciones del autor al interior de la obra narrativa, sin que necesariamente se anuncie un carácter ficticio. El investigador francés insiste en que los elementos paratextuales, epitextuales, peritextuales, metaficcionales e intertextuales tienen un notable valor a la hora de que el lector establezca una comunicación con el texto. Todos ellos sirven para que el autor delinee un posible camino de lectura de su obra. Si el escritor hace uso de todos estos elementos, fácilmente, puede provocar en el lector una identificación entre el autor y el personaje. No obstante, hay que recordar que la decisión final se encuentra en manos del lector, y nada garantiza que este contrato de lectura se lleve a cabo bajo las normas esperadas por el autor.

El término «autonarración» retomado por Gasparini, surge, a la vez, de una propuesta de Arnaud Schmitt que, volviendo a las discusiones y molestias originales sobre los límites y las posibilidades de la autobiografía y de la novela, considera que al emplear el término «autonarración» se está hablando de una obra literaria que no necesita o no está sujeta a la verificación de los hechos, a la verosimilitud o a la objetividad. Con el uso de este término, se estaría haciendo referencia tanto a una práctica con un claro carácter híbrido en el que se conjuga en igual medida lo autobiográfico y lo ficcional, pero sin inclinarse demasiado hacia alguna de las dos opciones. Por lo tanto, todo queda en el plano de la narración. Además, le abre al autor la posibilidad de narrar su historia siguiendo su propia verdad personal. Bajo esa perspectiva, Ana Casas apunta que, en estos relatos, «no se trata de abarcar una existencia, sino de subrayar solo algunos momentos significativos» (Casas, 2012: 32).

Por su parte, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, al reflexionar sobre el auge y el funcionamiento de las prácticas autoficcionales, deciden hacer una contraposición de términos. Se refieren a auto(r)ficciones cuando se habla de textos de ficción en los que «la intromisión metaléptica del 'autor' en su mundo narrado puede tener, pues, un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente,

alienador, anti-ilusionista» (Toro, Schlinkers y Luengo, 2010: 16). Para ellas, las auto(r)ficciones son el espacio de la escritura lúdica en el que el personaje juega a disfrazarse de autor. Mientras tanto, consideran que el término *autoficción*, es «un subgénero literario y fílmico, que presenta una ficción menos paradójica, pero ambigua y lúdica, que en los textos literarios suele ser autodiegética. Incluye relatos situados entre los polos extremos de la verosimilitud biográfica y la inverosimilitud fantástica» (Toro, Schlinkers y Luengo, 2010: 21). Es, sobre todo, Sabine Schlinckers quien insiste en que la base de la *autoficción* no se encuentra tanto en la demostración de que el texto se inclina o no a la autobiografía o a la novela, sino que depende y se origina en un juego y ficcionalización de autoría, de la imagen del escritor ficcionalizado al interior del relato.

Finalmente, José María Pozuelo Yvancos, aunque más inclinado e interesado por los estudios autobiográficos, también aporta a la discusión la expresión «figuración del yo». Con ella intenta despejar para la *autoficción*, el espacio narrativo en el que existe una coincidencia nominal entre autor-narrador-personaje, y unir bajo el rótulo de «figuración del yo» a todos los otros textos en los que, aunque se pueden identificar algunos de los rasgos de los autores, estos son empleados en obras que no necesariamente estarían ligadas con la referencialidad biográfica. Para Pozuelo, la *autoficción* es resultado no solo de una época en la que se están generando toda una serie de debates sobre lo que él denomina «la crisis del personaje como entidad narrativa» (Pozuelo Yvancos, 2012: 153-154), sino, además, de una respuesta al «pacto autobiográfico» postulado por Lejeune. El investigador indica que los estudios sobre *autoficción* han limitado su problematización al funcionamiento de una «figuración del yo» en relación a las coincidencias directas entre el texto y la vida, y que esa es solo una forma de representar o figurar un yo.

3.4. *El yo de la literatura*

La crisis del narrador, del protagonista o del sujeto ha llegado a la novela porque simultáneamente llegó a la sociedad occidental y a todas las sociedades letradas. El psicoanálisis, la psicología evolutiva, la antropología comparada, la lingüística..., en pocas palabras, todo un conjunto de saberes y de prácticas culturales han socavado la confianza en la identidad o autoidentidad de un yo que se había mantenido sin cuestionar durante siglos. Estas afirmaciones deben tomarse con cautela. Edipo rechaza horrorizado el yo en el que se convertirá. Pero su conciencia alberga los dos Edipos, el que es y el que llegará a ser. Los problemas de desdoblamiento, duplicidad y personalidad múltiple son conocidos desde antiguo. Las metamorfosis y las alteridades gemelares, tan frecuentes en todas las mitologías, no son sino formas de dar cuenta del cambio. Al igual que la heteronimia, ya se ha dicho, la *autoficción* da cuenta de la variedad y de las diferentes perspectivas sobre un mismo sujeto, desde un mismo sujeto. Son recursos retóricos emparentados. El conocimiento de la fragilidad y la precariedad del yo no es nuevo. La utilización de ese conocimiento en forma de recurso literario que cuenta con unas prácticas culturales y literarias que el lector espera y que se cuestionan, sí lo son.

Manuel Alberca opina que la *autoficción* hace parte de una serie de formas narrativas del yo. Puede añadirse que estas formas narrativas cuentan con un antecedente histórico importante: las novelas autobiográficas. La acuñación del término *autoficción* indica que no es su terreno coincidente con el de la novela autobiográfica. Este y otro tipo de relatos cercanos no pueden ser leídos como *autoficciones*. En primer lugar porque las *autoficciones* solo lo son desde el momento en el que el juego, la movilidad del relato entre los límites y las fronteras de lo autobiográfico y lo novelesco y, lo más importante, la vinculación del lector en ese juego-práctica, se formaliza. Es decir, desde el momento en que un autor recurre a la *autoficcionalización* para crear una obra literaria que juega con un elemento de complicidad del lector. Tal vez críticos y escritores llegaron

simultáneamente al problema del yo, del narrativo, del autorial, y del personaje (piénsese en *Niebla* o en *Seis personajes en busca de un autor*). Otros autores, M. Foucault, señaladamente, aportan al interés por el yo, la singularidad del debate sobre el sujeto político y su constitución en los discursos filosóficos. La noción de sujeto se constituye sobre la capacidad de la persona de ocuparse de sí misma, se constituye sobre el concepto griego de *epimeleia* (Foucault, 1994: 34-36). Este interés, sin duda, va más allá del caso del yo narrativo, que es un caso particular del sujeto. Es difícil, no obstante, despejar las dificultades de lo que encierra conceptualmente e históricamente el pronombre de primera persona de singular:

Así llegué a la hermenéutica de las tecnologías del yo en las costumbres del paganismo y del cristianismo primitivo. Encontré ciertas dificultades en este estudio porque estas prácticas no son bien conocidas. En primer lugar, el cristianismo siempre se ha interesado más por la historia de sus creencias que por la historia de sus prácticas. En segundo lugar, tal hermenéutica jamás se organizó en un cuerpo de doctrina como el de las hermenéuticas textuales. Tercero, la hermenéutica del yo ha sido a menudo confundida con teologías del alma: concupiscencia, pecado y envilecimiento. Cuarto, la hermenéutica del yo ha sido difundida en la cultura occidental a través de numerosos canales e integrada en varios tipos de actitudes y experiencias; se hace, por lo tanto, difícil aislarla y separarla de nuestras propias experiencias espontáneas (Foucault, 1990: 45).

Michel Foucault llega a la conclusión de que el concepto del yo es dependiente de una tradición cultural determinada. Y son al menos dos las tradiciones que señala, la de la Antigüedad Clásica y la cristiana. Lo que él denomina tecnologías del yo arraiga en unas arenas movedizas. La conciencia de ese yo, vale decir, la hermenéutica de ese yo, depende de las dos tradiciones antes mencionadas. A su vez, ambos mundos se hacen visibles a través de una fenomenología difícil de aislar, de determinar, de sistematizar en algo que no sea una inacabable y poco útil casuística. Quizá esta descripción, esa apelación a «nuestras propias experiencias espontáneas», explique algunas de las dificultades de abordar los problemas de la autoficcionalización. No se trata solo de una dificultad de naturaleza retórica, textual, discursiva, hay algo que es cultural y que no es fácil de definir ni de conocer. Pero es interesante y determinante para el caso

de la autoficción que el problema o la dificultad del acceso al yo, como construcción filosófica o psicológica, sea el desencadenante de diferentes actitudes y elaboraciones artísticas.

Manuel Alberca recoge una explicación muy atinada sobre la época en la que los discursos autoficcionales se formalizan.

[...] me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisita y la concepción de lo real como un simulacro. No se trata de una innovación puramente formalista o de una novedad o moda más (que también), sino que la autoficción conforma una determinada imagen, nos guste o no, de nosotros y de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su escala de valores. En este contexto, la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio (2007: 45).

La explicación del crítico español tiene en cuenta varios elementos interesantes. Por un lado, el renovado interés hacia el yo, al que se refería Foucault, y que, aunque resulta un poco exagerado o tal vez injusto llamarlo «neo-narcisismo», representa una tendencia y una preocupación temática constante en las narrativas posmodernas. Recuérdese que esta es también la nominalización que emplea Linda Hutcheon para el equivalente metafictivo. Del mismo modo, alude a un periodo cultural que se configura paralelo al auge de lo mediático y lo virtual. Se inserta el discurso autoficcional en una época en la que la simulación, la creación o recreación de una identidad, los *avatares*, resultan, gracias a las nuevas tecnologías y a las plataformas virtuales, de una facilidad y sencillez inigualables. Con las redes sociales surge una nueva y cotidiana forma de ficcionalizar el yo. Es el espacio perfecto para que el sujeto se cuestione, se reconozca, se vuelva plástico y aun líquido, y, según sea el caso, simule ante su público lector, el yo con el que le interesa ser relacionado.

3.5 Pactos de lectura

En el terreno de la *autoficción* es imprescindible tener en cuenta que la lectura no es tampoco una actividad que haya permanecido invariablemente idéntica a sí misma. Algunos de los hábitos de lectura al parecer mejor arraigados apenas cuentan con unos decenios de antigüedad. Sea, por ejemplo, el caso de la *autoficción*. Solo desde la escuela anglo-americana del *New Criticism* se ha aceptado como moneda común que la crítica debe dejar a un lado todo lo que pudiera identificarse con la «falacia biográfica», la *biographical fallacy*, o con la «falacia intencional», la *intentional fallacy*. El texto debe mostrar por sí mismo toda clase de virtualidad. No debe subordinarse a una experiencia personal que se traduzca, punto por punto, en los elementos ficcionales correspondientes. Sin mencionar los problemas asociados al concepto de autor o de obra, la crítica angloamericana había llegado a conclusiones análogas a las que luego llegaron Roland Barthes y Michel Foucault. *À la recherche du temps perdu*, es evidente, no es la autobiografía de Marcel Proust, por muchas coincidencias que pudiera haber entre el autor y el protagonista de la obra. Aunque, desde otro punto de vista, resulte ser una biografía mejor que la biografía canónica sobre el narrador francés, la de George D. Painter. Por otra parte, la labor del crítico no consiste en averiguar cuáles fueron las intenciones del autor al escribir una obra. El texto trasciende las intenciones del autor. Shakespeare no pudo imaginar qué interpretaciones harían los románticos de la figura de Hamlet. Unamuno mantenía que Cervantes era un autor muy inferior a su propia obra. En cualquier caso, dentro de la crítica clásica, la crítica anterior al Romanticismo, se entendía que la comunicación entre el autor y su obra se hacía visible mediante una relación de necesidad. Como se sabe, Samuel Johnson, el polígrafo inglés, para escribir sus *Lives of the Most Eminent English Poets*, se inspiró en las *misceláneas* francesas, en las que un reducido número de datos objetivos, biográficos, servía para introducir un texto literario. Samuel Johnson convirtió esa inspiración en un ejercicio crítico en el que se establecía de manera firme lo que el *New Criticism* denunciaba como «falacia biográfica» y «falacia

intencional». Sus biografías eran la información necesaria para comprender los textos de los autores. Durante siglos, durante muchos siglos, la actitud habitual de los críticos había sido la de hallar esas conexiones entre la biografía y la obra. Este hecho traía consigo otro rasgo de aquella crítica que no era menos perturbador: si el autor mantenía unos vínculos tan estrechos con la obra que había escrito, ¿no habría intenciones ocultas en cada obra cuyo desvelamiento sería el deber del lector y, por tanto, el deber del mismo crítico? Desde este punto de vista, el trabajo del crítico consistiría, fundamentalmente, en averiguar las intenciones del autor, conocerlas, otorgarles un sentido hermenéutico apropiado. Su trabajo era más de desvelamiento que de interpretación. Estas reflexiones sitúan las prácticas autoficcionales de la posmodernidad en un lugar nuevo: hay un desafío a la separación tajante del texto y del autor. Si el autor es expulsado del control de la interpretación, se introduce a sí mismo como personaje y, de nuevo, problematiza una interpretación que tiene que establecer un nuevo compromiso con el autor. El autor ya no controla la interpretación, el significado de los textos, pero en los textos autoficcionales el autor mismo se ha convertido en texto y se ha reintroducido el problema de la autoría desde el punto de vista del examen textual. El autor se convierte en un personaje dentro del texto, pero el autor, que no deja de vivir al margen del texto, se convierte, bruscamente, en objeto de interés y análisis literarios.

La relación interesante entre la *autoficción* y la *metaficción* lleva a pensar que ambos recursos han venido a caracterizar algunos rasgos de la posmodernidad desde presupuestos teóricos diferentes. La *metaficción* es un recurso experimental, es un recurso que se inspira en elaboraciones teóricas que se asocian a las vanguardias. Pero se utiliza en un contexto de desconfianza en las vanguardias, en el contexto que reacciona contra el, a su juicio, excesivo experimentalismo del primer tercio del siglo XX. La *autoficción* responde a las preocupaciones de las escuelas críticas sobre el papel del autor. Del autor se declara su muerte, su escasa relevancia para la comprensión del texto, su *irresponsabilidad* en relación con la obra

que se asocia a su nombre. De forma insistente, los autores, a partir del decenio de 1970 y hasta el siglo XXI, se introducen en sus obras como personajes. Este hecho, por supuesto, obedece no a una única motivación sino a una serie de motivaciones, pero, sin duda, la presencia del autor, del nombre del autor, en las páginas de la novela sirve para situar en un punto poco visitado las relaciones del autor con la obra que escribe.

Buscar una definición, enlistar características o diseñar un catálogo de rasgos y aspectos que sean fácilmente identificables y exclusivos a la práctica autoficcional es construir un edificio cimentado en los pilares equivocados. Para empezar, el término *autoficción* y lo que él representa, debe ser entendido, si no como el cajón de sastre en el que todo cabe⁴, sí como una práctica que recoge, toma, emplea y renueva manifestaciones literarias firmemente consolidadas, pero, a la vez, restrictivas. El término en sí mismo señala dos caminos claramente definidos que ayudan a entender su funcionamiento: se trata de textos en los que la figura del autor se pretende ubicar en un lugar privilegiado dentro de la narración y en los que, al mismo tiempo, desde el comienzo se anuncia que poseen un carácter ficcional, apelando abiertamente a la existencia del pacto de lectura, de manera que la información que en ellos se halle no puede ser tomada como una descripción del mundo real del autor. Es decir que, aunque se trate de obras en las que se narren sucesos aparentemente relacionados con el autor, son siempre en esencia elaboraciones literarias enteramente ficcionales y no constituyen un registro sistemático de sus experiencias y opiniones.

A partir de la acuñación de la voz *autoficción*, los críticos y teóricos literarios han complejizado y enfrentado esta práctica con distintos tipos de relatos que poseen características similares. Una de las polémicas más relevantes tiene que ver con 1) los vínculos que existe entre la *autoficción* y la autobiografía, y 2) se centra en discutir la forma en la que al interior de los textos autofccionales se conjugan

⁴ Esta expresión es empleada por la investigadora española Ana Casas.

elementos de diferentes géneros literarios aunque siguen siendo leídos como novelas.

Desde su nomenclatura, la *autoficción* subraya su carácter híbrido, lo que hace especialmente compleja la tarea de definir y señalar sus características. Con la voz *autoficción*, según Ana Casas, se han terminado nombrando muchas manifestaciones, apariciones, anécdotas y vidas del autor dentro de las obras literarias. Entre ellas, algunas que corresponden a autobiografías poco convencionales en las que los elementos paródicos o los paratextos son la parte central del relato. El autor se propone los proyectos autoficcionales, los construye teniendo siempre presente al lector y anticipando que deberá exigir que este acepte que la obra debe ser leída con lo que Manuel Alberca ha denominado como «pacto ambiguo». El escritor cuenta desde el principio con el lector (es la diferencia fundamental con los relatos anteriores) y con lo que él conoce de la vida personal del autor, porque si el lector no conoce nada sobre él, su lectura será una lectura apegada al «pacto novelesco» (en caso de que el personaje no lleve nombre, porque solo sería a partir de la información del texto que se podría saber que se trata de situaciones, lugares, personas y cosas, ligados al autor). Y si el personaje de la obra lleva nombre y este, a su vez, coincide con el del autor y, además, no hay ningún elemento paratextual que indique que el texto en cuestión es una novela, seguramente, el lector se inclinará a leer la obra siguiendo un «pacto autobiográfico».

La escritura autoficcional, al igual que la metaficcional, surge cuando hay una atención al lector. Surge cuando el autor juega con lo que sabe y con lo que no sabe el lector, cuando el autor propone un juego cuyas reglas solo pueden conocerse, por parte del lector, con diferentes grados de información, teniendo en cuenta la ilusión de un conocimiento completo y riguroso de estas reglas de juego es imposible, pues siempre puede quedarle al lector la duda de si habrá llegado a conocer o dominar toda la información relevante para entender aquello que lee. Todo esto determina la gran importancia que tiene para el autor establecer

claramente cuál es el pacto de lectura bajo el que espera que se realice la comprensión de su obra. Los textos autoficcionales llevan implícitamente una alteración y una ruptura con las convenciones autobiográficas, pero también con las novelescas. Viven en una zona intermedia de experimentación en la que los autores rompen la comodidad con la que el lector acepta uno u otro pacto de lectura. Lo enfrenta a la duda. En última instancia, exigen que el lector acepte un pacto de lectura ambiguo en el que entiendan que el relato hace parte, simultáneamente, de lo ficticio y de lo verdadero. Y apelan al interés del lector para que busque, o no, los elementos extratextuales que modifiquen su lectura.

Indirectamente, los autores autoficcionales han terminado escribiendo obras que pueden ser leídas de tres maneras diferentes: 1) como autoficciones, si el lector sigue el pacto ambiguo; 2) como novelas, si el lector desconoce la información real que se inserta como ficción. 3) como autobiografías, si se deja llevar por la identificación de la firma del autor y la del narrador-autor al interior del texto.

3.6. Mapa de la autoficción latinoamericana

Las prácticas autoficcionales han tenido una atención relevante en el mundo literario latinoamericano reciente. Son muchos y muy variados los autores que a la fecha emplean la *autoficción* dentro de sus creaciones. Sin embargo, no es insensato afirmar que existe, incluso antes de la acuñación del término *autoficción*, un importante grupo de escritores que se pueden considerar como precursores de estas prácticas y han terminado convirtiéndose en referencia, ejemplo y guía, sobre los usos de la *autoficción* para los narradores de las siguientes generaciones. En México se debe mencionar el caso paradigmático que representa Sergio Pitlor (1933), quien ha hecho de esta práctica una marca identificadora dentro de sus textos. Su obra no solo es inclasificable en cuanto al género, sino en cuanto a los procedimientos que emplea en ella. No obstante, son muchos los autores y críticos que han señalado como la característica definitoria, el uso de los procedimientos

autoficcionales⁵. Ejemplo de esta lectura de la obra de Pitol son las observaciones que realizó Andrés Neuman durante el homenaje que se le hizo al autor mexicano en el marco del «Hay festival, Xalapa, 2013». En aquella ocasión Neuman expresó que:

En Pitol uno encuentra una especie de sustrato memorístico, lo que no es verdadero parece serlo; esa duda de si es o no es verdadero es parte de su encanto. Produce el encuentro con lo desconocido que desata una serie de referencias culturales, poco a poco el mecanismo del texto lo convierte en un cuento y un texto autobiográfico (2013: 2).

A pesar de que se puede decir que la obra de Pitol siempre ha estado a medio camino entre el ensayo literario, las memorias, los relatos autobiográficos, la novela o los cuentos, hay un elemento persistente en todos sus trabajos sin importar el género al que estos se asocian: la presencia de un personaje, una voz, un narrador, que es y no es el propio Sergio Pitol. En ese sentido, sus obras más emblemáticas y en las que el uso de las prácticas autoficcionales es más explícito son *El arte de la fuga* (1997) y *El mago de Viena* (2005). La transgresión genérica se destaca en el texto que se encuentra en su contraportada en el que se afirma:

El arte de la fuga fue un parte aguas en su obra. Allí Pitol confunde hedónicamente todas las instancias académicas, remueve fronteras, trastorna los géneros. Un ensayo se desliza sin sentirlo a un relato, a una crónica de viajes y pasiones, al testimonio de un niño deslumbrado por la inmensa variedad del mundo.

El mago de Viena es más radical: un salto del orden a la asimetría, un roce constante de temas y géneros literarios, para potenciar la memoria, la escritura, los autores predilectos, los viajes y descubrir, como lo deseaban los alquimistas, que todo estuviera en todo (Pitol, 2005, cuarta de cubierta).

Entre los herederos mexicanos del interés que siente Pitol por esta forma de narrar se pueden mencionar autores como Mario Bellatin, Julián Herbert, Cristina Rivera Garza y Guadalupe Nettel, por nombrar algunos. Al igual que Pitol, estos escritores han desarrollado obras en las que los elementos biográficos se mezclan

⁵ El estudio más reciente sobre los elementos autobiográficos y autoficcionales en la obra de Sergio Pitol se puede leer en la tesis doctoral «Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas», del investigador Jezreel Salazar, UNAM.

con el discurso ficcional y llega a ser difícil, incluso para los propios autores, identificar hasta dónde llega la ficción y hasta dónde lo biográfico.

Por otra parte, de Sergio Pitol también vale la pena destacar su labor como traductor, porque a través de ella ha dado cuenta de un interés lector poco convencional. Es decir, no solo ha traducido a escritores a los que con frecuencia los académicos suelen denominar como raros o excéntricos, como puede ser el caso de Witold Gombrowicz, sino que ha dejado que muchas de las características de estos se vean relegadas en su escritura. Por esta razón, no resulta extraño que para Pitol, César Aira sea un autor con el que se ha sentido asombrado y de quien afirma haber leído y releído casi toda su obra en medio de un placer solo comparable con las lecturas que, como él ha expresado, lo retrotraen al paraíso (2006: 23). Pitol y Aira se encuentran en lo autoficcional, pero también en una escritura que no sigue reglas, cánones ni géneros.

De alguna manera los grandes exponentes de las prácticas autoficcionales en Latinoamérica, se crean a sí mismos como personajes-autores, al mismo tiempo que impulsan a los escritores más jóvenes en esa búsqueda de su yo autor. En Argentina ese papel se puede asignar tres escritores que, en su momento, permitieron que se configurara una nueva tradición en torno a la figura de autor: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz.

Aunque de nacionalidad polaca, Gombrowicz es fundamental para entender muchas de las posturas rupturistas de la narrativa argentina. Si bien la circulación de su obra ha sido relativamente moderada, su voluntaria inclusión en la ficción ha hecho de su nombre un sinónimo de innovación que en la actualidad se considera determinante para entender la obra de autores como Ricardo Piglia (1941), Juan José Saer (1937), Héctor Libertella (1945), Alan Pauls (1959) o Sergio Chejfec (1956). Según Julio Premat, «Gombrowicz afirma querer ‘construirse’, es decir darse a conocer, darse a leer, en tanto que personaje» (2009: 11). Su obra está pensada como un proyecto. Desde *Ferfydurke* (1937), hasta *Cosmos* (1967) o *Diarios* (1953-1969), Gombrowicz se ubica en centro del relato, y esto le permite jugar con los

límites de la narración y reflexionar sobre su oficio, siendo especialmente crítico con el mundo literario.

La obra de Borges también atestigua un fuerte perfil autoficcional. En esa línea destacan cuentos como «Hombre de la esquina rosada», «El aleph», «El otro», y el poema «Borges y yo». Sobre su papel en el mundo autoficcional latinoamericano, Manuel Alberca toma como ejemplo modélico el cuento «El otro». Además, para el investigador español, la presencia del escritor como narratario, personaje o autor en sus cuentos impide que se establezca un pacto de lectura autobiográfico y:

le convierte en una figura metaléptica de su enunciado narrativo. Hay en Borges unos principios autoficcionales particulares que se basan en una puesta en entredicho de las posibilidades referenciales del texto literario y una teatralización antirrealista del acto enunciativo de la narración (Alberca, 2006: 121).

Es preciso señalar que el preponderante lugar que en las referencias autoficcionales latinoamericanas tienen Pitol, Macedonio Fernández, Borges o Gombrowicz, también es comparable a la labor de escritores como Lezama Lima con *Paradiso* (1966), Guillermo Cabrera Infante con *La Habana para un infante difunto* (1979), Carlos Fuentes con *Diana o la cazadora solitaria* (1994), Fernando Vallejo con sus novelas *Los días azules* (1985), *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001), y a la obra de los peruanos Bryce Echenique con *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), y el ya mencionado Mario Vargas Llosa. Todos ellos conforman un mapa en el que se trazan los caminos que en la actualidad transitan autores de todas las nacionalidades y generaciones (Manrique Sabogal, 2008), y que ha dado lugar a que se hable de la existencia un yo que asalta la ficción, son la mapa de la autoficción.

4. La praxis literaria de la metaficción y de la autoficción: La obra de César Aira

Las ideas y las teorías adquieren materialidad y densidad argumentativa cuando tienen que confrontarse con los objetos que describen, es el caso del corpus que aquí se presenta como cumplimiento y justificación de un conjunto de ideas y teorías que solo existen en el campo del saber práctico cuando pueden contemplarse encarnadas en los objetos descritos. El corpus analizado no es un catálogo de ejemplos; mejor dicho, no es solo un catálogo de ejemplos. El corpus que aquí se presenta, que no es toda la obra de César Aira, no comparece aquí para justificar unas teorías o un conjunto de ideas. En realidad, al modo en que se justifica o no la jerarquía y la prioridad de las formas tradicionales de clasificación y descripción, el objeto siempre precede a la teoría. Esta precedencia debe entenderse, naturalmente, de forma temporal, pero es también una precedencia en el campo de las conceptualizaciones, en el sentido de que la reducción a normas o categorías, más que agotar el objeto, solo lo expone, lo descubre parcialmente y lo anuncia. La lectura atenta de la obra de César Aira permite percibir el objeto como tal, más allá de unas descripciones que nunca agotan las posibilidades de una inacabable recursividad de la significación que es la característica primordial de la literatura. Pero también la teoría y las ideas muestran el envés de su insuficiencia en esta confrontación, muestra este envés lo que en el objeto descrito no justifica todas las ideas y todas las teorías, precisamente porque lo que describen es un proceso, una mudanza, cambios. También porque lo que describe el proceso es la insuficiencia de las formas de estudio y clasificación tradicionales y, por tanto, mal

pueden acomodarse a una situación nueva que al variar el objeto hace variar todo el edificio conceptual en el que cómodamente se alojaba aquel en el pasado. En pocas palabras: los objetos (literarios, en este caso) tienen que aprender a enfrentarse con las nuevas teorías y estas deben permitir una descripción de aquellos más rica, más matizada y más inclusiva.

4.1. Perinola, autor de Sobre la naturaleza¹

Con la obra *Parménides* (2006), César Aira se sirve de diversas estrategias narrativas para solicitar del lector una forma diferente de entender la literatura. La obra reúne todos los requisitos formales que tradicionalmente permitirían clasificarla como novela. No es oportuno en este momento desplegar todas las posibilidades del elusivo concepto de novela, pero sí es el de señalar qué otros géneros sí dejan su huella formal en esta obra: la biografía, la historia literaria, el ensayo y hasta el uso de variados recursos metaficcionales. *Parménides* es una novela cuya materia prima, el mundo de su referencia, es la propia literatura, tanto por lo que se refiere al mundo explícito sobre el que se habla, el mundo intelectual y literario que hizo posible la existencia del autor presocrático griego (griego de la Magna Grecia, es decir, de Italia) al que se conoce como Parménides, como sobre el propio asunto que mueve el interés por acercarse a ese mundo. También es una obra que indaga sobre qué es la literatura o, de forma más específica, qué es la creación literaria. Una de las consecuencias del planteamiento de la obra lleva al lector a considerar la posibilidad de desestabilizar la aparente firmeza de los géneros literarios y la de cuestionar las formas tradicionales de entender no solo las narraciones, el proceso creativo, sino a sus autores y a los lectores. En *Parménides* la propuesta desestabilizadora es múltiple, nace del título mismo del texto y se halla presente con palmaria evidencia en toda la obra. Aira plantea, por medio de uno de los elementos paratextuales más importantes de los libros, el título, una primera

¹Una versión preliminar de este apartado, con el título «Perinola, autor de Sobre la naturaleza» apareció publicado en VV.AA., (2014), *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*, pp. 229- 251.

duda, una inquietud sobre el tipo de obra con el que se enfrentará el lector. Utilizar «Parménides», el nombre de uno de los filósofos presocráticos más importantes, como título de una obra, bien puede sugerir que este sea un libro de tipo biográfico, un relato histórico, un ensayo filosófico o cualquier otro género de índole académica, una tesis, o un subgénero, un ensayo periodístico, que cupiera bajo el paraguas del nombre del filósofo griego. Pero el título no sugiere de forma inmediata que la obra sea, precisamente, una novela. El paratexto advierte al lector de que se prepare a dejar de lado los prejuicios e ideas tradicionales sobre los géneros y se acerque al texto con cualquier idea menos la de que bajo ese título va a hallar una novela ni aquello que, bajo las formas tradicionales, se entiende como novela.

El título sugiere a los lectores que esta es una obra dirigida a los interesados en la filosofía presocrática o en las vidas de los filósofos, algo que recuerde a Diógenes Laercio, una diestra mezcla de estudio biográfico y divulgación doctrinal. No debe olvidarse que uno de los diálogos de Platón llevaba el mismo título que la obra de Aira, *Parménides*. Se trata de un diálogo de la época de madurez de Platón, un diálogo de difícil interpretación en el que Platón hace hablar a Parménides con otros filósofos griegos. Esta obra, se ha dicho, es una recreación levemente anacrónica, ficticia, de un diálogo entre Parménides, Zenón, Sócrates y Aristóteles. El diálogo se entreteje, en alguna medida, con las biografías de los dialogantes y con las proyecciones de estas biografías. El contenido del *Parménides* platónico es elusivo y complejo y sus meditaciones, entre otras, sobre lo uno y lo múltiple, están sembradas de suficientes adinatas como para confundir al más sutil dialéctico. Como César Aira, Platón se propone hacer una interpretación del Parménides histórico a través de sus ideas o de sus escritos. Cuando el lector ha sido persuadido para pensar que leerá, de mano de César Aira, una obra sobre Parménides, una obra en la que el filósofo griego será protagonista o, al menos, el protagonista será algún homónimo de aquel, la inquietud desemboca en una nueva incertidumbre. Con la primera frase del libro, se abre un nuevo camino:

«Ésta es la historia triste y fatal del escritor Perinola» (Aira, 2006: 7). La obra no es, pues, una historia sobre el pensador griego Parménides, o lo es solo indirectamente. El filósofo Parménides no será el narrador ni el protagonista, será un personaje secundario, elusivo, distante, quizá algo turbio. La historia de esta novela será una «historia triste y fatal» de un poeta, un escritor todavía joven, «aunque ya estaba empezando a dejar de ser joven» (Aira, 2006: 7), un poeta que comienza a conocer el éxito y a gozar de cierto reconocimiento como autor, un tal Perinola. Sin embargo, el título de *Parménides* y la presencia del personaje Parménides en las páginas de la novela están justificados.

Este personaje, Perinola, del que se sabe que es escritor, posee un nombre que, sin duda, no pasará inadvertido al lector. Debe tenerse presente que, en la literatura, el nombre tiene obvias implicaciones pragmáticas, ya que por medio de él muchas veces se reconocen e identifican, anticipadamente, algunas características de los personajes; al igual que los títulos, los nombres predisponen al lector. «El nombre de alguien es un *yo objeto*, una *enunciación de indicios*, [...] el elemento eje de un proceso de comunicación diferente del intercambio lingüístico, pero tan fundamental como este» (Christin, 2001: 14). De manera que no ha de ser extraño que César Aira, al llamar «Perinola» a un personaje, al personaje principal de la novela, esté buscando anticipar al lector algo en un sentido no muy diferente de lo que pudiera anticipar el propio nombre de Parménides y es que una *perinola* es, además de un nombre propio, una ‘peonza pequeña que baila cuando se hace girar rápidamente con dos dedos un manguillo que tiene en la parte superior. El cuerpo de este juguete es a veces un prisma de cuatro caras marcadas con letras y sirve entonces para jugar a interés’ (RAE). El nombre propio del autor, Perinola, da nombre a una pieza que sirve para un juego, para el juego de la peonza, pero puede servir también, con el mismo nombre y ligeras variaciones morfológicas, para un juego de azar, para un juego al que pueden apostarse cantidades de dinero. La *peonza*, vinculada etimológicamente al *peón*, es un juguete en manos de niños, es un juguete al que se le hace bailar, moverse, girar sobre su eje; de modo

acaso no muy diferente en que el peón, el de infantería, es el soldado que obedece las órdenes de sus mandos. El *peón* es también la 'persona que actúa subordinada a los proyectos e intereses de otra' (RAE). La peonza es el juguete en manos de los niños, en manos de quienes solo ven en el instrumento el juego, en manos de aquellos a quienes no puede pedírseles la responsabilidad plena del adulto.

Pero hay otra obra, al menos, cuya relación con el *Parménides* de César Aira debe considerarse con cuidado. En las letras en lengua española, Perinola es un nombre que remite de forma inmediata a la *Perinola* de Quevedo. Y en esta obra la voz narrativa es, precisamente, una perinola, una peonza a la que traen a «puntadodos» (Quevedo, 1981: 173), vale decir, como a puntapiés, unas doncellas que hilan y a quienes sorprende la llegada de un joven «destos que les apunta la copla como el bozo y les yerve lo culto como la sangre» (Quevedo, 1981: 173). El joven les anuncia a las doncellas la publicación de un libro, *Para todos exemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*, del que es autor Juan Pérez de Montalbán. El libro es una obra miscelánea en la que hay poesía, obra dramática y aun un catálogo de escritores, entre otras cosas... La obra brinda ocasión a Quevedo para escribir una de sus sátiras mejor conocidas. La obra la hacen los comentarios que entre el muchacho, aprendiz de poeta y de culto, que ha leído la obra, y las doncellas, que no la han leído, llevan a cabo mientras analizan el contenido entre todos. Es interesante que la obra no se publicara bajo el nombre de su autor sino en el siglo XVIII, aunque no se le ocultara al lector anónimo de 1632 que el autor no era otro que Quevedo. Quizá esa misma circunstancia podría decirse del poema sobre la naturaleza que redacta Perinola, pero cuya autoría se atribuye a Parménides. Pero no menos interesante es el hecho de que en la *Perinola* de Quevedo se defina el contenido del libro de Pérez de Montalbán de la siguiente forma:

En él hay novelas, autos sacramentales, sátiras, declaración de la Misa, comedias, instrucción de predicadores, almanaques, lunarios, amores y

cuestiones teológicas; junta los santos a los vergantes, cita batidos los idiotas y los filósofos, los chaconeros y los padres de la iglesia: alaba al autor de la “Naqueracuzá” como al de la “Iliada” o “Eneida”; celebra al autor de los tórligos, mórligos, tirigimorlos, chinchirrimallos, turiguricallos mucho más que al de “Pimandro”, y con palabras que le arrastran a Aristóteles. De manera que este no es libro, sino coche de Madrid a Alcalá, donde se embuten y van juntos dándose hombro con hombro una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcahueta, y el capigorrón. Y el *doctor* es azúcar de retama, donde son más las pajas, los palos, las moscas muertas, la basura y el estiércol que lo dulce. El pobre, en lo que escribe, parece hombre que pelea de tejado, que tira cuanto se topa con la furia: el vidrio quebrado, los cascotes de la olla, el estropajo, las calzas viejas y la urraca muerta. ¡Pues ver las márgenes verbeneando de autores, que parecen propiamente márgenes de laguna, donde se junta la ortiga y el romero, y la juncia y la adelfa! Allí se ve junto a Séneca Barbadillo, y Roa con Plutarco, Torreño con Santo Tomás, Luquillas con Avicena y Benavente diciendo a Quintiliano que se haga allá a puras matracas, que no cabe y no le deja a puros burungongorros, mongorros, chongorros lugar para media declamación (Quevedo, 1981: 177-179).

La acumulación caótica mediante la que describe Quevedo el contenido del libro de Pérez de Montalbán guarda cierta analogía con el contenido del libro de Parménides, sobre el que en ningún momento se sabe cuál ha de ser su contenido y parece que este es la naturaleza misma o el propio universo. Pero aparte del desordenado contenido de sus páginas, se advierte que hay una ecuación entre el autor canonizado, Plutarco, frente al egregio desconocido, Roa. En el libro de César Aira, será Perinola el otro yo de Parménides. El autor canonizado se alza sobre el pedestal del desconocido. Esta confusión es la misma confusión del mundo moderno, en el que coexisten diferentes percepciones sobre los méritos relativos y sobre la autenticidad de los datos empíricos.

Es la propia perinola, la peonza, la que narra los acontecimientos en la obra de Quevedo. La perinola queda con el «saca» hacia arriba: «Dejéronme todos en el bufetillo con el “saca” hacia arriba; acudieron al “traigo” de arrancada: andaba el “venga”, el “saque”» (Quevedo, 1981: 173-174). La perinola de la época contaba con cuatro suertes: *saca, pon, deja, todo*. Suertes que indicaban lo que tenía que hacer cada jugador en cada movimiento de la peonza. Pero la perinola de la obra de Quevedo, que escucha desde el bufetillo al joven poeta y a las doncellas, no es sino

al final de la obra cuando hace una reflexión sobre lo que debe tener el libro de Pérez de Montalbán o, mejor dicho, lo que no debe tener. Es al final cuando deja la perinola oír con claridad su voz autorial que es, en suma, la voz del azar y la casualidad. Acudiendo a las suertes del juego, la peonza se expresa de la siguiente manera:

Ahora entro yo, que por el «todos» me toca a mí su libro y su título. Y digo que si vuesa merced toma mi consejo, con ejecutar en su libro, con el de «todos» que tiene, el «saca» y el «pon» y el «deja», quedará que no hay más que pedir. Deje *vuesa merced* de alabarse de muy honrado y muy modesto; y deje de alabar la librería; y deje la botica; y deje de encarecer sus sonetos; y deje la Escritura; y deje la teología; y deje las malicias; y deje las novelas para Cervantes, y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros; los días, a la semana, y la semana al Tasso, al Passer y al Bartás; y deje el almanaque al almanaque. Y saque de su libro las tres novelas, las tres comedias, los dos autos, índice, la semana, las conclusiones; saque los discursos historiales, militares y astrológicos, saque la taracea de sonetos y romances encajados sin propósito. Y por el pon, ponga las cotas infinitas de las márgenes en casa del armero.

Y con esto, el libro, sin nada, será «Para todos»; y yo se lo aconsejo, pues nos toca a todos: yo perinola, tengo también mi «todos» en el rollo, como cada hijo de vecino (Quevedo, 1981: 211).

Sobrevuela a lo largo de la lectura de la obrita de Quevedo la impresión de que el texto se acerca y se aparta del *Parménides* de César Aira en no pocos lugares. Según la perinola del texto de Quevedo, el libro de Juan Pérez de Montalbán será bueno cuando no tenga nada, cuando los márgenes se hayan estrechado tanto que la página quede en blanco. Las indecisiones de Perinola en la obra de César Aira reproducen esa inquietud ante la vastedad de un universo que hay que comprimir en un breve número de páginas para que sea *para todos*. Hace iguales a los dos libros la coincidencia de la voz autorial. En el caso de Quevedo, se trata de la voz de la casualidad reflejada en las cuatro voces que alternativamente pueden ser la suerte de cada jugador. En el caso de César Aira, Perinola será un juguete en manos de Parménides. Ese rasgo de azar identifica algo más que la autoría, identifica, sobre todo, la voz autorial de cada una de las obras. Si las referencias explícitas en *Parménides* a la obra de Quevedo son inexistentes, dejando a un lado

el hecho de que el singular nombre, *perinola*, pertenezca a ambas, la lectura de ambas obras persuade al lector de que el universo del que se ocupan, los problemas de la autoría, el papel del azar en la creación, la confusión de autoría y autoridad, las incertidumbres de la vida intelectual, son todos ellos territorios comunes, compartidos por ambas obras y por ambos autores, por Quevedo y por César Aira.

Perinola, el protagonista de *Parménides*, es un juguete en manos de Parménides, el filósofo griego presocrático. Perinola es una peonza que da vueltas desde la primera hasta la última página, y es también un peón que recibe el encargo de redactar un libro que firmará otro, el libro que será la obra maestra de Parménides, *Sobre la naturaleza*. El relato de César Aira es la historia de una suplantación, porque Perinola recibe el encargo de «asumir la voz y el pensamiento del ‘autor’, es decir, de Parménides» (Aira, 2006: 36). Perinola es solo un joven poeta que recibe ese encargo que nunca resulta del todo claro. Aparentemente, Parménides es un rico ciudadano de Elea, involucrado en asuntos públicos, quien, no teniendo tiempo para dedicarse a las labores intelectuales, se sirve de Perinola para escribir la que será esa gran obra que lo convertirá en autor, en escritor. El deseo de ser autor, de ser un autor literario, no es una afección insólita entre los poderosos, es un movimiento de la voluntad nada infrecuente en quien posee ya una relevancia pública notable: Parménides, el filósofo, es un hombre muy rico que desempeña cargos públicos en su comunidad.

Lo curioso del encargo es que Perinola nunca sabe si fue contratado para proporcionarle las herramientas estilísticas que permitan a Parménides escribir ese libro o si, por el contrario, debe ser él quien escriba la obra con la que, más tarde, Parménides obtendrá el reconocimiento:

Perinola que hasta entonces se había limitado a asentir con gestos o con algún balbuceo, le hizo una pregunta: ¿su trabajo sería el de mentor literario en general, o el de colaborador en la redacción de este libro? O, en otras palabras, ¿Parménides quería aprender a escribir, o sólo se proponía escribir este libro? Era por demás evidente que a Parménides no se le había ocurrido preguntárselo, pero aun así, su respuesta fue inmediata:

-Las dos cosas (Aira, 2006: 15).

Parménides, el filósofo presocrático, es en esta obra de César Aira un impostor, es un autor que se sirve del trabajo de otro mientras que él solo pone en la obra su propio nombre, pero no escribe ni una sola línea del texto. Parménides usa a Perinola, lo contrata, pero al mismo tiempo lo convierte en su peón, en la peonza con la que juega al azar del mundo literario. Lo convierte en lo que el propio Perinola reconoce como una especie de simulacro. Perinola participará en un proyecto que, quizá, será el comienzo de una nueva costumbre artística: un *ghost writer*. Finalmente, lo único que quiere Parménides es un libro, un libro que lleve su firma, «porque sí. Porque estaba de moda, porque era lo único que le faltaba para terminar de dorar su prestigio» (Aira, 2006: 17). El elemento de la firma empieza a hacer evidente que esta novela se inserta en lo que, actualmente, se denomina como literatura metafictiva. Con el elemento de la firma se discuten varias cosas. La primera tiene que ver con qué hay detrás del trabajo y la figura de un *ghost writer*. Una segunda está relacionada con quién puede considerarse o no un escritor y, finalmente, la tercera, se pregunta por lo que se encuentra detrás de la firma de un libro. Las posibilidades pasan por la idea de la fama literaria, el asumirse como otro, la autenticidad de la vida del escritor, entre otras. Pero, de forma eminente, la novela de César Aira cuestiona la idea de autoría. Aceptar la posibilidad de que Perinola fuera el autor del poema del filósofo Parménides implica aceptar el hecho de que la obra de este, equivocadamente atribuida a él, se haya leído durante no pocos siglos de forma incorrecta en lo relativo a aspectos fundamentales de la interpretación. No es difícil percibir que dudar sobre la autoría de Parménides arroja dudas relevantes sobre el sistema de autoría y de autoridad, sobre la responsabilidad del autor, sobre el consenso social e intelectual, sobre el ordenamiento de la transmisión de los bienes intelectuales, sobre la tradición. Dudar de esa atribución hace insostenible todo el ecosistema literario, pone su supervivencia en tela de juicio. Más aún, en el quehacer intelectual de los dos últimos milenios hay al menos dos elementos que, según el relato de César

Aira, llevan la funesta marca de la falta de honradez intelectual, la de la autoría apócrifa, y la marca del fraude aliado a la casualidad, pues Perinola da por sentado y acaso descubre con algo de horror que un público crédulo aceptará como genialidades lo que no son sino deliberados y provocadores despropósitos. El equilibrio entre estos dos puntos es interesante. Es de sobra conocido el efecto que sobre los creyentes, en la tradición y transmisión de los textos religiosos, tiene o puede tener una tradición apócrifa. La de los evangelios apócrifos, por ejemplo. Al igual que es no menos conocido el interés que tiene el hecho de que un autor, el nombre de un autor, sea ese lugar que da sentido a través del consenso a un cuerpo de doctrinas que, en su caso, puede incluir disparates a los que protege la atribución de ideas a aquel nombre que las justifica, las explica y las ampara.

Perinola es consciente de que con el encargo que ha recibido, probablemente, se esté inaugurando una nueva profesión:

De pronto cayó en la cuenta de que era el primer hombre que debía enfrentar este dilema. Si en el futuro se generalizaba esta curiosa profesión que estaba inaugurando (de escribir para quienes no supieran hacerlo), él sería el primer antecedente, el antecedente de todos los antecedentes en los que se basarían los oficiantes para sus tratos, que entonces ya estarían sistematizados y tarifados. Y sería un antecedente secreto, porque desde ya empezaba a adivinar que Parménides firmaría él solo el libro, y los que en el porvenir recurrieran a esta clase de servicios también preferirían mantenerlos en las sombras, como un «fantasma» (Aira, 2006: 25).

Hasta aquí, la novela es una obra que, en la tipología de los estudios metafictivos propuesta por Francisco Orejas (2003 *passim*), puede vincularse directamente con la literatura metafictiva que emplea procedimientos como los de la ‘novelización del quehacer narrativo’, esto es, una narración en la que están explícitos los procesos de escritura y lectura dentro de las obras. Es decir, que son los textos en los que de forma deliberada el autor construye dentro de la ficción un mundo en el que se da cuenta de los métodos y procedimientos que permiten la escritura de un texto. En este tipo de narraciones el «autor real», por medio de la voz de un «autor ficticio», explica cómo se desarrolla el proceso de escritura de una obra literaria.

A partir de la anécdota del contrato que hace Parménides con Perinola y de la configuración del oficio de *ghost writer*, se despliegan ante el lector nuevos recursos metafictivos. El libro que escribirá o que «ayudará» a escribir Perinola llevará el título *Sobre la naturaleza*, que es el título de la obra del Parménides histórico, el filósofo pre-socrático. El relato de César Aira, ya se ha dicho, es el relato de una suplantación. Parménides, el filósofo, resulta no ser el verdadero autor del poema filosófico *Sobre la naturaleza*. A lo largo de la obra, *Parménides*, el lector asiste a la redacción fortuita y circunstancial del poema, que resulta haber sido escrito a medias por el impreciso y azaroso impulso de Parménides mismo y con la aportación de las dudas, indecisiones y atrevimientos de Perinola, quien, falta de dirección, en la mayor incertidumbre, escribe el libro en parte como burla, en parte como provocación, en parte como forma de ponerse a prueba a sí mismo, como respuesta al reto de su propio oficio. De esta manera, en la novela de Aira se manifiestan otros dos tipos de procedimientos metafictivos: los recursos paródicos e hipertextuales y la *mise en abyme* «simple». Por medio del uso del primer procedimiento, César Aira permite una reflexión sobre los códigos formales del quehacer literario. Los comentarios que Perinola realiza sobre la elaboración de la obra, elaboración para la que ha sido contratado, se convierten en ejercicios de crítica literaria que mueven la novela hacia los terrenos de los textos críticos, de manera que la novela es, también, un ejercicio de crítica; es decir, que la novela se desdobra con dos finalidades, la de llevar a cabo una crítica de los fragmentos del poema del filósofo Parménides y la crítica de la creación fragmentaria de Perinola. Por otra parte, con el segundo procedimiento, la incorporación de un libro dentro de otro, con el uso de un procedimiento de «Puesta en abismo», se le facilita al, por decirlo así, «autor real», a César Aira, desarrollar reflexiones sobre la elaboración narrativa, por medio de la voz de un personaje-autor. Al mismo tiempo que permite al «lector real» enfrentarse con su equivalente narrativo. Pero, curiosamente, también se podría hablar de una *mise en abyme* «infinita», ya que no se trata solo de un libro que se escribe al interior de otro libro. No es solo que *Sobre*

la naturaleza, sus fragmentos y su proceso de elaboración se encuentren al interior de una novela titulada *Parménides*. Además, advierte el narrador de *Parménides*, hay un tercer y hasta un cuarto texto. Textos de los que nada se podrá saber, porque no se llegarán a conocer jamás. Son los siguientes:

el poema de Perinola, el suyo, no la sarta de disparates que había escrito 'para Parménides', el poema del que estaba lleno en ese momento 'diría' todos sus pensamientos, hasta los que no había pensado. No sólo los pensamientos en sí, sino su encadenamiento, sus transformaciones, sus blancos [...] O quizá no. Quizá diría otras cosas, que quedarán siempre en el misterio. Nunca lo sabremos, porque no escribió su poema. No por falta de ganas, sino porque una triste fatalidad se lo impidió (Aira, 2006: 114-115).

Del mismo modo, existe sin existir el libro que Parménides tenía en el pensamiento al contratar a Perinola, pero del que, obviamente, tampoco se sabe nada. Parménides «rara vez descendía al terreno de lo concreto» (Aira, 2006: 81), y el amanuense nunca llega a tener una idea muy clara de qué es lo que realmente aspira a «escribir» el eminente ciudadano griego, aunque, este último «lo tenía todo pensado, y, más que eso, lo tenía 'escrito' en el pensamiento, tanto le había estado dando vueltas en la cabeza. No pasaba día en que no se le ocurriera algo, no había casi hora del día en la que no asomara a su conciencia el anhelado proyecto, siempre con luces más nítidas, más urgentes» (Aira, 2006: 14-15). No obstante, este último texto es, quizá, el más misterioso de todos. La novela de Aira está íntegra en las manos del lector, los restos del poema por el que se conoce al filósofo griego aparecen una y otra vez al interior de *Parménides*, la obra de Perinola no llega a ser escrita, pero sí se reflexiona sobre ella y sobre lo que el poeta aspira a incluir en ella; por su parte, el anhelado proyecto literario de Parménides se queda solo en un proyecto construido y escrito en su imaginación, porque, en cualquier caso, él tomará lo escrito por Perinola y lo hará suyo. Perinola será quien escriba *Sobre la naturaleza*, la gran obra de Parménides. Pero todo ello, este conjunto de obras incompletas y fragmentarias, los terceros y cuartos textos implícitos, ocupa la biografía completa de sus autores reales o ficticios. Como en el caso de *La vida nueva* (2007), en *Parménides* todo objetivo es inalcanzable, toda esperanza se frustra,

todo deseo se niega, toda empresa está condenada al fracaso. El resumen de cada vida se convierte en la reseña de un permanente estado de diferimiento.

En cierta forma, el texto trae a la mente del lector el caso de «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Casi podría haberse titulado esta obra como «Perinola, autor de *Sobre la naturaleza*». Mediante el sencillo expediente de inventar una nueva autoría, ajena a la atribución tradicional del poema, «Parménides autor de *Sobre la naturaleza*», el novelista argentino invita al lector a considerar el poema no como si lo hubiera escrito, ciertamente, Parménides, sino un poeta, Perinola, que acepta escribir el poema por un salario que recibirá de Parménides. Sin embargo, este pre-Menard lo que se propone hacer es restituir el sentido original que la exégesis y la crítica han ocultado al acumularse sobre el texto. Investiga el sentido que otorgan las marcas de nacimiento, la genética textual. Borges se enfrenta con el texto del pasado desde el presente. Aira se propone precisamente lo contrario, despojar al texto de toda la densa materia exegética con la que han ido cubriéndolo siglos de interpretación. Los lectores sucesivos no han hecho sino acrecentar los errores. Aira deja expuesto que la confrontación entre cualquier exégesis y las intenciones del autor, vale decir, las intenciones de la lengua y los grupos sociales que a través de esta se expresaban, conocidas en el momento de la creación, es funesta para la historia de la filosofía o para la historia de la literatura. No es solo que la historia se re-escriba en forma paródica, sino que se socava la confianza en cualquier hermenéutica del texto que desconozca el punto de partida de los textos. Habría que señalar que la intención de la que se habla no es una reducción subjetiva de ese principio intencional que actúa siempre en la obra verbal artística y en toda comunicación. Lejos de ello, la novela de César Aira muestra cómo están presentes en la redacción del libro las circunstancias fortuitas de la biografía del autor, la sociedad en la que vive, la familia, sus erráticos impulsos creadores y, ciertamente, intelectuales, la burla paródica de quien conociendo el oficio por dentro se niega a aceptar la solvencia de los que se forman ideas ingenuas sobre la creación literaria. Es el propio César Aira quien otorga una validez generalizable a su obra. El primer

capítulo de *Parménides* concluye con una frase entre comillas que alude a una cita. Después de celebrar una primera entrevista con Parménides, el filósofo, el político, quien le encarga formalmente que escriba una obra para él, Perinola siente que se ha comprometido con algo que determinará su vida futura:

Adivinó que el resto de su vida recordaría este momento como uno de esos instantes del destino, milagrosos, en equilibrio sobre una línea invisible, una conjunción de azares irrepitibles, «la cima de lo particular». (Aira, 2006: 21).

He aquí que «la cima de lo particular», estas palabras que César Aira escribe entre comillas, es la primera parte de una cita bien conocida del narrador francés Marcel Proust: «En la cima de lo particular florece lo general». No se trata de una cita de su obra, una cita más, una cita repetida de forma rutinaria, sino que se trata de una cita a la que ha otorgado cierta celebridad el hecho de que su sentido haya sido reelaborado por Roland Barthes.

Proust, desde luego: teórico en acto de la intensidad individual. Cito entre muchas otras frases: Sainte-Beuve: «Para mí, la realidad es individual; no es el goce con mujeres lo que busco, es tal mujer; no es una bella catedral, es la catedral de Amiens». Y esta bellísima expresión (carta a Daniel Halévy, 1919, Kolb, 246): «En la cima de lo particular florece lo general». *La cima de lo particular*: este también es el emblema del haiku. Sobre todo porque todo va a depender del pasaje (del reemplazo) de lo Particular por lo Individual (bloque clásico de la persona) (Barthes, 2005: 83-84).

En el momento en el que Perinola se dispone a aceptar el encargo de Parménides, su decisión se sirve de una frase que, a su vez, se sirve del anacronismo para restaurar la unidad del tejido intelectual y artístico. Perinola, el ficticio amanuense de Parménides, a través del narrador, a través de César Aira, cita a Marcel Proust. Perinola y Proust se dan la mano, pero se dan la mano en relación con un hecho, el de lo singular, que solo puede ser entendido en su eficacia si se relaciona con lo general. La decisión de servirse de esa frase no es, ciertamente, del presunto Perinola histórico, sino del narrador de la obra. Mediante una más o menos reconocible alusión literaria llegan a la novela de César Aira, Proust y Sainte-Beuve, la catedral de Amiens, los haiku y Roland Barthes. Mediante esta forma de relación, al lector se le advierte de que hay algo en la

presunta autoría apócrifa del poema de Parménides que llega hasta el presente. La comunidad de intereses es también una comunidad de intereses desde el plano de lo negativo. Lo particular, la catedral (Amiens), el género literario (el del haiku), va a depender, según Barthes, del pasaje y reemplazo por lo individual. Lo particular, el poema de Parménides, nunca fue reemplazado por lo individual, por el contexto personal que hizo posible el poema. César Aira escribe la historia íntima, posible, del proceso de creación del poema de Parménides. La catedral (Amiens) y el género (haiku) son manifestaciones de lo anónimo, eso que Barthes denomina lo particular. Lo individual es atribuir una autoría a una obra. En este sentido, César Aira propone una nueva forma de entender la historia de la literatura: lo individual es generalizable, es también particular, en el sentido que a esta palabra le da Barthes. Parménides y Perinola son un ejemplo. Perinola es la posibilidad individual de lo particular de Parménides. La historia de la literatura abunda en nombres respecto de los cuales podría llevarse a cabo una operación no muy diferente. El problema de lo general y lo particular, aplicado a la creación literaria, abarca la tradición literaria occidental, desde Parménides hasta los escritores del siglo XXI.

Son muchos los elementos que pueden y deben valorarse en el planteamiento metafictivo que hace César Aira en esta obra. Pero hay algunos que afectan, notablemente, a uno de los asuntos que mayor debate suscitaron en el último tercio del siglo XX: el debate sobre el canon. Hay un aspecto de la formación del canon que no está presente en la obra de Aira: el relativo a la voluntad de representación que debe ofrecer el canon. Pero hay otro que, dentro del canon recibido, sí atrae la atención de César Aira: el problema que se relaciona con los criterios de formación y validación del canon. De la forma más sencilla posible, se trata de la importancia que puede atribuirse al problema de la evaluación estética de las obras de arte. Si se sigue la descripción del proceso creativo de la obra, *Sobre la naturaleza*, sobresalen en este los elementos fortuitos, paródicos o burlescos. Desde el punto de vista de la recepción del texto, el horizonte de expectativas se

despliega en dos planos diferenciados. La atribución de la autoría a uno u otro, permite leer la misma obra de forma completamente diferente. Sea, por ejemplo, este fragmento del poema de Parménides, *Sobre la naturaleza*:

989 Conocerás la naturaleza etérea y, también en el éter, todas
las señales y los efectos destructivos de la pura y clara
antorcha del sol y de dónde se han engendrado;
también te enterarás de las obras errantes de la luna de ojos redondos
y de su naturaleza, y conocerás también el cielo circundante:
de dónde ha nacido, y cómo la Necesidad, conductora, ha forzado
a mantener a los astros en sus límites.

990 Cómo la tierra, el sol y la luna,
también el éter común, la Vía Láctea y el Olimpo
insuperable, así como la fuerza cálida de los astros, son impulsados
a nacer, (Eggers, 1978: 455-456)

Las intenciones del autor, de sus primeros lectores, en este fragmento, se le aparecen al lector contemporáneo sepultadas bajo la pesada carga de la exégesis que han ido añadiendo los siglos. Sin embargo, lo que según Perinola une a estos versos con su causa desencadenante es el siguiente razonamiento:

No valía la pena ponerse a pensar cuál le gustaba más; aunque no quería ir a las más trilladas. Puso algo así como el Universo está hecho de Luz y Oscuridad, lo que era bastante neutro.

Claro que no debía quedarse en generalidades o no conseguiría sus propósitos. De modo que acto seguido pasó a concretar: la luz venía del Sol... Le pareció demasiado idiota y estuvo a punto de tachar, pero se contuvo. La idea no era ponerse muy quisquilloso, sino hacerlo. Además, podía justificar al Sol completando el listín de cuerpos celestes, y anotó la Luna, las estrellas, la Vía Láctea, y, ya que estaba, el espacio que los separaba, el éter. Y la tierra, cómo se iba a olvidar de ella, además, le daba el enlace para pensar en las cosas que había en la tierra. (Aira, 2006: 38).

El lector que compara los dos textos, el que hace explícitas las intenciones del autor y el fruto de esas intenciones, tiene la obligación de comparar dos procesos paralelos: uno de ellos aspira a instaurar una doctrina sobre la verdad y el conocimiento del mundo, otro, mediante la exposición de las motivaciones, desvela una distancia grande entre lo que se dice y el mundo del que se habla. Se suele llamar ironía a este segundo proceso. El segundo proceso invalida las pretensiones del primero. Su confluencia dialéctica es imposible. El canon, en la versión extrema

de su crítica, se crea mediante un ejercicio de autoridad que, en el fondo, si se entiende bien lo que quiere decir César Aira, puede prescindir del texto mismo al que se canoniza.

La conformación del canon, la validación que se hace de las obras que lo conforman, su inserción en la tradición y la calidad de ellas se discute de diferentes formas a lo largo de *Parménides*. Gracias a las reflexiones de Perinola se materializan algunos de los problemas sobre los que César Aira ha escrito durante décadas y que, de forma recurrente, hacen parte de su obra literaria. La corrección o revisión de los textos como sinónimo o garantía de calidad, el nombre del autor o la marca que se construye detrás de su firma, las renovaciones artísticas, la experimentación narrativa y, en definitiva, el procedimiento de creación, son problemas y ejes temáticos que más que atravesar el argumento de la obra, terminan convirtiéndose en las ideas que la hacen avanzar. La calidad es importante, porque es una aspiración de todo escritor, pero deja de ser importante cuando se considera su importancia relativa en la formación del canon.

El autor argentino siempre ha estado más interesado en hacer literatura que en la calidad de esta. A veces, incluso, se ha sentido mucho más atraído por cómo ocurre el proceso de creación de las obras de arte que por su contenido o sentido. La descripción, reflexión y elaboración literaria de los obstáculos con los que los escritores deben enfrentarse toman cuerpo en Perinola. Al ya no tan joven poeta le han encargado un libro diez años atrás. «Pero ¿qué libro? ¿Un libro sobre qué?» (Aira, 2006: 92), se pregunta el propio Perinola sorprendido al entrever que Parménides siempre ha tenido una respuesta: un libro sobre «cualquier cosa», repite aquel a lo largo de la novela, un libro que lleve por título *Sobre la naturaleza*, «...escribir un libro, que preservara el tesoro de su experiencia, que conjugara sus ideas sobre los seres y los hechos del mundo, etcétera» (Aira, 2006: 28). Es decir, lo importante no es qué dirá el libro, sino el proceso al que se está enfrentando el autor al escribirlo: el procedimiento. En un libro que lleve por título *Sobre la naturaleza* puede caber cualquier cosa, el universo y el mundo, lo general y lo

particular, la norma y el accidente. Lo importante no es el contenido de ese objeto cultural que le otorgará fama a Parménides, lo importante es que el libro puede viajar lejos y llevar a recónditos lugares el nombre del autor, lo importante es que la escritura sirve para fijar, «era la escritura la que fijaba lo idéntico, una sola vez, mientras que en el lenguaje oral reinaba la variación, y el sentido surgía de la diferencia» (Aira, 2006: 27). No obstante, afirma Aira a través de Perinola, «lo raro más bien era ese escrúpulo de escritor de variar las formas, inútilmente» (2006: 27). Se hace así explícito el recurrente interés que tiene el autor argentino en las formas de renovación artísticas, una renovación que, constantemente, se halla ligada a la elección del tema o a las formas en las que se elabora la obra de arte, a lo que César Aira considera como «el procedimiento» y, más adelante, como algo casi irrelevante, a la valoración que se haga de ella.

Para Aira, el artista no es el que escribe una novela, compone una pieza musical o pinta un cuadro, el verdadero artista es el que inventa un procedimiento para hacer arte.

Desde esta perspectiva, podría decir que el artista que no adopta ningún procedimiento, que sigue sólo los dictados de su inspiración o su talento, está gozando de un simulacro de libertad, y en realidad es un esclavo o un robot, atado de pies y manos, dominado, teleguiado, por entidades tan sospechosas (por misteriosas y oscuras) como la inspiración o el talento. El procedimiento es por definición claro, transparente; si lo obedecemos, sabemos a qué estamos obedeciendo. En cambio si obedecemos al talento, por ejemplo, no sabemos a quién estamos obedeciendo, y quizás estamos siendo ultracondicionados por determinaciones inconscientes o sociales. El procedimiento es la creación de un juego personal de condicionamientos, analógicos, alegóricas, lo que sea; como maqueta o miniatura de la sociedad o el universo. El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en una palabra a todo el siniestro bazar psicológico burgués. Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno (Aira, 1993b: 6-7).

César Aira también crea un procedimiento para Perinola. Se trata de un procedimiento aparentemente sencillo, pero que termina impulsando la creación de su obra. Perinola lo único que hace es sentarse ante una mesa, fingir que escribe, escribir algo para que el efecto sea más real y, finalmente, sin darse cuenta, escribir.

Es esa ficción de escritor lo que termina convirtiéndolo en un escritor auténtico. Ambos impulsos, la impostura y la voluntad artística, están presentes en él. Ambos son los responsables últimos de cualesquier formas de creación de las que pueda presentarse como autor. Una palabra lleva a un verso y cuando su autor reconoce que los versos probablemente no tendrán sentido escribe los versos anteriores que explican y despejan el sentido de los ya escritos. Luego alterna entre el comienzo y el final, de manera que todo surge de unos versos centrales que, hace poco, eran la nada, el sinsentido y la farsa. Perinola recuerda que la elaboración de su obra, aunque lejana, siempre ha sido así: «del más pequeño agujero de la imaginación podían salir figuras y palabras sin fin, una riqueza innumerable por la que no había más que dejarse llevar [...] Bastaba tocar la nada con la punta del dedo para que brotara el todo» (Aira, 2006: 97). Curiosamente, el procedimiento que sigue Perinola se asemeja mucho al que, enfáticamente, ha alentado y seguido el propio Aira, el procedimiento del *continuo*.

Mariano García (cf. 2006: 32) señala que el *continuo* airiano debe entenderse siguiendo las nociones del continuo leibniziano. La obra se conforma a través de la articulación de fragmentos. La narración, la teoría, la filosofía, el discurso ensayístico, el científico, el religioso y, en algunos casos, el autobiográfico, sirven todos ellos a Aira para componer el todo con el que la obra individual romperá sus propios límites. En ese sentido, para Perinola, el significado de la historia o la profundidad del contenido no tiene ninguna importancia, solo es una excusa escrita que le permite seguir escribiendo. Los fragmentos, las piezas serán importantes en la medida en la que permitan articular un todo.

De modo que tenía que inventar una historia que no fuera historia. A pesar de la aparente contradicción, tal cosa no tenía mucho misterio. La mayoría de las historias no eran historias. Le pareció que lo más simple era enlazar unas cosas con otras desde una vaga proclama de conocimiento. «Sabrás esto, y cuando lo sepas sabrás esto otro...» De ese modo tematizaba el encadenamiento mismo; ahí había un chiste secreto, porque quien se proponía saber era él mismo, y *el texto era su herramienta*².

² Cursivas de la autora.

Este recurso le daba al texto un aire muy adecuado de presentación o introducción. Sólo en ese sentido se lo podía tomar (moderadamente) en serio. Aunque en el fondo seguía siendo una gran broma (Aira, 2006: 41).

En el primer intento de escritura, el amanuense inicia el poema haciendo una enumeración, «un listín de objetos entre los que su patrón pudiera elegir» (Aira, 2006: 40). La enumeración se convierte rápidamente en un relato en potencia cuando se remite a todo lo que se halla en torno a ese punto inicial desde el que se inició la enumeración. El funcionamiento de este procedimiento depende de la articulación que se haga de todos los elementos, prestando especial atención a evitar los vacíos. «Darle una función activa a algunos elementos, y remitirse a los otros objetos auxiliares y adversos, para que la historia aparezca» (Aira, 2006: 41), dice Perinola. Como en los postulados de Leibniz, el secreto radica en el todo, en asegurar la continuidad. No obstante, acierta a señalar García que en el *continuo* airiano, en la construcción de su poética, «se tiende a evitar las construcciones simétricas» (García, 2006: 37). Ese interés por lo asimétrico se relaciona directamente con la forma en la que avanzan sus obras y justifica o explica los finales, muchas veces juzgados por críticos y detractores como truncos, absurdos y apresurados. Su forma de escritura, la de Aira, y, directamente, la de Perinola, es un método que «supone también una forma de salirse de lo literariamente correcto, de lo esperable o previamente valorable, es decir, para Aira, de la 'literatura buena'» (Contreras, 2002: 129). El procedimiento, el *continuo* airiano, se impone al contenido o a la calidad de este. A César Aira le interesa la obra en la medida en la que es resultado de un proceso, de la búsqueda y la exploración de las formas para llevarla a cabo. Incluso si el *continuo* es, como se ha visto, una colección de fragmentos.

La calidad no preocupa ni a César Aira ni a Perinola. Llegado el momento, el amanuense escribe. La única preocupación que expresa abiertamente Perinola es la que está vinculada con poder escribir, pero no con la calidad de lo que escribe. «Quizá el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre

querían escribir ‘en serio’, y podían pasarse la vida sin empezar» (Aira, 2006: 112), dice el amanuense casi al final de la novela. Los versos se acumulan con poco o ningún sentido, pero él considera que esto es una ventaja porque así se expande el espacio en el que pueden materializarse un sinnúmero de interpretaciones. Sujeto al contrato de Parménides, Perinola escribe en dos momentos y en ambos las ideas fluyen porque no existe una presión ante la crítica. Perinola no será el que firmará el libro. Él no escribe en serio, solo trata de descubrir lo que se oculta en el pensamiento de su patrono. Escribe como lo hace a modo de parodia de su necesidad por incluir todo. Pero no deja de sorprenderle que, escribiendo así,

hubiera escrito algo bueno sin querer. La mera idea era desestabilizadora [...] Las intenciones no habían sido poéticas ni por un segundo. Pero quizá le faltaba aprender eso: que las intenciones no contaban. Quizá escribir era siempre escribir, y la calidad se decidía en otra órbita» (Aira, 2006: 46).

Tampoco les importa, ni a Perinola ni a Aira, tener un plan de escritura. El autor argentino, convertido en Perinola, intenta reivindicar el hecho de que no es cierto que los escritores siempre sepan sobre qué van a ser sus libros, incluso antes de escribirlos. «Había hecho mal en burlarse de su amigo: todos los escritores hacían lo mismo, y gracias a ese punto ciego existían los libros», dice Perinola casi al terminar la novela. Tanto Aira como Perinola eligen de manera aleatoria o un tanto azarosa el tema y los procedimientos que emplearán en sus obras, y por medio de esta elección exponen su interés de renovar las formas de construcción artísticas. Intentan, como se explicó previamente, sacar al arte de su estado de inmovilidad y en la sencillez, pretenden encontrar un espacio que permita disfrutar de la libertad estética. Proponen dar más importancia a la forma en la que se aborden los temas que a los temas elegidos.

De esta manera, el libro que escribe Perinola puede decir o no decir nada, puede tener o no tener sentido, «todo podía pasar por un fragmento de un libro que nunca había tenido nombre ni tema ni intención» (Aira, 2006: 95), lo realmente relevante es todo lo que ha experimentado para poder escribir el libro y las formas que ha empleado para hacerlo.

Finalmente, hay otro factor interesante en el proceso de escritura que transforma a Parménides de un eminente ciudadano griego en un pensador y escritor. Es el que se relaciona con el hecho mismo de qué significa ser escritor, qué significa realmente ser escritor. «Perinola había quedado con la convicción de que todo lo que quería era escribir su libro. Volverse escritor estaba fuera de cuestión, dijera lo que dijera» (Aira, 2006: 23). Eso quiere decir que escribir un libro no convierte al autor en escritor. La obra en sí misma no lo convierte en escritor. Pero el cuestionamiento recae con la misma fuerza en Perinola, porque mientras el libro de Parménides se va postergando año con año, otro tanto ocurre con su propia obra, «su poesía, la justificación de su existencia» (Aira, 2006: 93), ha quedado suspendida desde el momento en el que se convierte en el amanuense de Parménides. El autor de *Sobre la naturaleza* no es el autor que él mismo quiso ser, tampoco lo será para el mundo, pues será otro quien firme su obra. Este giro, el de la no existencia del escritor si no existe su obra, también se relaciona con lo que Perinola cree que mueve a Parménides a contratar sus servicios. «Es decir, recuperar una autenticidad de vida y pensamiento que sólo la escritura podía darle» (Aira, 2006: 53). De tal manera que la existencia de los dos personajes se implica mutuamente. «Tuvo un movimiento de simpatía hacia Parménides: gracias a él, usándolo como excusa, había escrito. ‘Si Parménides no existiera, tendría que inventarlo’, se dijo. Todos los poetas debería tener su Parménides» (Aira, 2006: 112). Uno de los personajes, al menos, alcanza la meta que se había propuesto alcanzar. Parménides tiene su poema *Sobre la naturaleza*. Perinola, sin embargo, se convierte en el personaje de una biografía en la que se le convierte a él en el autor de *Sobre la naturaleza*. Perinola, por su parte, piensa que Parménides, en cierta forma, ha sido su dios. Al parafrasear la afirmación de Voltaire, «si Dios no existiera, sería necesario inventarlo, pero toda la naturaleza nos grita que existe», Perinola puede ser irónico, pero a la vez afirma que su creación la han hecho posible las extrañas e imprecisas instrucciones de Parménides y que su obra, su aportación, la de Perinola, es algo más que un juego. Parménides es su dios, es el

agente desencadenante de su aportación literaria. ¿Quiere decir Perinola, además, que la estructura del sistema de autoría y de autoridad literaria no es revisable?, ¿que está bien constituido como está constituido? Quizá esto sea llevarlo demasiado lejos, pero al lector le queda la duda de saber cuál habría sido el destino de la obra de Perinola si no la hubiera aceptado como suya Parménides. Al morir Perinola muere el autor y la obra se queda sin atribución reconocible. Visto con cuidado, *Sobre la naturaleza*, el poema que escribe Perinola, aunque ha sido pagado, previamente, por Parménides, tampoco le pertenece a este último. Hay un vacío en torno a la idea de «autoría» que lleva a preguntarse a quién pertenece la obra. Así, César Aira problematiza la existencia de una obra cuya autoría se desconoce y cuestiona lo que esta representa en la literatura. A propósito, Dámaso López indica que:

La desaparición individual o física del autor, su no-presencia, no destruye la virtualidad de su autoría. Los escritos, los textos, no «funcionan» de manera incondicionada; si el autor físico desaparece, se le busca un sustituto de forma inmediata, puede ser «el autor», la «poética», el contexto, la superestructura ideológica o la abstracción a la que el lector desee acogerse [...] Por supuesto, el 'funcionamiento' de un texto es independiente de «lo que se llama el autor del escrito» [...] pero mi forma de comprensión variaría enormemente, sabría algo más o algo diferente sobre *La Odisea* y sobre *Mío Cid* si supiera algo más sobre las condiciones de creación de ambos poemas, sobre su autoría (López, 1993: 30).

Este elemento, el de la autoría, es un elemento que no debe dejar de llamar la atención, sobre todo si se piensa en el contraste que existe entre el interés que ha demostrado el escritor argentino en torno a lo relacionado con su identificación como autor, sus constantes apariciones como personaje-creador y sus autoficciones, y la escritura de una obra en la que un autor muere y ante su muerte, se presenta la posibilidad de que su obra quede sin autor reconocible, con un falso autor o con una atribución autoral equivocada. No hay que olvidar también que, como señala Dámaso López, la autoría es un criterio con el cual se determina el valor de una obra en el mercado. La identificación de la obra hace que, muchas

veces, se extiendan o asimilen las características del autor en la obra que lleva su firma.

Al comienzo de la novela *Perinola* se muestra consciente del proceso de suplantación en el que se involucra al ser un *ghost writer*, pero cuando el amanuense empieza a escribir lo apura la urgencia de «terminar con el simulacro [...] Escribir para otro implicaba borrarse uno mismo como autor: malo para la vanidad, pero al menos rápido como toda desaparición» (Aira, 2006: 102). *Perinola* es al final de su vida el autor secreto, anónimo, que nunca quiso ser ni pretendió ser, pero, peor aún, para él mismo y para el mundo, nunca fue ese escritor futuro anunciado por el poeta con talento, esa joven promesa que, misteriosamente, dejó de escribir. Parménides, gracias a *Perinola*, fue al final de su vida el autor que se propuso ser, pero que, de verdad, nunca fue.

4.2. Lo particular floreciendo en lo universal. (Varamo, taxidermista de la escritura pequeña mutante)

Varamo (2002b) es una obra difícil, pero la dificultad que el lector encuentra en sus páginas, que de forma ocasional reclama la atención del lector de manera apremiante, establece su dominio más allá de los aspectos formales de la construcción literaria. La naturaleza precisa de esta dificultad, de sus modos de aparición, es elusiva o difícil de definir. El texto de César Aira no es de fácil o cómoda interpretación, ciertamente, pero su lectura no es difícil; quizá aquella dificultad a la que se ha aludido sea cuidadosamente administrada por el autor en beneficio del lector. La lectura de la obra es aparentemente sencilla, sin obstáculos ni dificultades que lleven al lector a inquietarse por artificios formales o de otra índole, a inquietarse por una sintaxis rebuscada, por unos pensamientos complejos, por paradojas desconcertantes y de imposible resolución, por alusiones eruditas o recónditas, por relatos demasiado artificiosos e inverosímiles o relativos a perspectivas psicológicas sorprendentes o desconocidas. Sin embargo, en la facilidad, Aira logra crear una ilusión de lectura que esconde algo de la oscura y engañosa sencillez de la prosa de Kafka, de *El castillo*, por ejemplo. En *Varamo*, con sintaxis onírica, se encadenan los acontecimientos de una manera que sigue la lógica de las asociaciones y sin mucha fidelidad al principio de realidad; es una lógica que no guarda mucho parecido con la de la vigilia. Aira propone al lector un enfrentamiento con unos hechos que son, a su manera, desconcertantes y con los que, también, se plantea una nueva forma de orden desde el interior del propio texto. Quizá la redacción de la obra parece una apuesta para extraer el sentido de una serie de acontecimientos inconexos. Del mismo modo en que la interpretación de los sueños pretende restaurar una lógica que se supone que puede dar cuenta de unos hechos que se resisten a ser interpretados de forma convencional. Se trata de una serie de acontecimientos que pueden dar, quitar o crear el significado de la vida. En este sentido, la obra se entrega como una experiencia de performatividad, pues se habla en ella de un trabajo que se propone llevar a cabo el autor, siguiendo

las instrucciones que recibe, «Transcriba las notas una a continuación de otra, uniéndolas con un comentario» (Aira, 2002b: 114), pero el mismo libro que tiene el lector en sus manos, el libro que ha leído al llegar al punto de esa observación, es precisamente el conjunto de esas notas, «no había tomado notas preparatorias para ningún libro, pero en realidad tenía tal cantidad de notas que sentía el libro ya escrito; solo necesitaba copiarlas, enlazarlas, someramente, y dejarlas formar un libro». (Aira, 2002b: 117-118). Al libro lo acompañan no una, sino varias sombras. Puede leerse como las notas apresuradas que se hilvanan en una noche de insomnio y que recogen los acontecimientos de un día cualquiera en la vida de un oficinista anónimo, puede ser un libro que se despliega ante los ojos del lector y los ojos del autor en el momento de ser pensado, puede leerse como una novela, puede leerse como el trabajo preliminar para la redacción de un poema que no se llega a conocer, puede ser ese mismo poema en el momento inicial de su redacción, puede ser un capítulo de una historia literaria, puede ser un diagnóstico sobre la literatura panameña en el decenio de 1920 y puede ser, en fin, una novela escrita por César Aira, cuyo nombre figura como el del autor en la portada. No son pocos los motivos de inquietud o desasosiego que asedian al lector desde el primero momento. Todos estos aspectos hablan más de la complejidad que de la dificultad de la obra. Pero, sobre todo, la obra, ¿la novela?, es un ejercicio de ascesis de la incertidumbre. El género, la autoría, los elementos formales que permiten clasificar a una obra como obra literaria, se multiplican y con su multiplicación acrecientan la incertidumbre.

Un funcionario de los niveles más bajos en la escala de los cargos públicos, «un escribiente de tercera» (Aira, 2002b: 7), llamado Varamo, panameño de la ciudad de Colón, de origen chino, un mes recibe como salario dos billetes falsos de cien pesos cada uno. La obra expone la serie de acontecimientos que unen este hecho con la redacción, durante la noche en la que Varamo recibe aquel dinero, del poema *El Canto del Niño Virgen*, la única obra de Varamo, un texto que, según se expone al comienzo, se convertirá en una obra maestra de la literatura

panameña y en el exponente máximo en Centroamérica del arte de las vanguardias, del arte experimental.

En el primer párrafo se le informa al lector de que los acontecimientos narrados al interior del texto darán cuenta del que, aparentemente, es un día cualquiera de 1923. Pero es justo durante ese día cualquiera, el último día hábil de un mes incierto, cuando ha sido creado el poema que renovará y transformará la historia de las letras centroamericanas. La información, hasta este punto, no solo establece el lapso de tiempo en el que suceden los acontecimientos que se relatan en la obra de Aira, sino que explica que este fue el tiempo durante el cual Varamo escribió su innovador poema y, por tanto, el lector conoce, casi de primera mano, los motivos que llevaron a Varamo a escribir su aclamada obra:

En el lapso que fue entre ese momento y el amanecer del día siguiente, unas diez o doce horas después, escribió un largo poema, completo desde la decisión de escribirlo hasta el punto final, tras el cual no habría agregados ni enmiendas [...] Aun así, no habría de ser un episodio privado y secreto si su protagonista no hubiera sido Varamo, y el poema resultante la celebrada obra de la moderna poesía centroamericana *El Canto del Niño Virgen* (Aira, 2002b: 7-8).

Lo curioso, hasta aquí, es que, aunque se hace énfasis en que se trata de un día relevante para la tradición literaria, los datos se presentan incompletos. Al lector se le permite saber el año en el que ocurren los hechos y se le permite saber que fue el último día hábil del mes, pero nada más se sabe sobre esa importante fecha. Este dato sería irrelevante si no estableciera, indirectamente, la forma en la que el lector deberá asimilar el conjunto de la información con la que se encontrará a lo largo de la narración. Es decir, si se mira con cuidado, desde este primer párrafo, César Aira establece las condiciones del resto del relato. El lector obtendrá información privilegiada sobre un hecho trascendental para la historia literaria centroamericana, pero, en todo caso, esta información seguirá siendo fragmentada e incompleta. El autor argentino señalará así la imposibilidad de saberlo todo sobre una obra artística. Indicará, con este primer párrafo, que siempre habrá zonas borrosas, incompletas o a dos dedos del absurdo, cuando no dentro de él, y que,

sin embargo, esto no modifica la forma en la que se recibe o lee la obra. *El Canto del Niño Virgen* seguirá siendo lo que es, aunque se desconozcan ciertos detalles relacionados con su elaboración. Además, señala Aira, citando a Voltaire, ha de tenerse en cuenta que «decirlo todo es el modo más seguro de aburrir (Voltaire)» (Aira, 2014: 32).

Según la clasificación genérica, lo que puede considerarse, leerse o clasificarse como novela, *Varamo*, no es tal. *Varamo* es, a primera vista, un capítulo de una historia literaria. «El objeto de este relato es presentar en su despliegue natural la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado» (Aira, 2002b: 9), comenta la voz narrativa del texto airiano, un autor ficticio que se muestra interesado en contar cómo se llevó a cabo el proceso creativo del «escribiente de tercera» *Varamo*. A lo largo de la obra, el lector encontrará otros dos momentos en los que se le recuerda que lo que tiene entre manos no es una novela, sino una cuidadosa obra de historia literaria. Es, sin duda, una historia externa, reparadora, centrada en el esclarecimiento de hechos, más que en el análisis de la obra misma aludida. En ningún momento hay una descripción valorativa de la propia obra, *El Canto del Niño Virgen*, aunque, se intuye, esta obra y *Varamo*, se solapan y coinciden, hasta el punto de que pudiera pensarse que son la misma obra, un pensamiento que, sin duda, coloca al lector en una *mise en abyme* o en un bucle del que no tiene forma de salir.

No obstante, el autor ficticio reconoce que ha dado forma de novela a lo que no es sino una pieza erudita de investigación histórica:

A pesar de su formato de novela, éste es un libro de historia literaria; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas (Aira, 2002b: 62).

Hasta aquí, siguiendo la tipología propuesta por Francisco Orejas, se podría decir que *Varamo* es una obra en la que los procedimientos metafictivos se mezclan. Este texto es, al mismo tiempo, una novelización del quehacer creativo y, como se

ha dicho, una *mise en abyme*. El autor ficticio de esta historia literaria, relata, en forma de novela, cómo Varamo elabora el poema *El Canto del Niño Virgen* y, mientras lo hace, el lector conoce detalles del poema escrito por el autor panameño. El ejercicio de la performatividad apela a las convenciones literarias para analizarlas, exponerlas y, a su manera, simultáneamente, criticar y reclamar su ambigüedad esencial, su insinceridad. «La literatura es imposible», se anuncia, mientras se redacta la novela que desmiente la afirmación anterior y se niega a sí misma. Finalmente, la obra será la articulación de las notas tomadas sobre las actividades de Varamo un día cualquiera de su vida, exactamente lo que es la propia novela que el lector tiene en sus manos. El texto airiano plantea una abierta «ruptura de códigos formales», negando en su interior su condición de novela, al tiempo que va convirtiéndose, primero, en un texto con pretensiones históricas y, luego, transformándose en las notas preparatorias para la redacción de un poema.

Los límites y características de lo que el lector puede o no considerar una novela se cuestionan abiertamente. Incluso, se puede ir más lejos y emparentar *Varamo* con las obras biográficas. Recuérdese que, como en el caso de *Parménides*, esta obra lleva por título un nombre y este elemento paratextual invita a que el lector se acerque al texto pensando que se trata de una obra biográfica. De manera indirecta, la descripción biográfica también tiene espacio en el relato airiano. Las peripecias de ese día en la vida de Varamo y que el autor ficticio relata con las intenciones ya mencionadas, son, paralelamente, de carácter histórico literario y biográfico. Evidentemente, Aira juega con los límites genéricos de los textos. Parece como si el escritor argentino afirmara que la plasticidad es una de las características de lo que se ha considerado, tradicionalmente, como novela. Pero es necesario insistir en que, más allá del ejemplo concreto, es toda la esfera de los fenómenos literarios lo que se cuestiona en esta página, desde la creación, la autoría, hasta la lectura y la edición y publicación.

Además de los dos procedimientos metafictivos referidos anteriormente, en *Varamo* se halla expresado uno de los rasgos más relevantes en la literatura

metafictiva: la autoconciencia autorial. En este caso, el autor ficticio, un autor innominado, se expone abiertamente dentro de la obra. Se trata de un autor consciente que expresa sin reparos que está escribiendo un texto que, según sus características, podría ser leído como una novela, aunque advierta que no lo es. El narrador-autor incorpora una serie de comentarios con los que discute críticamente las formas y los procesos que emplea para escribir esta historia literaria. Y aunque, con sus metacomentarios, también pretende hacer consciente al lector de que este texto no es una obra de ficción, con la reiteración de este hecho consigue justo lo contrario. Si su trabajo de historia literaria, como advierte este narrador intrusivo, tiene forma de novela, difícilmente será leído como una obra de crítica, de historia literaria o de filología. Nuevamente, el problema de los géneros en la obra airiana se complejiza, porque ubica a *Varamo* en un terreno en el que confluyen el discurso crítico y el discurso ficcional. No hay que olvidar que este rasgo de autoconciencia autorial, que permite este tipo de metacomentarios, hace de las obras metafictivas el discurso literario en el que:

se funden, pues, creación y crítica siendo otra de sus características la reflexión autocrítica o autorreflexividad crítica. Tanto si la reflexión se centra en la novela que se está escribiendo o leyendo, como si se centra en el género novelístico, suele enfocarse en diversos aspectos formales de la creación literaria: la relación entre el artista y su obra; el proceso de creación; la interacción texto-lector; el cuestionamiento o desenmascaramiento de determinadas convenciones literarias; la exploración de la teoría de la novela dentro de la novela misma, examinando el acto de escribir o de leer o función lectora, la creación artística, el lenguaje literario, el argumento, los personajes o las coordenadas espacio-temporales (Dotras, 1994: 29-30).

En *Varamo* se exploran, subrepticamente, algunos de los aspectos formales que enumera Dotras. Pero ninguna lógica interna del relato puede ocultar al lector que la ecuación que más firmemente se establece en el texto es la de que el acto creador, la escritura poética, nace, en el caso del escribiente panameño, del sencillo hecho de la necesidad económica que estrecha a *Varamo* a componer una obra literaria para ganar doscientos pesos. Con este argumento, César Aira deja en el aire la pregunta sobre la oportunidad y justificación de las poéticas de las obras

vanguardistas, dado que el texto escrito por Varamo es la más eminente expresión de las vanguardias centroamericanas. Para el lector, no será difícil inferir que el argumento interpela a la literatura vanguardista en general. En ese sentido, cada obra vanguardista latinoamericana que el lector quiera tomar como referencia, desde *Altazor* a *Fervor de Buenos Aires*, por ejemplo, ¿no se habrá creado siguiendo las arbitrarias, las fortuitas, las poco o nada artísticas pautas de conducta que se establecen en *Varamo* para la escritura de *El Canto del Niño Virgen*? El vanguardismo es problematizado y con él, al mismo tiempo, Aira problematiza su propia obra. Como se explicó previamente, es de las vanguardias de donde César Aira toma su interés por los procedimientos. Tanto con la obra airiana como con *El Canto del Niño Virgen*, se empieza a «destronar la idea de que lo que hay que valorar es el objeto estético, el resultado [...] y lo que hay que buscar en el mapa es el procedimiento de escritura» (García y Villalobos, 2006: 143). Con frecuencia el escritor argentino ha expresado que las vanguardias son la alternativa que le queda a la literatura para explorar nuevas posibilidades. Y las posibilidades se extienden más allá del contenido de la obra literaria; implicando, en cambio, todo cuanto se encuentra alrededor del proceso de creación. Aira asegura que:

El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Lo hace porque en su época, que es la nuestra, los procedimientos tradicionales se presentaron concluidos, ya hechos, y el trabajo del artista se desplazó de la creación de arte a la producción de obras, perdiendo algo que era esencial [...] El arte entonces sería el intento de llegar al conocimiento a través de la construcción del objeto a conocer; ese objeto no es otro que el mundo. El mundo entendido como un lenguaje. No se trata entonces de conocer sino de actuar. Y creo que lo más sano de las vanguardias [...] es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción (Aira, 1998).

La forma y los límites de la novela, así como las razones de la creación artística o inspiración de los autores, se ven cuestionados al interior de *Varamo*. La áspera dificultad de que los acontecimientos narrados al interior del texto puedan ligarse entre sí, sin pérdida formal de la verosimilitud, hacen de esta obra una prueba continua de superación de obstáculos, y señala que la novela, entendida

como lo hace Aira, debería centrarse menos en lo que dice y mucho más en cómo se dice. Finalmente lo que convierte al arte en arte, es la forma particular que le da cada autor/artista a los temas o materiales empleados para la elaboración de la obra artística. Una obra adquiere valor en la medida en la que aborda o incorpora de manera especial, particular y única todo lo que otros no han tenido en cuenta, la obra cobra valor cuando el artista explora formas novedosas de expresarse.

Varamo responde doblemente a una problematización sobre la novela. Se encuentran en ella las referencias a las vanguardias con las que Aira le propone al lector otra forma de pensar la obra de arte y, también, los recursos metafictivos con los que el autor se permite discutir, al interior del texto, todo lo que involucra el proceso creativo y que F. Orejas clasificaría como «novela de la novela» y «recursos paródicos». No hay que olvidar que, aunque existe la narrativa metafictiva casi desde el surgimiento de la novela moderna, no es sino hasta que la forma de la novela se consolida, cuando los recursos metafictivos pueden ser leídos como tales. Es decir, se sabe que la *metaficción* responde a una idea de novela afirmada en el imaginario del lector, de manera que con estos recursos le propone al lector una obra narrativa más flexible, en la que importen menos las fronteras genéricas del relato.

La inestabilidad o flexibilidad que adquiere *Varamo*, gracias a los recursos metafictivos, refleja la impaciencia que siente César Aira ante las obras literarias que pueden ser reducidas a un argumento.

El hecho de que sea casi imposible hablar de un novela sin decir en algún momento «es sobre...» debería significar algo sobre el género novela o la «forma novela». Ese algo puede ser o bien que la forma de la novela sea su materia o bien que indique el triunfo de la materia sobre la forma, vale decir una derrota de la literatura en su formato más exitoso (Aira, 2014: 23).

Las obras airianas narran y explican el propósito de su autor de llevar a la literatura a una nueva definición de sí misma, a su refundación, donde no impere el género, el tema o el argumento del texto, sino en el que se le otorgue más atención a la forma en la que el artista, en complicidad con el lector y sus

expectativas, configuren el relato. Teresa García y Pablo Villalobos (2006: 145) indicaban, con precisión, que el lector o el espectador de las obras de vanguardias no es un lector o espectador contemplativo, sino que ejerce un papel constructivo-activo. La obra airiana, al igual que las de las vanguardias, necesita un receptor abierto, colaborativo, con un punto de vista alejado de las estéticas tradicionales, flexible como las obras y, en definitiva, libre de prejuicios que posibiliten el funcionamiento de las propuestas expuestas al interior de sus obras. Para Aira, en la voz del autor ficticio, el poema de Varamo,

El Canto del Niño Virgen entra en la categoría de la llamada «literatura experimental», como que es un ejemplo sobresaliente de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo. Su capacidad de contener todos los rasgos circunstanciales previos a su escritura es un elemento histórico definitorio. Y no es que tenga ese poder por ser una obra de vanguardia, sino al revés, es vanguardista porque permite esa deducción. Vale decir que es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales en que nació. Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia (Aira, 2002b: 64-65).

Esto lo que revela es, precisamente, la vinculación entre el arte y sus condiciones materiales, las condiciones materiales de la creación artística. En *Varamo*, César Aira socava las ideas convencionales sobre el autor, la autoría y la naturaleza de la creación literaria. La obra de arte vanguardista, al recoger la interpretación de esas notas inconexas, cuyo sentido es el de dar cuenta de los incidentes minúsculos en la vida de cualquiera, esa obra de arte eleva a la categoría de artista a cualquier funcionario poco relevante en cualquier dependencia administrativa en todo el mundo. Ejemplo de ello es que uno de los editores, al escuchar la confesión del futuro autor sobre la pobreza de los materiales que podría allegar para escribir un libro, al escuchar que Varamo solo cuenta con un puñado de notas, exclama: «¡Entonces tiene la mitad del trabajo hecho! Y más que la mitad también. Transcriba las notas una a continuación de la otra, uniéndolas con un comentario. Trate de no elaborarlas mucho, para que no pierdan inmediatez, que es lo mejor del estilo» (Aira, 2002b: 114).

Hay un rasgo que define las series paralelas que despliegan el argumento de *Varamo*. Por una parte, César Aira considera que cada elemento que aparece en la obra tiene algo único e irrepetible. Cada elemento aporta su forma de universalidad en la manera en la que se manifiesta su unicidad. Este es un rasgo que emparenta esta obra con *Parménides*. Dice César Aira en *Varamo*: «Era lo particular floreciendo en lo universal» (Aira, 2002b: 122). En *Parménides*, con una cita que hacía memoria de una frase en una carta de Proust, se formulaba la misma afirmación: «la cima de lo particular». Pero ese dato, ese elemento, es aleatorio. El poema *El Canto del Niño Virgen* es la obra que redacta Varamo y cuya única explicación posible es la serie de acontecimientos que se encadenan unos en otros hasta que el poema es concluido.

En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde; lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuación ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (la idea de la prosa, ese refinamiento de la viejas civilizaciones, le era por completo ajena). El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alternando estas con la reproducción literal del resto de las demás anotaciones. Lo benefició haber recibido dos instrucciones contradictorias: la de Caricias de modificar las claves dadas hasta hacerlas irreconocibles, y la de los editores de respetar el material previo (Aira, 2002b: 123-124).

El azar es, pues, el origen del poema. El azar es el origen de la obra más importante y representativa de las vanguardias centroamericanas. Como en el caso de *Parménides*, la misma «conjunción de azares irrepetibles» (Aira, 2006: 21), se le sugiere al lector, es la que da origen a la creación. Nótese, por cierto, que César Aira introduce un elemento, en las palabras que acaban de citarse, que pudiera pasar inadvertido: la prosa es un producto más refinado que la poesía, la cual viene a ser algo así como una forma de creación más apta en sociedades consideradas como bárbaras. Se invierte así una de las claves más comunes que gobiernan la praxis de la historia literaria: que la propia historia literaria muestre alguna clase de evolución o de progreso. La lógica del progreso literario es una forma de desmentir la lógica del progreso histórico mismo. En *Varamo* los

acontecimientos se engarzan unos en otros y construyen una lógica que lleva a que el incidente de los dos billetes falsificados concluya en la creación poética. No obstante, los incidentes del día serían fácilmente permutables por series inacabables de acontecimientos inconexos y con esto se reitera la idea de que puede existir una amenaza desde dentro al sentido del texto. El orden que se instaura es un orden que hace a todos los personajes copartícipes voluntarios o involuntarios de una extensa trama literaria. Quizá la propuesta de Aira se extienda más allá de su obra y también se incluya, en ella y en la trama, al propio lector. Será el lector el que determine si lo que lee es una historia literaria, un fragmento de la biografía de un autor panameño, una novela, la reconstrucción en prosa de los acontecimientos que se destilaron en forma del poema en *El Canto del Niño Virgen* o el poema en sí mismo. Sea cual sea la opción elegida, todas resultan imposibles, probables o verdaderas.

Pero lo que *Varamo* es, sin duda, es una obra cuyo centro de gravedad es el momento de la creación literaria, la inspiración y el compromiso, en este caso particular, el momento de creación de una obra de vanguardia. Como en el caso del soneto de Lope de Vega «Un soneto me manda hacer Violante», la propia materia del soneto es el mismo soneto, su performatividad, la posibilidad siempre presente de que una obra literaria sea autorreferencial, que no hable sino de sí misma. ¿Qué certeza puede tener el lector de que el poema, el *Canto del Niño Virgen*, no es la obra que lleva por título *Varamo*? Ninguna. A decir verdad, si se sigue estrictamente cada uno de los papeles y apuntes que pasan por las manos de Varamo, el lector, indirectamente, se encuentra leyendo el legendario poema. Después de todo, lo que ocurre este día en la vida de Varamo no es más que un rosario de incidentes, más o menos absurdos, reflejados con criterio de crónica periodística, que se unen con el sencillo cemento de un comentario de precaria o difícil causalidad. El poema que escribe Varamo es un conjunto de notas quizá inconexas: «Con deliciosa anticipación gozaba de la media mentira que les había dicho a los editores: no había tomado notas preparatorias para ningún libro, pero

en realidad tenía tal cantidad de notas que sentía el libro ya escrito; sólo necesitaba copiarlas, enlazarlas someramente, y dejarlas formar un libro» (Aira, 2002b: 117-118). ¿No es precisamente eso lo más parecido a la novela *Varamo*?

El autor ficticio se propone, al comienzo de la obra, proporcionar al lector la lógica argumental mediante la cual una persona, que nunca había escrito, escribe de forma impensada, repentinamente y en una sola noche, una obra sin igual, tras la cual no vuelve a escribir nunca nada más. Una obra que, así redactada, se convierte en un clásico de la literatura vanguardista en Panamá y, por extensión, en las letras latinoamericanas. La presentación que hace el autor ficticio es la presentación de lo inexplicable, de lo difícilmente comprensible. En su resumen más sucinto, se trata de explicar la relación entre dos billetes falsificados de cien pesos y de relacionar ese hecho con la creación del más importante poema vanguardista de América Central. Que uno sea la causa, los doscientos pesos, y el otro sea el efecto, el poema, no hace sino complicar las cosas. Todo lo que se interpone entre uno y otro, entre el dinero y la creación literaria, la materia misma de la literatura, es superfluo. Está de más. Es accesorio o circunstancial. De la forma más evidente, dos hechos absurdamente inconexos, los billetes falsificados y la creación literaria, se ponen en contacto. Quizá lo absurdo de la relación no permite ver lo razonable y necesario de la situación. *Varamo* se convierte en escritor por pura necesidad, para zurcir de forma urgente un roto de su economía. Si esto fuera así, habría ocasión para entender que la relación entre la creación misma y el dinero, la financiación de quien escribe, es una relación de necesidad. No hay la una sin la otra. El origen del poema es el dinero. Al igual que en *Parménides*, los misterios de la creación literaria se hacen nacer, simultáneamente, de la necesidad y de la casualidad. El dinero es la causa original. *Varamo* ve en la creación literaria la forma de solucionar el problema que le ha planteado el hecho de que le hayan retribuido su trabajo con dos billetes falsos; como *Perinola* ve, inicialmente, en el trabajo con *Parménides* una forma de subsanar sus problemas económicos, procurándose un empleo que le permita subsistir a él y a su familia.

En cualquier caso, es importante insistir en que estas obras son claramente metafictivas, por cuanto «la preocupación se centra primordialmente en el proceso mismo de la gestación de la obra y en la reacción del lector» (Dotras, 1994: 195), con quien se dialogará, en cada caso, para proponerle otra forma de entender el trabajo y la inspiración literaria.

Pero la preocupación sobre las motivaciones que llevan a un escritor a elaborar su obra también atrae la atención del lector hacia los asuntos que la narrativa metafictiva ha abordado con el uso de procedimientos como «la novelización del quehacer creativo» y los «recursos paródicos e hipertextuales». Por una parte, se expone el proceso de creación en el que, como se explicó, se discuten asuntos que pasan por la inspiración, el surgimiento de la idea que será transformada en obra, la innovación artística o las intenciones del artista y, por otra parte, se aborda toda suerte de discusiones sobre la representación del escritor. En *Varamo* hay una voz externa o «autor real» que se convierte en voz interna y pasa a ser un autor ficticio, y gracias al cual puede leerse una serie de reflexiones no solo sobre la obra que le interesa destacar, el *Canto del Niño Virgen*, sino sobre la figura del escritor atípico que es Varamo. En ese sentido, se trata, como en *Parménides*, de una serie de reflexiones entrelazadas en la ficción narrativa sobre quién es, realmente, un escritor y cómo crea su obra. Es decir, no solo quién se considera escritor, sino a quién la sociedad reconoce como tal y por qué. En estas dos obras, *Varamo* y *Parménides*, los personajes de César Aira son escritores sobre los que se cuenta su proceso de creación literaria, sin embargo, son escritores que solo escriben una obra. Y recuérdese que si la obra no existe, tampoco existe, formalmente, la idea de autor. Pero, en el caso de *Parménides*, el que queda eliminado de los anales de la historiografía literaria es Perinola, en cambio, en *Varamo*, aunque el protagonista, llamado Varamo, nunca haya tenido inspiración, proyectos o aspiraciones literarias, gracias a unos curiosos editores y un autor ficticio, que lleva a cabo un «experimento de crítica literaria» (Aira, 2002b: 64),

termina convirtiéndose en una figura fundamental para las letras centroamericanas.

El asunto de la autoría y de lo que pasa a conformar un canon literario no pasa inadvertido al lector. Con *Varamo*, César Aira no solo pone en tela de juicio en qué consiste o no una obra de vanguardia, de dónde proviene la inspiración de los autores o los otros elementos antes mencionados, sino que abre, nuevamente, el espacio para la reflexión sobre el autor. Alrededor de la idea de «autor» o «escritor» giran diferentes elementos, algunos, desde luego, son tomados por los investigadores literarios estrictamente del interior de las obras, sin embargo, con mucha frecuencia, en la historiografía literaria o en los estudios filológicos, se convocan elementos externos al texto. La vida del autor o su nombre y la identificación que este puede tener en el mercado, constantemente hacen parte de los análisis. Al respecto, hay que recordar que, como afirma Dámaso López, «la autoría es un criterio de valor en el mercado [...] El autor es una reconstrucción colectiva cuyas virtudes -o su ausencia- impregnan su obra [...] La autoría es un sistema no solo de designación sino de descripción, de identificación y evaluación» (López, 1993: 41-43). Sin duda, todos estos detalles hacen parte de lo que ocurre al interior de *Varamo*. El lector se enfrenta a un texto de historia literaria con forma de novela, que, a la vez, habla sobre un autor fundamental para los anales de las letras y que, curiosamente, solo escribió una obra con la que consiguió la fama que trasciende el tiempo. Todo esto invita a que el lector se pregunte, ¿Quién es este autor, Varamo?, ¿en qué consiste el proceso de escribir una gran obra?, y ¿qué es lo que convierte o no a un hombre cualquiera en un escritor con asiento permanente en el panteón del canon literario? En el libro, César Aira, desmonta el mito del autor como un intelectual entregado al mundo de las letras, incluso lo lleva a los extremos y propone un personaje que desconoce completamente el «oficio» de escritor. No dejará de observar ningún lector que, por cierto, esta biografía se acomoda de forma singular a dos de los ejemplos de autor más significativos del siglo XX, Pessoa y Kavafis. El novelista aventurero, al modo de Melville o Conrad,

el autor doméstico, al modo de Dickens, Balzac o Galdós, dejan el lugar al funcionario, profesional o administrador poco relevante, al modo de Kavafis, Pessoa, Joyce o Kafka; este modelo será el de Varamo.

Cuando Varamo se ve enfrentado a los editores que le proponen llenos de entusiasmo que «pruebe» el oficio de escritor, el panameño no duda en dejar claro que no sabe nada sobre esta actividad. Sin embargo, los insistentes editores le responden:

¡Esto no tiene ninguna importancia!, exclamaron. Al contrario: en tierras bárbaras como las americanas, los autores daban lo mejor de sí antes de aprender el oficio, y en nueve casos de cada diez su primer libro era el mejor, además de que, por lo general, era el único (Aira, 2002b: 110).

El autor novel, al quedarse sin argumentos vinculados a su inexperiencia, pasa, unas páginas más adelante, a justificar sus dudas sobre si convertirse o no en escritor, relacionándolas con el tiempo que podría llevarle escribir un libro y las pocas horas libres de que disponía después de su trabajo en el Ministerio. Sin embargo, los editores vuelven a objetarle:

Lo cortaron en seco: «¿Pero qué dice?¿De qué está hablando?» Le explicaron que escribir era muy fácil y se lo podía hacer muy rápido. «¿Tiene algo que hacer esta noche? ¿No? Llenar una página no puede llevarle más de tres o cuatro minutos, si no se distrae. Eso da unas veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener listo un decente librito (Aira, 2002b: 113-114).

No conformes, los editores le instan a que ponga manos a la obra inmediatamente e incluso se atreven a darle algunos consejos con los que desvelan lo que para ellos conforma el mito del escritor, de manera que, al final, Varamo sale de la reunión convencido de su nuevo oficio. Hasta aquí, el juicio del lector, en dos proposiciones, pudiera ser inmediato y rotundo, el lector puede pensar, por una parte, que la escritura le propicia el dinero, de forma exclusiva y, por otra, que el suelo personal en el que arraiga una obra canónicamente apreciada puede ser el de la biografía más anodina e incluso más funcionarialmente carente de importancia que pudiera imaginarse. Las biografías de Kavafis, Pessoa o tantos otros, indirectamente aludidas, serían un razonable equivalente de la

desmitificable vida del nada ilustre autor panameño. Si a estas dos proposiciones las vigila el hecho de que todo lo individual está esperando ese momento de florecimiento en lo universal, entonces en la obra se expone algo que no solo afecta a Varamo, al personaje escritor, sino que es una parábola del fenómeno de la creación literaria contemporánea y de la idea de «autor». Es toda la literatura, sus procesos de creación, la que es convocada mediante los incidentes que permiten la creación del poema *El Canto del Niño Virgen*. Entre los hechos fortuitos que desembocan en la redacción del poema y la vida de su autor se establece una continuidad que hace ambos fenómenos recíprocamente explicables. Es cierto que el autor llega a la escritura de manera fortuita, impensada. También es cierto que la vida de Varamo es un muestrario de accidentes aislados que, tomados uno a uno o tomados en su conjunto, parecen incomprensibles. Ejemplo de ello son que el conductor de un automóvil oficial se detenga en medio de la plaza para darle a Varamo el peso que su madre ha ganado en una apuesta, el improbable hobby al que se dedica: taxidermista de animales pequeños mutantes. Que su madre haya confundido el recibo de una tienda con un anónimo. Que haya un accidente en medio de la noche. Que el accidente haya interrumpido el curso de las misteriosas carreras de regularidad de automóviles. Que el conductor del automóvil sea un revolucionario que trabaja por la causa de la emancipación de la raza negra. Que Varamo acabe por casualidad en la casa de las Góngoras, dos hermanas que, sorprendentemente, se dedican nada menos que al contrabando de palos de golf. Que se entere de que las hermanas tienen un sistema secreto de comunicaciones. Que en un café se encuentre con tres editores que harán lo que sea por convencerlo de que él, Varamo, el funcionario, puede ser un gran escritor. Vista así, la vida de Varamo, cuidadosamente desarticulada, muestra dificultades de orden interno, es decir, la dificultad de entender una vida que tiene que sobreponerse, para establecer su sentido, a gran variedad de accidentes; y también de orden externo, la dificultad de la relación que pudiera establecerse entre Varamo y la creación literaria. Sobre este último punto caben dos interpretaciones: 1) la relación causa

efecto es una constante en toda obra de creación; 2) la falta de un orden o de sentido de la propia vida es también una constante para fundamentar un orden literario.

La obra así concebida es realista, pero, claro está, como indican los editores de Varamo, primero habría que ponerse de acuerdo sobre el sentido del término realismo.

De hecho coincidían en que estos últimos años habían estado avanzando por inercia, y en que se necesitaba un alimento nuevo para una nueva generación de lectores. Quizás, dijo uno, «había llegado la hora del realismo». Los otros dos lo negaron con vehemencia: la hora del realismo no llegaría nunca. A lo cual la respuesta, y ahí volvían a estar de acuerdo, era que eso dependía de cómo se definiera el realismo. En ese sentido sí, la hora del realismo estaba llegando todo el tiempo. (Aira, 2002b: 109).

El sentido del término realismo no debe de ser fácil establecerlo. Pero se explica por qué esa hora, la del realismo, llega perpetuamente, porque cada vez que se defina el realismo, este llega. Una obra como *Varamo* se construye con todos esos materiales cotidianos de los que no da cuenta la obra de arte tradicional. La literatura da cuenta de una heterogeneidad que no puede reducirse de forma sencilla a sus representaciones tradicionales.

En el continuo de la realidad del mundo, en alguna época remotísima, se estableció una heterogeneidad radical entre dos cosas cualesquiera. Una especie de diferencia tan irreductible que no hubiera ningún concepto que abarcara las dos cosas. Ningún término, salvo el Ser. Ésta fue la génesis del Ser, y a partir de ahí hubo pensamiento y filosofía, por lo menos hasta esa tarde en Panamá (Aira, 2002b: 27).

Su sentido, el de este nuevo realismo, es el de una democratización de la cultura. Al modo de aquel ensayo de Adorno, «Defensa de Bach contra sus entusiastas», César Aira pone al lector en la circunstancia de tener que aceptar que alguno de los peores enemigos de la literatura anidan en su interior, en el interior de esta, son esos enemigos que falsifican el sentido de la obra de arte, su oportunidad, su relación con la vida misma, la mística del autor y de la obra canónica. César Aira lleva a cabo un ejercicio de restitución en esta obra. Aparecen, por decirlo de alguna forma, los mecanismos interiores que hacen de la literatura

un bien cultural, comercial y social. El compromiso del autor no se establece con una idea de la vanguardia porque toque, porque se necesitara «un alimento nuevo para una nueva generación de lectores». (Aira, 2002b: 109) No, la literatura y la creación literaria despliegan su poder sobre un principio de la novedad que no puede ligarse a un modelo formal admitido de forma definitiva como experimental o vanguardista. Lo importante es un impulso que permite abordar los problemas sin juicios previos, sin ideas que se impongan al ejercicio de la lectura.

Si una obra deslumbra por su innovación y abre caminos inexplorados, el mérito no hay que buscarlo en la obra misma sino en su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró. La novedad vuelve nuevas sus causas, las hace nacer retrospectivamente de ella. Si el tiempo histórico nos hace vivir en lo nuevo, el relato que pretende dar cuenta del origen de la obra de arte, es decir, de la innovación, deja de ser un relato: es una nueva realidad, y a su vez la misma de siempre y de todos. Los que no crean, no tienen más que ir a ver con sus propios ojos. (Aira, 2002b: 124).

Por último, existe otro elemento que llama la atención dentro de los temas que se discuten en *Varamo* y que forma parte de los aspectos problemáticos de la obra airiana: la relación de los autores con las editoriales. El encuentro del funcionario Varamo con los que más adelante se convertirán en sus editores. Los editores desempeñan un papel relevante en el proceso de creación literaria. Invierten el dinero, su dinero, y al invertirlo lo arriesgan, pero condicionan el mercado. Condicionan el mercado, incluso, sin darse cuenta. Pero lo condicionan. Su experiencia en el negocio les da oportunidades para saber qué es lo que el público lector quiere. Pero también les da oportunidades para determinar lo que público lector ha de querer. Los editores se interrogan sobre el plazo de entrega de los libros, sobre las ilustraciones, sobre el papel necesario, sobre el tamaño de los libros, sobre la encuadernación (Aira, 2002b: 111). Elementos de organización y materiales. Esas deberían ser las interrogaciones a las que debe responder todo buen editor, pero hay un rasgo de sus funciones que tiene un elemento de predicción en el que entran los motivos de la creación y al que se arrima un elemento que cualquiera juzgaría, desde fuera, que pertenece al ámbito

insobornable de la creación. Ya se ha visto que los editores pueden opinar sobre la propia creación cuando ofrecen su versión práctica del realismo. Pero su actividad se mueve en una esfera que conjuga las necesidades materiales del mercado con las causas que gobiernan los principios de la inspiración, pues lo que importa, según ellos, es «la ilusión del trabajo»; lo que importa es saber predecir a tiempo, es decir, saber predecir el éxito económico en la elección de las posibilidades de edición, pues en «el estado actual del capitalismo, el trabajo iba rumbo al juego, y perdía necesidad; de ahí que el futuro estuviera en la poesía de las instrucciones emancipadas de los resultados». (Aira, 2002b: 111). Cuando los editores toman una decisión semejante, la de publicar poesía, por ejemplo, en lugar de publicar una novela, una decisión fundada en una profecía, respecto de la que se presentan a sí mismos como «perennes exploradores de lo nuevo» (Aira, 2002b: 108), sirven o creen servir, por una parte, a los lectores y, por otra, limitan la capacidad de decisión de estos. Los lectores dependerán de lo que los editores decidan enviar a la imprenta. Pero esta es la versión ingenua de esta forma de condicionar el mercado. Los editores, a través de la elección de títulos que publican, pueden crear o condicionar la opinión de sus lectores para que favorezcan sus intereses empresariales. En una sociedad en la que prevalece la cultura de la sospecha, los editores no pueden sustraerse al juicio que sobre sus actividades pudiera hacerse. La publicación de la historia literaria titulada *Varamo*, redactada por un autor ficticio, es una forma de queja contra el control que ejercen sobre el mercado los editores. *Varamo* pone al descubierto aquellos intereses que hicieron posible el poema y condenaron a la obra. La redacción de la obra, que es un episodio de historia literaria, un episodio en el que un narrador desvela la trama conspirativa de unos editores que pretenden subvertir el orden comercial habitual de las obras literarias, esa redacción restablece las condiciones de justicia de partida. La obra, el *Canto del Niño Virgen*, no fue originalmente otra cosa que el testimonio inconexo, desarticulado, reducido a un rosario de anécdotas, de lo ocurrido a una persona un día cualquiera. La publicación desmiente la capacidad profética de los editores y

los revela, precisamente, como esas personas interesadas en aplazar la llegada del realismo, a no ser que sea el realismo que siempre está llegando, es decir, el realismo inocuo e ideológicamente irrelevante, pero, a la vez, son los editores a los que complace mostrar un mundo en el que el lector pudiera entretenerse con unas «instrucciones emancipadas de los resultados», unas instrucciones que, sin duda, no son ideológicamente neutrales. *Varamo*, el texto *Varamo* redactado por un autor ficticio, es una corrección, históricamente precisa y correcta, del curso de los acontecimientos en su secuencia sin analizar y sin intervención por parte de la editorial o de los editores. No puede dejar de apreciarse que la redacción de la obra, la base histórica sobre la que se erige el edificio de *El Canto del Niño Virgen*, también dice algo y algo relevante sobre las vanguardias. Hay una parte del experimentalismo del siglo XX que vive de borrar las huellas que permiten establecer la secuencia de los acontecimientos, sus relaciones, su necesidad, su vinculación íntima. Parte del experimentalismo, en *Varamo*, se analiza como el intento de suprimir las relaciones de dependencia y explicación entre los diferentes elementos de la realidad. La historia literaria *Varamo*, a su manera, restaura un orden que es el que se suprimió en el *Canto del Niño Virgen*. Ha de verse, asimismo, en este episodio editorial, una desacralización de la obra canónica. Obras que quizá pasen ante los lectores como obras alzadas al círculo superior de la estimación, puede que no sean sino la simple traducción de las notas de la vida cotidiana. Los autores son capaces de ofrecer semejantes metamorfosis y son capaces de ofrecerlas como ejemplos de interés universal. Piénsese que la traducción del héroe clásico, Ulises, a su metamorfosis como ciudadano ordinario cuya vida, en el Dublín de 1904, es aún más anodina que la de *Varamo*; los acontecimientos de su día son incluso más banales y carecen de su disparatada parataxis, pero no dejan de tener el mismo fundamento que tiene la obra de *Varamo*.

Hay otro aspecto interesante en la presencia de los editores en *Varamo*, y es que, con ella, con la presencia de los editores, y con las discusiones que sostienen los tres individuos sobre el mundo editorial, se remite, irremediabilmente, no solo

a la atención que tiene César Aira por el funcionamiento del trabajo editorial, sino a la periodicidad con la que publica sus libros y a la cantidad y variedad de editoriales en las que se halla publicada su obra.

Sin duda, la aparición de los editores en los textos airianos es una constante que expresa un interés especial sobre esta profesión por parte del autor argentino. Muestra de ello son Achával, el personaje editor de *La vida nueva* (2007), Sandra y Adriana, editoras de Beatriz Viterbo Editora que aparecen ficcionalizadas en *Los misterios de Rosario* (1994), y los tres editores que aparecen en *El mago* (2002a) y que, al parecer, son los mismos que abordan a Varamo en el café panameño. En *El mago*, el procedimiento es prácticamente el mismo. Una serie de casualidades llevan al Mago hacia este grupo de desconocidos y, luego de una conversación sobre el funcionamiento del mundo editorial, los costos, los autores y el mercado, terminan convenciéndolo de que, aunque nunca ha escrito y no sabe cómo hacerlo, él puede ser un buen escritor. La propuesta es, por otra parte, la solución perfecta para el problema que ha atormentado al Mago a lo largo de toda la obra: ¿Siendo él un mago que, de verdad, puede hacer magia, cómo puede usarla sin causar una alteración en el universo? En el momento en el que los editores le proponen convertirse en escritor, todo parece organizarse y cobrar sentido:

Si nunca se había atrevido a hacer magia era por la alteración que podía causar en el tejido del universo; pero si el resultado era un libro, no tenía por qué preocuparse, ya que los libros constituían una realidad aparte. No es que los libros no tuvieran efecto sobre el mundo (los había que lo habían cambiado), pero lo hacían naturalmente, en un proceso que se iniciaba con el lector, y seguía en el mismo camino de todos los procesos naturales; nadie sospecharía que había habido magia antes, porque en general lo que estaba antes era visto como una especie de magia de todos modos. Y esto le permitiría emplear su magia donde quisiera, en cualquier objeto o hecho o tema, porque en los libros cabía todo, y por su misma naturaleza atraían la mayor cantidad de contenidos [...] Seguramente despertaría suspicacia que un solo hombre escribiera tanto, pero podía usar seudónimos, o, mejor, podía dejar que pensarán que usaba escritores fantasma a sueldo; aunque ni siquiera eso era necesario: la historia estaba llena de escritores prolíficos (eran la norma, mas que la excepción), y en todo caso pensarían que era muy laborioso. En realidad nadie sabe la cantidad de páginas que se pueden escribir en un determinado lapso de tiempo, así que cualquier especulación que hicieran en ese sentido quedaría sujeta a duda (Aira, 2002a, 137-139).

Los editores no solo son importantes para integrarse en un tema que le permite a César Aira exponer y compartir con los lectores las minucias relacionadas con lo que, usualmente, este desconoce en relación a la existencia material del libro, sino con los juicios que muchas veces han recaído sobre la propia obra airiana. Es importante recordar la polémica que existe en torno a la gran cantidad de títulos que ha publicado Aira, así como las críticas o juicios sobre la calidad de ellas. Los fenómenos antes mencionados se relacionan directamente con las discusiones de los editores al interior de Varamo y demuestran un interés por enfrentar al lector a la desacralización de la labor de escritura y de edición, incluso a los juicios sobre buena y mala literatura o sobre el valor que se le asigna. Los editores le indican tanto a Varamo como al Mago que escribir un libro no requiere un gran esfuerzo ni de tiempo ni de profesionalización. Como se explicó previamente, a Varamo lo instan a escribir sin ningún reparo ligado a la calidad literaria:

Escribir era muy fácil y se lo podía hacer muy rápido [...] Llenarle una página no puede llevarle más de tres o cinco minutos, si no se distrae. Eso da unas veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener un decente librito (Aira, 2002b: 113-114).

Las recomendaciones para el Mago no distan mucho de las que le dan al funcionario panameño:

- No sé escribir. Quiero decir: no sé escribir libros. Me gustaría, pero tendría que hacer todo el aprendizaje, ir a un taller literario...
- ¡Olvídese de eso! Escribir un libro es como escribir una frase. ¿Sabe escribir una frase? Escriba muchas, y es un libro. Cualquiera puede.
- Pero no cualquiera escribe.
- La gente no escribe por una superstición; porque creen que hay que hacerlo bien.
- ¿Y no es así?
- Para nada. A nadie le importa si está bien o está mal. No sabrían cómo juzgarlo, por una parte. ¿Quién sabe lo que es un libro bueno o malo, quién sabe lo que hace bueno o malo a un libro? Pero ni siquiera llegan hasta ahí: antes que eso, hay un mecanismo psicológico que anula el juicio (Aira, 2002: 135-136).

Estos dos fragmentos recuerdan la anécdota escrita por Alejandro Padrón sobre las versiones que existen en torno a cómo es que Aira escribe y publica tantos textos en periodos de tiempo tan cortos. Una anécdota que, desde luego, lleva como trasfondo la calidad de la obra airiana. Todo ello apunta, nuevamente, hacia una forma menos tradicional de entender el oficio de escritor y permite al lector considerar la posibilidad de que cualquiera puede crear una obra artística o que, incluso, es posible tenerlas por montones en las mesitas de noche, como cuenta Padrón sobre Aira. Con todo, es el propio valor de la obra artística, lo bueno, regular, malo o lo que ha sido bendecido con la aceptación de la crítica, lo que, ahora mismo, parece decir Aira, se halla condicionado por factores externos a la propia obra y se enfrenta a un nuevo proceso de valorización que muchas veces viene asignado por las dinámicas del mercado editorial.

En *Varamo*, el mercado es representado por los tres editores, quienes comercializan un producto o un bien cultural muchas veces sobrevalorado solo por tratarse del «objeto libro». Los temas, las tendencias, los estilos y hasta las formas de elaboración literarias, son solo algunos de los aspectos que afectan las políticas editoriales. Un mundo poco desconocido para César Aira quien, durante muchos años, trabajó como lector de *best-sellers* para una importante editorial argentina. La desacralización del mundo del libro, no solo se refleja en las propuestas e ideas de los editores de *Varamo*. Son ellos, los editores, los que mejor representan una versión ya no tan idílica del territorio de las letras. Recuérdese que los editores de *Varamo* y *El Mago* no son cualquier tipo de editores, son editores «piratas», reproductores ilegales de un enaltecido bien cultural. Reproductores que ven en su oficio solo una forma de negocio. Este elemento, el de la edición de libros piratas, recuerda las palabras de Walter Benjamin cuando afirmaba que:

la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible a la reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias (Benjamin, 1973: 18).

Lo anterior expone las condiciones a las que, históricamente, debe enfrentarse tanto el autor como el receptor de una obra artística. Tales condiciones, se relacionan con la idea de «originalidad» de la obra y con el valor que, tradicionalmente, se le asigna al hecho de que sea única o, en el caso de la literatura, al ser una primera edición. Tales condiciones raramente se le hacen presente al lector, le lector recibe el texto, recibe un texto que parece libre de mediaciones o condiciones previas. César Aira desvela las condiciones materiales de la producción como mediaciones invisibles que intervienen de forma decisiva en la obra de arte.

La publicación de *El Canto del Niño Virgen* también responde a situaciones particulares del mercado, de experimentación, revisión e innovación de los procesos creativos en los que no solo el libro es transformado por el escribiente panameño, sino por los editores. Es un proceso de transformación que equipara la literatura con la vida. Sabe el lector que Varamo se dedica a disecar animales. Es más, el libro que escribió, *El Canto del Niño Virgen*, en realidad es un sustituto, es una segunda ocurrencia que se le sugiere después de que su primer proyecto, el proyecto de redactar su obra *Cómo embalsamar animales pequeños*, que recibe el beneplácito de los editores, quede aplazado por no contar Varamo con el tiempo necesario para redactar esta obra. Ni siquiera con el título mejorado, que deja mudos de sorpresa y placer a los editores, *Cómo embalsamar animales pequeños mutantes*, llega a proponerse en serio como una obra a la que el autor piense dedicarse de verdad. La alternativa al «mito de lo súbito» (Aira, 2002b: 8), la alternativa a *El Canto del Niño Virgen*, era un manual de taxidermista, es decir, el libro de una persona que se dedica a disecar animales muertos, a veces, incluso, a sacrificarlos, para dotarlos de una parodia de vida, de su simulacro. La obra de arte puede convertirse también en su simulacro, «la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma» (Aira, 2002b: 65). Un animal disecado podría describirse casi en estos mismos términos. El hobby de taxidermista de Varamo sufre un cambio profundo, ya no se

dedicará a embalsamar animales, a hacer literatura, a interesarse en la vida de los demás, a desear la muerte de estos, a propiciarla, incluso reproducirá su propia vida, sin explicaciones, con todos los incidentes minúsculos o mayores, con sus acertijos y enigmas, con inevitable y necesaria inmediatez, con su hermenéutica siempre provisional. Pero el oficio de taxidermista arroja también una luz directa sobre la literatura convencional, la que al tematizar la causa y el efecto, esas palancas que mueven el mundo y sus representaciones, se cierra alucinatoriamente sobre sí misma. La literatura convencional es esa parodia de vida que intenta representar la vida misma, pero que la sustituye por su imitación, por su vida sin vida, por la imagen inalterable, idéntica ya siempre a sí misma, cristalizada, detenida en una postura ya perpetua, pero aparentemente emancipada del tiempo, invulnerable al tiempo, ajena a la acción y a las pasiones. De los dos cursos de acción que se abren ante el autor, Varamo, uno exige que el autor tome notas, que elabore un cuidadoso protocolo de descripciones, que anote sus progresos y que establezca un registro de experimentos, la lista de esos animales pequeños mutantes; finalmente, exige que todo se ordene en una secuencia que necesite largo tiempo de organización y redacción. Es decir, todo exige que, al objetivarla, al reificarla, el autor, el taxidermista, se aleje de la vida. El segundo curso de acción, el que sigue Varamo, pretende reflejar la espontaneidad misma de la vida, la que puede recogerse en las notas apresuradas de los acontecimientos de un día, pide que el autor investigue en esa realidad que no depende de convenciones sociales ni de las convenciones de la representación de la vida misma. Esta vida, no sujeta a convenciones, no deja de ser, sin embargo, a su vez, literatura. Es difícil no contrastar dos hechos, dos formas de entender la vida y la literatura, que al final vienen a coincidir en el mismo lugar. Ambas formas de representación, justificadamente, reciben el nombre de literatura.

4.3. *Cumpleaños, confesiones sobre una vocación literaria*

Cumpleaños (Aira, 2001) es una obra que puede describirse como un conjunto de reflexiones que son causadas por o que giran alrededor del hecho que se describe en el mismo título: su autor, el narrador, voz que en el interior del texto se presenta como el sujeto que da sentido a todos los acontecimientos que se organizan en torno a su persona, acaba de alcanzar el cumpleaños número cincuenta de su vida.

Contrario a lo que se tiene como costumbre social, el narrador aclara que en su caso la efeméride no representa el momento apropiado para realizar un balance de su vida durante ese medio siglo. No es ese día la ocasión para llevar a cabo una revisión del pasado. Más bien, hace explícito que, llegado el día, se interesa más en el futuro y en pensar la llegada a ese medio siglo de vida como un punto de partida, un punto en el que podría empezar en sí mismo una renovación. Tal sentido de renovación y de nuevo comienzo, no pasa inadvertido para el lector airiano, ya que es un tema recurrente a lo largo de su producción literaria¹; pero poco puede decirle a alguien que se aproxime por vez primera a una obra airiana. De manera que durante las dos primeras páginas es poco lo que el lector puede saber sobre el narrador de *Cumpleaños*. Se sabe, eso sí, que la importancia del aniversario y las expectativas que genera son las que desencadenan en el narrador una serie de pensamientos que abarcan, de forma ordenada, su destino personal y profesional y que dan cuerpo a esta obra.

A pesar de ello, pasadas tan solo las primeras páginas, el lector siente que puede identificar, con cierta confianza, la voz del narrador con la del autor que con su firma establece la relación de autoría, aunque los datos que propicien esta identificación no estén relacionados directamente con el nombre del autor. Es decir, con gran facilidad, el lector comienza a ser partícipe de un pacto de lectura

¹ Esta idea será ampliada en el apartado dedicado a *La vida nueva*.

ambiguo que se desarrollará aunque no exista plena o explícitamente una coincidencia nominal entre el autor, el narrador y el personaje.

Se debe destacar que, a diferencia de lo que ocurre en otras obras airianas², César Aira, el autor, no es mencionado con su propio nombre en ningún momento en el interior de esta obra, pero hay una serie de datos circunstanciales que permiten identificarlo con la voz del autor que redacta *Cumpleaños*, con la voz del narrador y con la del personaje sobre el que se ocupa el texto. Del mismo modo, llama la atención que en las portadas³ es su nombre, el de César Aira, lo primero que se menciona. Aparece impreso en versalitas o mayúsculas –según la editorial que se tenga a mano– y, bajo este, en minúsculas, mucho menos destacado, se halla el título de la obra. Este elemento paratextual, aparentemente sin mucha importancia, condiciona al lector. Al destacarse el nombre del autor, indirectamente, se promueve y se orienta la lectura hacia una experiencia de tipo más autobiográfico o, como se verá, más autoficcional.

Si bien no existe la coincidencia nominal a la que frecuentemente se refieren los teóricos de la autoficción, al interior de la obra sí se encuentran una serie de datos y referencias que promueven este tipo de lectura. Dos de estos datos son la fecha en la que el autor concluye la redacción de la obra, el 18 de julio de 1999 y la fecha de nacimiento de César Aira, el 23 de febrero de 1949. El lector podrá calcular que el intervalo que miden las fechas que van de febrero a julio de 1999 es el intervalo en el que se redacta *Cumpleaños*. Y puede pensar que, probablemente, coincidan las fechas de comienzo de la redacción de *Cumpleaños* con los meses posteriores al cumpleaños de César Aira. Recuérdese que el texto empieza con un indefinido: «Hace poco cumplí cincuenta años» (Aira, 2001: 7) y algo más adelante

² Algunos ejemplos emblemáticos son: *Como me hice monja*, (1993), *La serpiente*, (1997), *El congreso de literatura*, (1997), *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, (1998), *La trompeta de mimbre*, (1998) y *La vida nueva*, (2007).

³ Las portadas a las que se alude son las ediciones publicadas por Random House Mondadori, (2001) y DeBolsillo, (2006). No ocurre lo mismo con la edición publicada en ERA, (2006).

el narrador afirma: «Unos meses después, una linda mañana de otoño...»⁴ (Aira, 2001: 9). Las fechas establecen el lapso de tiempo en el que se desarrolla la acción, pero también insisten, indirectamente, en la coincidencia de la voz del narrador con la del autor César Aira.

Hay, por otra parte, identificaciones de índole menor o indirectas que unen el nombre del César Aira con el del autor que redacta *Cumpleaños* y que, al ser también recurrentes en sus otras obras, predisponen al lector para aceptar un pacto de lectura ambiguo. Algunas de las menciones más usuales son las que hace al nombre su esposa, a su hijo o su lugar de nacimiento. «...iba caminando por la calle con Liliana» (Aira, 2001: 9), la esposa de César Aira, ciertamente, se llama Liliana Ponce. «Al fin se lo pregunté a Tomasito, con cierta cautela, porque mi hijo es bastante cascarrabias» (Aira, 2001: 53), uno de los dos hijos de César Aira se llama Tomás⁵. «Hoy vine a Pringles, por una semana» (Aira, 2001: 21). El narrador pasa algún tiempo al año en Coronel Pringles, donde vive su madre. Coronel Pringles es el lugar en el que nació y creció César Aira, y es el escenario en el que se desarrollan muchas de sus obras. Sin embargo, todas estas identificaciones pueden calificarse como identificaciones de índole menor o circunstancial, porque no poseen un valor informativo que las haga imprescindibles para entender la obra. Podrían no haber coincidido los datos y su relevancia sería la misma. Nada añaden a lo que es importante en el texto. El autor, César Aira, no aparece como personaje cuya complejidad psicológica sea determinante para entender la obra, al igual que tampoco lo son los hechos que explican su vida privada o su fama. El nombre del autor, César Aira, sirve para exponer un proceso interno de maduración intelectual y de reflexión, pero no es César Aira, el autor, la figura pública, quien ocupa el escenario. Esta distinción orienta la lectura no tanto hacia el anecdótico de una vida entregada a las distinciones de la consideración pública de la biografía de un autor, sino hacia los procesos formativos e informativos de

⁴ Téngase en cuenta que la fecha aproximada del comienzo del otoño en el hemisferio sur es alrededor del 21 de marzo y finaliza a mediados del 21 de junio.

⁵ César Aira está casado con la poeta Liliana Ponce con quien tiene dos hijos, Tomás y Noemí.

una vocación literaria que aprovechan las páginas de *Cumpleaños* para dar cuenta de sí. Son estos procesos los que tienen interés, no lo tiene el hecho de que todos estos procesos puedan adscribirse a una persona física cuyos datos coinciden dentro y fuera de las páginas de la obra con el nombre al que se le atribuye la autoría de *Cumpleaños*, y en esa medida el texto se aleja del terreno autobiográfico. Sin embargo, la presencia discreta y quizá un poco oblicua, las apariciones menores que anclan el nombre del autor a la voz que narra sus experiencias aluden a una realidad que no desea hacerse presente de una manera excesivamente personal. La persona, César Aira, está presente, sin duda, pero, si pudiera decirse así, lo está de manera impersonal, pues más importante que su presencia es la reflexión a la que da ocasión ese cumpleaños que no es el de César Aira, sino el de un creador, un narrador, un novelista que aprovecha la circunstancia de que ha cumplido cincuenta años para hacer una valoración crítica de su aportación al oficio al que se ha consagrado a lo largo de esos años de su vida.

Desde este punto de vista, aunque las formas literarias que el autor emplea al escribir esta obra corresponden a las empleadas en textos autoficcionales, los elementos autoficcionales no se pretenden protagónicos, pues el hecho de que coincidan el autor y el protagonista sirve, formalmente, para que el autor pueda tener un modo de acceso a la información con la que elabora su obra más seguro y a salvo de críticas que si dispusiera solo de la información que hubieran podido proporcionar terceros. En pocas palabras, César Aira no adquiere el protagonismo casi único en la obra para hacer alarde de sus virtudes o para mostrar la hondura y calidad de conciencia, la extensión y oportunidad de su reconocimiento público, sino porque, para César Aira, autor, la fuente de conocimientos de la que puede extraer la información para lo que desea escribir es la persona César Aira.

La reflexión sobre los motivos y circunstancias personales de la vocación literaria del autor argentino, las consideraciones de muy diverso orden sobre su obra y la comparación con otras obras, con otras disciplinas artísticas, filosóficas o científicas, son el eje argumental de este libro. El interés por los personajes que

habitan el texto se reemplaza por las preocupaciones ligadas con el mundo artístico y creativo. Antes de que el lector conozca mayores detalles sobre la vida del narrador de *Cumpleaños*, este ya le ha contado que es escritor: «...Debería haberlo sabido, por mi experiencia de novelista» (Aira, 2001: 9), dice el narrador señalando el terreno hacia el que se dirigirán las reflexiones posteriores.

Las primeras líneas del segundo capítulo despejan algunas de las dudas que se pudieran tener sobre las características de *Cumpleaños*:

Hoy vine a Pringles, por una semana. El capítulo anterior lo escribí por la mañana, en el café del Avenida, que estaba enteramente vacío como suelen estar los cafés aquí, bajo la mirada atenta de la mesera. Es una chica joven, nueva en este café, al menos nueva para mí, que vengo al pueblo dos o tres veces por año. Ya al atenderme me había preguntado si yo era escritor, y manifestado su admiración sobre esa actividad; ella también escribía, dijo, siempre, en toda ocasión, para desahogarse o expresarse, etcétera. El apuro en decírmelo quería decir evidentemente que yo era el primer escritor que conocía, y le entusiasmaba la idea de poder hablar, al fin, con alguien del oficio⁶ (Aira, 2001: 21).

Nuevamente, con la referencia a Pringles, ciudad que emplea como escenario narrativo por ejemplo en *Como me hice monja* (1993), *El infinito* (2000) y *El tilo* (2003), y a su oficio de escritor, Aira reitera el uso de procedimientos autoficcionales que, como se indicaba antes, invitan a una lectura tradicional de esta obra. Existe, además, una autoconsciencia autorial y narrativa. Es decir, el autor implícito se reconoce y presenta como escritor no solo de otros textos, sino de la obra que el lector tiene entre manos y de la que él, como autor, narrador y personaje, hace parte. Llama considerablemente la atención la exposición explícita y reiterativa de una conciencia sobre la existencia y los procesos de escritura de *Cumpleaños*. Con estas líneas se pretende hacer hincapié en la correspondencia del autor y el narrador, en la conciencia de que este autor-narrador está redactando este texto y que las notas que ha tomado y que se acaban de leer serán o, incluso, son ya un capítulo de un libro.

Por todo lo anterior, y siguiendo las categorías de Vicent Colonna, se vale afirmar que *Cumpleaños* puede ser considerada como una obra de *autoficción*

⁶ Las cursivas son de la autora.

especular. Corresponde al tipo de texto autoficcional en el que el autor no es el punto central del relato, pero interviene en él, como narrador y protagonista, para hablar de aspectos relacionados con sus obras literarias; de este modo, importa menos la anonimidad del narrador. La *autoficción* se mantiene en la medida en la que, como señala Alberca, el nombre puede servir para hacer explícita y reiterativa la identidad del autor o para facilitarle la construcción de una personalidad escondida bajo aquel. «Por lo tanto, nada más propio de la autoficción que los argumentos o tramas en los que el autor juega a revelarse o a esconderse utilizando su nombre propio u otros más o menos privados o familiares» (Alberca, 2007: 250), o como en el caso de autores como Javier Marías en *Todas las almas* –autor y novela que le sirven de ejemplo modélico a Manuel Alberca– o César Aira con *Cumpleaños*, sin emplear un nombre que los identifique al interior del relato. Sin embargo, los personajes innominados parecerían contradecir uno de los principios fundamentales de las obras autofccionales al no existir un nombre por medio del cual se genere una identificación de autor con el narrador y el protagonista; no obstante, el propio Alberca, recogiendo los principios establecidos para los pactos autobiográficos por Philippe Lejeune, indica que en la autoficción también existen diferentes modos de identidad nominal:

[...] la identidad de autor y narrador puede estar ratificada según dos maneras: una, explícita, es decir, cuando el nombre o el apellido del autor, o ambos, aparecen de manera inequívoca en el texto; y otra, implícita, cuando ausente el signo onomástico, se suple éste mediante diferentes señales textuales, que cumplen similar función identificadora. En mi opinión, la autoficción ofrece las mismas dos modalidades de presentar la identidad del autor, narrador y protagonista: la que consagra el nombre y la que se ratifica de manera tácita [...] a pesar del riguroso anonimato del narrador protagonista, la identificación del autor y personaje queda certificada de manera implícita (Alberca, 2007: 238).

Con todo, no se puede pasar por alto que también se trata de la identificación de autoría de *Cumpleaños* y del vínculo que une el nombre «César Aira» con el del un narrador que también es escritor o, en muchas otras obras,

creador. Todo ello se corresponde con el constante deseo de exponer ante el lector cómo se entienden los procesos de creación artística.

El proceso habitual que se conoce como autoría liga un nombre a una obra o a un conjunto de obras. Por el lado del nombre, difícil va a ser averiguar nada. El nombre tiene una función designativa e identificativa respecto del individuo. Esa función se mantiene de igual respecto de su obra [...] Lo que el concepto de autor une no es otra cosa —una obra literaria o de otro tipo— a un nombre —el nombre propio del autor—; sino un conjunto de rasgos personales a un número variable de textos. Todo lo que se dice sobre el autor señala de manera inmediata hacia el individuo y hacia la obra (López, 1993: 58-59).

De tal manera que la identificación del autor en *Cumpleaños* también sirve para extrapolar los comentarios que en ella se hagan sobre el acto creativo hacia todas las otras obras airianas y para intentar entender un poco más a César Aira como creador. Desde luego, con los textos autoficcionales no se pretende que el lector realice una lectura que se detenga exclusivamente en los elementos biográficos, porque con la ficcionalización del autor algunos de ellos no solo resultarían inverosímiles, sino totalmente improbables. Se trata de que dichos elementos permitan al lector una experiencia de lectura menos habitual, una lectura en la que los límites genéricos del relato exponen su flexibilidad.

Las dificultades de la exégesis de esta representación del autor en el interior de la obra no son sino un obstáculo que impide al lector acercarse a los límites de lo convencional, de lo recibido sin juicio crítico previo, pero que contribuye a oscurecer las certezas, a hacer problemáticos los límites de las convenciones literarias, que, como se explicó en capítulos anteriores, se ha considerado parte fundamental de los propósitos de las obras autoficcionales. En el caso de *Cumpleaños*, el narrador es y no es César Aira, pues el autor introduce en la novela datos menores fácilmente identificables con la figura del autor junto con otros datos que, pudiendo imputarse, sin duda alguna, al autor César Aira, podrían leerse de forma lo suficientemente general como para convertir en secundario ese reconocimiento biográfico. Pese a lo anterior, los datos menores que se le aportan al lector, así como la reiterativa aparición de ellos en esta y otras obras airianas,

permiten considerar a *Cumpleaños* como una excepción a los protocolos nominales en la autoficción y en la que el autor emplea lo que Alberca ha llamado una «anonimia sugerente»⁷; es decir, una obra en la que la ausencia del nombre propio del narrador y del personaje, se convierten en otra forma de trasgredir y desestabilizar los modos tradicionales de lectura, propósito que, vale la pena insistir, está presente en toda obra autoficcional.

Por otra parte, también hay que tener en cuenta que los datos que aparecen en esta obra podrían ordenarse en un discurso en el que el autor hubiera convertido en ficción algo que, personalmente, no ocurrió así jamás. Esto es especialmente cierto en el caso de la primera anécdota que se relata en *Cumpleaños* y que transforma la manera en la que el narrador asume lo que significa cumplir cincuenta años. Su aparente desconocimiento sobre la visibilidad de las fases de la luna no solo es el detonante de una serie de reflexiones personales o una excusa para redactar un texto con el que pueda exponer y discutir una variedad de temas relacionados con el oficio de la escritura, sino que sirve al autor-narrador para darse cuenta de que al cumplir cincuenta años tiene que modificar un saber que había aceptado sin cuestionar en su infancia, un acontecimiento aparentemente poco relevante que, sin embargo, da cuerpo al relato. Este evento puede o no haber coincidido con algo que realmente hubiera podido ocurrirle al autor César Aira, pero sirve de indicio sobre las características ficcionales del texto y los límites genéricos desde donde puede ser leído.

El punto de vista que orienta las páginas de *Cumpleaños* es el que permite ver la relación de la experiencia subjetiva y la idealización de un mundo que no siempre coincide con esa experiencia subjetiva. El autor se sirve de tres series equidistantes para analizar la síntesis que es el resultado de sus esfuerzos como creador. Es la vida de César Aira el espacio en el que se ordenan las experiencias para su comparación. Pero esta vida no es importante tanto por méritos propios públicos, que, sin duda, los tiene, sino porque es un buen punto de partida para

⁷ Véase el apartado «Excepciones al protocolo nominal» en Alberca, (2007: 245-249).

analizar lo que ha ocurrido en su caso. Lo ocurrido tiene como centros de atención las posibilidades que ofrecía el mundo, las de la retórica y las del individuo. De esa triangulación nace una dialéctica especial, un trenzado, que es la que culmina en la experiencia del quincuagésimo cumpleaños del autor. Se trata de una subjetividad que se acerca más a la psicología del investigador o del filósofo que a la del creador complaciente con su obra, con las virtudes de su genio y con sus lectores. Esta meditación sobre el aniversario del nacimiento del autor de *Cumpleaños* se aproxima más al *Discurso del método* (Descartes) que a las conversaciones de Goethe con Eckermann. El autor, como persona física, es anulado casi desde el primer momento. Progresivamente, a lo largo de la obra, el autor se convierte en los cuadernos de notas que va llenando según la desordenada y prolija abundancia de acontecimientos de su biografía.

La forma de composición de *Cumpleaños* es especialmente interesante, ya que permite entender ciertas particularidades constantes en la obra airiana. La obra es la que se describe cuando la voz autorial narra su proceso de composición y los motivos que le llevan a escribirla. De alguna manera, el lector lee un texto que se va redactando a medida que él va avanzando la lectura del relato. Con el recurso metafictivo de la elaboración del relato dentro del propio relato, enlaza *Cumpleaños* con *Parménides* y *Varamo*, dado que, en las tres obras la historia se construye a medida que va siendo narrada y leída, y que, además, como se verá más adelante, se pretende enciclopédica.

En *Cumpleaños*, la literatura es expresada como lo que da sentido a la vida del autor y narrador César Aira, el todo desde donde observa el mundo. La vida se le ha pasado mientras escribía, «escribiendo, logré seguir vivo hasta ahora, es decir que el mundo siguiera siendo el mismo», (Aira, 2001: 72), sentencia el autor. Narrar, por tanto, guarda una relación íntima con la vida. Son la vida y la literatura deudoras del modelo que se crea en los relatos de *Las mil y una noches*, una obra en la que la muerte se suspende cada noche para que no se rompa el hilo de la narración. El hilo de la narración es el mismo hilo de la vida. «A fin de cuentas,

todos mis trabajos los hice con el único propósito de compensar mi incapacidad de vivir, y apenas si alcanzaron para mantenerme a flote» (Aira, 2001: 13), afirma el narrador casi al comienzo de la obra. La literatura que se convierte en «extensión-interpolación de sentidos a lo real» (Aira, 2001: 86) no es sino un resumen de algunos de los libros de César Aira. En *Varamo* el protagonista recorre todas las horas del día. Junto a los acontecimientos desnudos que le suceden a lo largo de ese día, la obra consiste en las extensiones e interpolaciones de sentido de lo real. En *Cumpleaños*, las extensiones e interpolaciones de sentido puntúan los escasísimos acontecimientos de los que participa el narrador. La vida de la voz del narrador aparece reducida a unas anécdotas insignificantes: una conversación con una camarera en un café, una visita a una tienda de muebles en su infancia, unas escuetísimas relaciones familiares que no dejan traslucir ninguna intimidad. Los trabajos son trabajos literarios, el autor, el narrador, es un novelista, la obra describe esa imprecisa relación entre la obra y el autor de la obra.

Como tantos, yo hice de la necesidad virtud, y de esa falta de estilo mi estilo. Igual que el tiempo, el concepto de estilo es un continuo que lo cubre todo, hasta sus propias negaciones. Así es como llegué a ser un escritor conocido y celebrado. No habría podido hacerlo de todo modo, porque si hubiera querido ser como los demás habría tenido demasiada competencia, y casi todos lo habrían hecho mejor que yo. La literatura tiene esa cualidad maravillosa de ser acogedora aun fuera de sí misma, y por eso le estoy tan agradecido. Por eso me aferré a ella de modo tan fanático y desesperado. El éxito nunca me importó... Eso lo dicen todos, y suele no ser cierto. A mí me importó bastante, pero sólo para tener la justificación familiar y social que me permitiera seguir escribiendo. De otro modo tendría que haber seguido haciéndolo en secreto, lo que habría sido deprimente (Aira: 2001: 32).

La insatisfacción respecto de un supuesto sentido de la vida es el motivo desencadenante de una investigación que puede conducir al cultivo de las ciencias o al de la literatura. La incapacidad de vivir se atenúa mediante el cultivo de la literatura. Pero dedicarse a ese cultivo tiene su precio. La relación de la literatura con la vida es retórica y todo lo que de la vida pasa a la literatura ya no es vida, sino literatura, aunque solo de la vida pueda o quiera dar testimonio la literatura. El precio es alto y no hay modo alguno de evitar pagarlo. La literatura puede

perpetuarse a sí misma mediante una pieza más que respete las convenciones y los límites tradicionales de los géneros y de los discursos habituales o puede querer dar un paso más allá, mediante el cuestionamiento de convenciones y límites, con la pretensión de ser más real, de brindar un retrato más genuino y eficaz de la vida misma, con la pretensión de ser más sincera, de acercarse más a la verdad. La literatura, quizá convendría precisar, que es de lo que habla César Aira, aunque por extensión pueda sumarse a su explicación el conjunto de la experiencia literaria, tiene esa facultad de aproximar a la vida al tiempo que aleja al lector de ella. Este movimiento de afirmación y negación es el que, a lo largo de la obra de *Cumpleaños* se muestra a los ojos del lector.

Fuera de la literatura, me era en extremo difícil vivir, así que no dejé casi nada afuera. Aun así, al mismo tiempo, todo está afuera, desde que me levanto hasta que me acuesto, porque tengo que vivir como todo el mundo. El adentro y el afuera (de la literatura) están en permanente guerra por la supremacía, pero no son como dos ejércitos que se enfrentan, sino más bien fuerzas que se suceden, en una guerra de metamorfosis y devoraciones (Aira, 2001: 32- 33).

En un lugar de su obra el autor anuncia que su pretensión es escribir un magno proyecto, una Enciclopedia: «Las novelitas, que seguí escribiendo [...] empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enciclopedia» (Aira, 2001: 77). Se trata de una obra «que contenga todo» (Aira, 2001: 78), al modo del *Aleph* de Borges, porque, según expresa el autor, el propósito de una vida es lograr saberlo todo o, como ocurre con la obra que debe escribir Perinola en *Parménides*, decirlo todo, condensar el todo en la obra literaria. Por supuesto, esa Enciclopedia no existe, solo existen sus preliminares, planes y programas guardados en una carpeta, pero que no corresponden a la obra en sí, porque, del texto, el autor no ha redactado ni una palabra. No obstante, la obra que pretende abarcarlo todo, debe tener un punto de organización único que dé sentido a todas sus páginas y a todas sus informaciones, y es ahí nuevamente donde aparecen los elementos autoficcionales, ya que el único tema sobre el que puede abarcar el todo es sobre él mismo, sobre el autor: «[...] el único particular

sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo» (2001: 79), dice Aira. Es importante destacar la forma en la que el narrador entiende ese «yo mismo», porque según él, es «El punto donde se particulariza lo particular, donde se historiza lo histórico» (Aira, 2001: 79- 80). Y aunque se le sugiere al lector que la Enciclopedia solo se encuentra en preliminares o notas preparatorias, la existencia de *Cumpleaños* niega explícitamente esas palabras. En esta obra, su autor solo habla de sí mismo, «soy yo mismo», comenta cuando se refiere a historizar lo histórico. Por tanto, esta obra y acaso todas las obras de César Aira sean prolijos textos en los que se exploren las tensiones genéricas con las que se ha intentado organizar la literatura, en su caso, las obras que pueden ser presentadas o leídas como autobiografías, novelas, diarios, o cualquier otro tipo de texto, tal vez, han sido pensadas por el autor para que sean leídas como una verdadera Enciclopedia de César Aira.

No son pocos los críticos que han planteado la posibilidad de que para entender la obra airiana, deben leerse todos los textos escritor por el argentino. Julio Premat, por ejemplo, opina que la obra de Aira puede ser engañosa:

[...] no está nunca donde se la espera. A la vez decepcionante y sorprendente, se construye a partir de efectos, de rupturas, de autoengendramiento continuo. Es ilegible en el sentido en que se desplaza para evitar construir un sistema o ser atrapada por lecturas críticas organizadas. Es difícil centrarse en un texto: hay que leer en conjunto, lo que equivale a postular que no hay que leer nada. Es lo que Aira afirma en alguna entrevista, asegurando que, para tener una idea completa de él, como autor, hay que leer todos sus libros, lo que deja entonces al sentido –por ejemplo, a su figura de autor– en alguna medida fuera de alcance (Premat, 2009: 246).

Esta idea resulta extremadamente problemática si se piensa que no solo se trata de leer las más de ochenta obras publicadas, sino de lograr hallarlas, y este es un inconveniente que se presenta con no pocos de sus textos. Por poner un ejemplo, uno de sus primeros libros, *Moreira*, como ha señalado Jesús Montoya Juárez (2014: 309), fue escrito en 1972, editado por la pequeña y minoritaria editorial Achaval Solo, en 1975, y solo hasta 1981 fue publicado. Los percances que se presentaron para la publicación de *Moreira*, van mucho más allá de lo que los

periodos de publicación señalan, ya que, tras el cierre de la editorial, conseguir un ejemplar de este libro bien podría ser una de las doce tareas de Hércules. Curiosamente, quienes han tenido la suerte de leerlo, suelen afirmar que es un manifiesto vanguardista en todo su esplendor⁸, pero, incluso para los estudiosos de la obra airiana este es un título difícil de hallar⁹. La situación se repite con muchas de sus obras, de tal manera que el lector no solo se debe enfrentar con el ritmo de aparición de los textos –desenfrenado especialmente después de la década del noventa–, a los pequeños tirajes, a las editoriales que desaparecen al cabo de unos años, a la inmensa y diversa cantidad de editoriales que lo han publicado, sino que, además, si desea realizar esta lectura enciclopédica airiana que proponen Mariano García, Julio Premat, Teresa García Díaz¹⁰ o el propio autor, tendrá que sortear infinidad de inconvenientes para permitirse una lectura de algunos textos fundamentales como *Ars narrativa*, que se encuentran inéditos.

Mariano García considera que cada libro de Aira puede ser leído como un fascículo del libro que pretende escribir el Doctor Aira¹¹, un fragmento o entrada en la Enciclopedia airiana. Incluso las fechas en que aparecen al final de cada obra y que marcan sus periodos de redacción, son elementos paratextuales que aportan información sobre el proyecto de creación del autor.

En Aira podemos leer tanto las novelas como los supuestos «vacíos» entre una y otra novela. De algún modo, esta táctica obliga a leer no una novela de Aira, sino a leer a Aira, a secas, al tiempo que, idealmente, impondría la lectura de toda su obra [...] (García, 2007: 55).

⁸ Véase <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/17/el-proyecto-aira-1/>. Consultado el 20 de octubre de 2014.

⁹ En su estudio sobre la literatura del Río de la Plata, Montoya también agradece a la investigadora Laura Estrín que le ha facilitado este texto. En mi caso, debo la lectura de esta obra a la generosidad de Mariano García.

¹⁰ Teresa García Díaz no solo propone una lectura completa de la obra de Aira, sino la relectura: «[...] me hacen sugerir dos ‘acciones’ para acercarse a César Aira. Primero, la relectura, y segundo, pero no menos importante, la lectura de varias obras antes de emitir un juicio. Algunos lectores se han perdido de conocer la grandeza de Aira al limitarse a la lectura de uno solo de sus textos, lo que es insuficiente para mostrar su *ars poética*, pues debe verse su obra en conjunto» (García Díaz, 2006: 13).

¹¹ Este es el nombre del personaje principal de *Las curus milagrosas del Doctor Aira* (1998).

Cumpleaños se convierte en la manifestación explícita del proyecto airiano de crear no solo una obra, sino un procedimiento artístico. Mediante una suerte de performatividad invertida, César Aira crea lo que niega haber creado. Y lo hace con las mismas palabras de la negación. No ha escrito la Enciclopedia que se propone escribir, porque solo de sí mismo sabe hablar, pero sí ha escrito una obra, *Cumpleaños*, que solo de él habla. Finalmente, se queda en las palabras de la inspiración, en el trabajo previo al trabajo, lo que él denomina «el género ‘notas preparatorias’» (Aira, 2001: 79). Los autores a quienes menciona, los autores que inspiran las notas preliminares que abrirán el camino a su Enciclopedia, Mallarmé, Marcel Duchamp, Novalis, proporcionan una indicación valiosa. Son autores a los que ha hecho famosos su aportación como investigadores de la obra propia de creación, redactores de sus respectivas poéticas, en las que han iluminado tanto como han oscurecido unas obras de creación que tienen la reputación de pertenecer a esa praxis artística en la que el experimentalismo, el vanguardismo, si se quiere, dificulta la interpretación. «Si escribí fue para disolver la calidad de ejemplo de estas ‘impresiones de África’, para historizarlas y articular en ellas los dos aspectos contradictorios del mundo: la identidad y la diferencia» (Aira, 2001: 71-72), dice César Aira. Estas «impresiones de África» o «notas preparatorias» también son *Cumpleaños*. Las impresiones aluden a la obra de Raymond Roussel, *Impresiones de África*, un texto vanguardista que influyó grandemente en los creadores del período de entreguerras, y que, más adelante, también sirvió de inspiración para la creación de *El Gran vidrio*, de Duchamp y las *Notas preparatorias (Caja verde)*, que acompañan la obra plástica. Además, esa contradicción del mundo, la contradicción de la identidad y la diferencia, eso que el autor se propone reconciliar, también alude a otro título, al del filósofo alemán Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*. Como se ve, las remisiones a lo más personal incluyen referencias a obras de las que son autores terceros. Aparentemente, nada propio del autor hay en ellas.

Lo anterior pone en contexto un elemento que adquiere notable relevancia para entender los textos airianos, es el que problematiza el tipo de texto con el que se enfrenta el lector y las características que este pueda presentar. *Cumpleaños* es una obra que habla del autor, que se pretende parte de una Enciclopedia airiana, que son notas preparatorias y que, mientras avanza, crea o configura un procedimiento artístico que sigue el *nonsense* de Edward Lear, las improvisaciones de Jonh Cage o el camino que Roussel trazó con sus *Impresiones de África*, y que serviría de inspiración tanto para Duchamp como para Aira. Expone más que el interés por la literatura en sí, una atención especial hacia el arte, hacia los procesos de creación.

Desde el inicio de la obra, Aira advierte al lector de que debe abandonar cualquier certidumbre sobre lo que se dispone a leer. El lector ni siquiera contará con una claridad sobre el tipo de texto con el que se enfrenta o sobre su argumento central. En *Cumpleaños*, ya en la primera página, César Aira avisa que él (autor, narrador y personaje) tiene una tendencia a dejar todo para otro momento, de forma tal que se abre la posibilidad de que este relato no conduzca a nada o que el motivo, argumento o razón que inicialmente propició la escritura de estas páginas, quede abandonado unas líneas más adelante:

[...] y aun sin entrar en detalles ni planes concretos me había hecho esperanzas muy brillantes, si no de empezar una vida totalmente nueva, al menos de librarme, por lo rotundo del aniversario, de algunos de mis viejos defectos, el peor de los cuales es justamente *la postergación*, el repetido incumplimiento de mis promesas de cambio¹². (Aira, 2001: 7)

Luego reitera:

Mi defecto principal, del que se deducen todos los demás, es la falta de un ritmo estable y previsible, en el que los hechos y las ideas fueran encontrando su lugar [...] Mi estilo es irregular: atolondrado, espasmódico, bromista; bromista por necesidad, por tener que justificar lo injustificable diciendo que en realidad no hablaba en serio. Pero, si interviene la necesidad, entonces no es broma. (Aira, 2001: 29)

¹² Las cursivas son de la autora.

Si se quiere, en lo que sí hay constancia a lo largo de la obra airiana, lo que nunca se deja para otro momento, lo que permanece en los textos y en los argumentos con los que se configuran, es en la patente necesidad de la escritura y en el empeño de seguir ejerciendo su oficio de escritor. Por otra parte, la irregularidad, la postergación y la falta de un ritmo estable y previsible, podrían explicar las aparentes torpezas de sus finales o, incluso, la calidad tantas veces cuestionada por los críticos. Cuando empezó a escribir, comenta Aira en *Cumpleaños*, pretendía hacerlo siempre bien, escribir buenas novelas, pero «el arte crea su propio paradigma; no es ‘bueno’ de acuerdo a patrones preexistentes sino a lo que venga después (las artesanías que vengan después) serán juzgadas de acuerdo con él. Esa es la creación, a diferencia de la producción» (Aira, 2001: 77). Es por el arte por el que trabaja Aira, no por una literatura de mejor o peor calidad. Él quiere seguir creando y crea, él quiere seguir escribiendo y escribe, aunque en el camino deje atrás lo que los demás consideran la calidad de la obra. El escritor, recuerda Aira en su análisis sobre la obra de Copi (2009: 99), es escritor después de que se le reconoce como autor de una obra, sin que importe mucho si esta es buena o no. En otro terreno quedan las características de la obra creada, lo que importa es que existe y cómo ha llegado a existir.

El lector de *Cumpleaños* ha de saber que esta es una obra cuyo sentido primordial es manifestar la existencia de César Aira, de su proyecto de Enciclopedia airiana, de “la ‘gran obra’ de Aira, es decir la creación de un autor” (Premat, 2007: 241). ¿Podría considerarse que la obra pensada de esta forma es una novela? Sin duda, podría considerarse una novela, porque el género ha ensanchado prodigiosamente la base que deja en su interior la diversidad de obras que bajo ese nombre se comprende, pero también muestra otros rasgos que pertenecen a diversos géneros discursivos o artísticos. En realidad, *Cumpleaños* suele reseñarse en los repertorios bibliográficos como «ensayo autobiográfico», que, por su parte, es una descripción que combina dos géneros harto diferentes, como son el ensayo y la autobiografía. Otros investigadores suelen incluirla en una

sección «miscelánea», lo que demuestra la difícil tarea que puede ser pensar la obra dentro de la tradicional clasificación genérica. Por otro lado, la obra también puede leerse como un autoanálisis en forma del balance de toda una vida de un escritor, puede ser un proyecto de autobiografía o una obra confesional, puede ser, sencillamente, un ensayo sobre literatura, sobre la literatura en lo que se refiere a la especificidad artística y discursiva de esta o comparada con otras disciplinas científicas, puede ser, en fin, una novela que tematiza la actividad de escribir novelas, la actividad o la profesión del novelista, la forma particular de la novela. La naturaleza elusiva del género de la obra, *Cumpleaños*, es acaso su característica más sobresaliente y la que con mejor precisión describe algunos de sus rasgos. Debe analizarse con cuidado el sentido de lo elusivo, la razón o razones por las que una obra semejante se presenta al lector con tan ambiguas indeterminaciones, debe analizarse a qué finalidad se orienta la dificultad de una adscripción genérica unívoca y clara.

Como se ha señalado, las preocupaciones de César Aira en *Cumpleaños* se orientan hacia diferentes áreas de la experiencia. La persona, la literatura y el género que el autor cultiva son temas de interés que se mantienen de forma constante en el horizonte de las inquietudes del autor. Aunque diferentes y, aparentemente distantes unas de otras, no puede decirse que sean unidades incomunicadas. A todas ellas las une la «Ley de los rendimientos decrecientes», a la que el autor apela para explicar las características de la novela y de las «novelitas» que él escribe. Esta ley, una ley económica, expuesta por el narrador Aira, afirma que ciertas formas de producción rinden unos beneficios determinados cuyo incremento, a partir de cierto punto, exige una inversión muy superior a la inicial para que los beneficios sean mayores. La ley no es exactamente como la formula el narrador, pero es apta en su explicación para definir cuál es el problema con el que se enfrenta el autor.

Antes de la exposición de la ley, durante el capítulo IX, el narrador recuerda y reflexiona sobre las condiciones en las que el matemático francés Évariste Galois,

la noche previa al duelo en el que fallecería, redactó al interior de una carta sus estudios sobre lo que más adelante se llamaría la teoría de grupos y que, como se sabe, sentaría las bases de la matemática moderna. La anécdota es importante porque Aira se sirve de ella para ejemplificar de qué forma un hombre que se dedica a una disciplina ajena al arte, puede redactar –no construir– una obra magna que cambie el rumbo de los estudios del área en cuestión, tan solo en una noche, mientras que llevar a cabo tal empresa en tan poco tiempo, resultaría imposible para un escritor, especialmente para un novelista.

Es una historia triste, pero con un final feliz, porque pudo dejar testimonio de su genio, y no vivió en vano. Pudo hacerlo en unas pocas horas, en unas pocas páginas. Un novelista en las mismas circunstancias no habría podido. Él pudo porque se trataba de matemáticas, y porque las matemáticas tiene una notación adecuada. En esto último creo que está la clave. Yo he pasado muchos años inútiles, toda mi juventud, buscando la notación de la literatura... (Aira, 2001: 85-86)

Con la anécdota de Galois de nuevo, el autor argentino vincula la literatura, la vida y sus reflexiones sobre lo que implica crear una gran obra. «No se escriben novelas la noche antes de morir» (Aira, 2001: 95), afirma el autor. Nuevamente la vida y la escritura de las obras mantienen una similitud que las emparenta: «Parece magia, pero en realidad todo funciona así; vivir, sin ir más lejos» (Aira, 2001: 95). Pues escribir, como lo hace el autor, y vivir comparten experiencias fundamentales: «De lo que se escribió un día hay que reivindicarse al día siguiente, no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no lo tenía a fuerza de avanzar» (Aira, 2001: 95). La vida no puede corregirse hacia atrás, pero puede reformarse en el presente, puede mejorar o puede empeorar. La literatura, una vez escrita, escrita está, tampoco admite, según el narrador, corrección. Solo admite más literatura. La obra *Cumpleaños*, como se ha dicho, se abre con una revelación que al autor le parece estremecedora. Durante toda su vida ha vivido y escrito su obra habiendo dado por correcta una idea muy equivocada sobre la explicación de las fases de la luna. Esta idea se encuentra en la base de una deficiencia personal que, sin embargo, no ha impedido una productividad literaria

notable. Esas «novelas brevísimas» (Aira, 2001: 95) que escribe el autor se redactaron con un déficit de conocimiento que no fue obstáculo para que se escribieran y se aplaudieran. Esa adición de su conocimiento, la corrección de una idea equivocada, no va hacer mejor su creación futura. La ley de los rendimientos decrecientes anula ese conocimiento que le faltaba al autor y que habría mejorado su obra anterior, mientras que en su obra futura será casi imposible que un mejor conocimiento de las leyes físicas del mundo permita que las obras de su autor sean mejores.

Pues bien, todo lo que escribí hasta ese punto me lleva a pensar que el momento en el que cometí mi error o distracción o explicación apresurada respecto de las fases de la luna es el origen de mi incapacidad de vivir. De modo que si pudiera hacer la historia de ese instante resolvería el misterio que me persigue (Aira, 2001: 19).

Pero el autor llegará posteriormente a la conclusión de que la literatura no tiene corrección posible, como tampoco la tiene la vida. Podrá resolverse un misterio, pero habrá otros que no puedan resolverse, habrá ideas sobre su error de las que acaso no tenga conciencia el propio autor, su corrección, además, tal vez no contribuirá en nada al futuro desarrollo de la obra o de la persona. Se habrá resuelto tan solo un misterio. Pero hay un problema de poética que, aunque ligado al problema personal, plantea las cosas en otro terreno. El autor manifiesta cierta impaciencia con la propia literatura. Su propósito fue, al comienzo de su carrera como escritor, el de alcanzar el grado más alto de perfección como autor:

Antes yo escribía mis novelas con el solo objeto de que salieran bien: que fueran buenas, mejores que otras, etcétera. Los motivos para hacer esto son psicológicos, es decir que entran en un vago y atiborrado cajón de sastre donde no hay más que elegir, a gusto, entre la ambición, la soberbia, la adaptación, el complejo de inferioridad, la megalomanía, la compensación... Hay para todos los gustos; a cualquiera de las posibilidades se le podría encontrar un buen argumento, yo mismo se lo encuentro en mis meditaciones. Lo único cierto es que escribía para escribir bien, con lo cual llegaría a ser un buen escritor, que era lo único que me importaba (Aira, 2001: 75).

Y, sin embargo, derrota al autor no tanto la imposibilidad de alcanzar la perfección en el oficio por las limitaciones personales, sino algo intrínseco de la

propia literatura o, en su caso, a la novela. La ley de los rendimientos decrecientes se habría aplicado a la persona solo de forma indirecta: un déficit de su conocimiento que arrastraba desde la infancia, sin embargo, no fue obstáculo para que pudiera alcanzar su cumpleaños número cincuenta y para que pudiera haber creado una obra reconocida y alabada. Es algo que tiene que ver con la dificultad misma del género elegido. Un matemático puede crear una teoría nueva o resolver un problema irresoluble la noche antes de morir. Un poeta puede dejar en una noche de trabajo un poema memorable de su actividad. El recuerdo de *Varamo* se presenta solo ante semejante contingencia, incluso se puede incluir aquí la obra que Perinola redacta para Parménides justo antes de su muerte. Mientras tanto, el autor y narrador de *Cumpleaños* se propone algo imposible: «Buscar la notación que me permitiera escribir todas mis novelas en la última noche» (Aira, 2001: 86). Y, en ese sentido, se podría pensar que *Varamo* es el testimonio de esa frustración, de un imposible. El texto sobre *Varamo* se escribe a lo largo de un tiempo, no en varias noches, sino en muchas noches. Sin embargo, el funcionario y escritor sobre el que se detiene el texto, escribe su poema, *El canto del Niño Virgen*, en una sola noche. De esta manera se llega otra vez a la conclusión de que no hay novela de una noche:

No se escriben novelas la noche antes de morir. Ni siquiera las novelas brevísimas que escribo yo; y aunque las abreviara más todavía, tampoco podría. Hay una acumulación de tiempo que es inherente a la novela, una acumulación de días distintos sin la cual no es novela. De lo que se escribió un día hay que reivindicarse al siguiente, no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no lo tenía a fuerza de avanzar. Parece magia, pero en realidad todo funciona así; vivir, sin ir más lejos. En ese aspecto, que es fundamental, la novela derrota a la ley de los rendimientos decrecientes: la reformula y la pone a trabajar a favor, no en contra (Aira, 2001: 95).

No puede escribirse una novela la noche antes de morir no solo por la acumulación de tiempo inherente a la novela, hay algo que pertenece a la retórica de la composición que también entorpece la ejecución instantánea de la obra de arte. Desde una experiencia completamente diferente, James Joyce expresó una insatisfacción íntima con la valoración del tiempo del escritor comparado con el de

los artistas plásticos. «Mi fama es una farsa. No creo que el nombre de Picasso sea superior al mío, pero él obtiene veinte o treinta mil francos por unas pocas horas de trabajo. Yo no valgo ni un penique por renglón y parece que ni siquiera soy capaz de vender un libro tan raro como *Dublineses*» (Ellmann, 1982: 594). Además, recuérdese que Aira al explicar la importancia de las vanguardias ha retomado la Ley de rendimientos decrecientes para exponer de qué manera a medida que dan a la prensa nuevas obras los escritores han ido entregando más de su vida para escribir menos obras o para que, en definitiva, el esfuerzo requerido sea cada vez mayor con un resultado inverso.

[...] restringiéndonos al arte de la novela, una vez que ya existe la novela "profesional", en una perfección que no puede ser superada dentro de sus premisas [...] Para ir un solo paso más allá, como hizo Proust, se necesita un esfuerzo descomunal y el sacrificio de toda una vida. Actúa la ley de los rendimientos decrecientes, por la que el innovador cubre casi todo el campo en el gesto inicial, y les deja a sus sucesores un espacio cada vez más reducido y en el que es más difícil avanzar. Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano. Es que ser profesional de la literatura fue un estado momentáneo y precario, que sólo pudo funcionar en determinado momento histórico; yo diría que sólo pudo funcionar como promesa, en el proceso de constituirse; cuando cristalizó, ya fue hora de buscar otra cosa (Aira, 1998).

Un matemático puede resolver en una noche de insomnio un problema que nadie antes pudo resolver. Un pintor puede crear una obra maestra en una noche. Un poeta puede escribir un soneto inolvidable en unas pocas horas. Un músico puede elaborar una composición de un día a otro, aunque en todos estos casos las obras hayan formado parte de sus vidas y hayan estado en sus mentes tiempo atrás. No obstante, en el caso de la literatura, se interpone entre el autor y su obra algo que es propio y específico de la novela: su propia retórica de la composición. Para la literatura, especialmente, para la novela, se exige un tiempo de preparación que hace imposible la elaboración de una obra en unas cuantas horas. En esa

preparación de la obra deben considerarse los rasgos circunstanciales ya que estos son imprescindibles para escribir una novela, sin su existencia prácticamente no hay novela. Pero, para César Aira, esos rasgos son precisamente lo que no es esencial, porque son, como dice el autor, «cosas que en realidad no existen».

A la larga me di cuenta de dónde estaba el problema: en lo que he llamado la «invención de los rasgos circunstanciales», es decir, los datos precisos del lugar, la hora, los personajes, la ropa, los gestos, la puesta en escena propiamente dicha. Empezó a parecerme ridículo, infantil, ese detallismo de la fantasía, esas informaciones de cosas que en realidad no existen. Y sin rasgos circunstanciales no hay novela, o la hay abstracta y desencarnada, y no vale la pena. Cuando tomé conciencia de esta imposibilidad, empecé a buscar el modo de superarla, porque en el fondo no quiero renunciara escribir; pero no le encuentro la vuelta. Por una previsible perversión del espíritu, ahora no se me ocurren más argumentos que los necesitados de una cuantiosa invención de rasgos circunstanciales. Fiel a mi procedimiento de «huida hacia adelante», quise tematizar el problema, escribir sobre él, pero ese asunto, por su naturaleza misma, es de los más incómodos de tematizar (Aira, 2001: 98-99).

El círculo se cierra en su imposibilidad. La ley de los rendimientos decrecientes impone su mandato. Con los elementos que permiten escribir una novela, los que intervienen en el proceso de creación, aunque fueran los mejores posibles, podría escribirse una novela, pero hay algo que impide que se escriba una novela en una noche de inspiración, ni siquiera ante la inminencia de la muerte. El autor no tiene salida. César Aira se encuentra acorralado porque en él y en su visión sobre la literatura siempre impera el deseo de concisión. Por lo tanto, el narrador no ve la salida al problema de toda una vida que en su cumpleaños número cincuenta percibe como una dificultad insoluble. No puede negociar el pasado, desconfía del futuro:

¿Qué hacer entonces? «¿Qué hacer?» (Lenin). Me pasé la vida haciendo eso, y no sé hacer otra cosa. Y ahora no quiero hacerlo. Quizá debería cambiar, dedicarme a otra actividad. Muchas veces me lo propuse; quizás ésta lo lleve a cabo, gracias a la oportuna invención de esta repugnancia a un detalle esencial del oficio. Pero es cierto que no sé hacer otra cosa, así que si dejo de escribir... ¿qué? ¿Vivir? Es la respuesta clásica. Presupone que hasta ahora no lo he hecho. «Vivir» sería ese inefable detrás de todas las renunciadas y abandonos, la iluminación, el gran premio. No, no puedo creerlo. Es ridículo, un lugar común adolescente. No puedo creer siquiera que me lo tome en serio ni por un segundo (Aira, 2001: 100).

Al final de la obra se hacen más apremiantes las coincidencias entre el narrador y el César Aira que firma *Cumpleaños*. Se hacen más apremiantes, porque hay un incremento de la tensión trágica. «Señor, ¿qué tengo que hacer?» (Hechos 22:10), se pregunta Pablo. Sobre esa pregunta de inspiración paulina se han modelado todas las preguntas sobre el sentido de la misión, incluida la de Lenin a la que alude César Aira. De forma análoga a como hace en otras ocasiones, César Aira no responde de forma inmediata a la pregunta que él mismo se hace, se desvía mediante unos párrafos digresivos y aplaza la respuesta, pero se responde a sí mismo: «Si dejo de escribir, es como si me quedara sin nada, como si echara abajo un puente por el que todavía no pasé. Si sobrevivo, voy a seguir escribiendo, eso es seguro» (Aira, 2001: 104). También puede terminar la obra en la misma página en la que hace la afirmación anterior y en la misma noche en la que *Cumpleaños* se asimila a la noche antes de la muerte de Évariste Galois. Sin embargo, César Aira se enfrasca en la redacción de una obra en la que tematiza las inquietudes de un autor que a los cincuenta años repasa su obra y señala sus deficiencias o alcanza a ver las fronteras más lejanas del arte al que ha dedicado su vida. Lo que ve no le satisface, pero por ese mismo motivo escribe una obra que podría confundirse con la propia vida del autor, que podría ser novela o autobiografía. Es la insatisfacción el origen de la escritura.

Quizá los rendimientos sean decrecientes, pero ese *quantum* tal vez infinitesimal que aporta el autor a su obra soporta el peso de una inversión de talento que se beneficia de una vida de estudio y de una larga tradición de obras narrativas que contribuyen a que ese rendimiento sea especialmente apreciado, no son las cosas que no existen las que dan la medida de ese aprecio, sino las cosas que sí existen, la posibilidad abierta en cada nueva obra de creación para hacer más amplia, más generosa, más rica la experiencia estética. La última paradoja es que la obra, *Cumpleaños*, puede leerse de forma simultánea como una ratificación o como una rectificación de la ley de los rendimientos decrecientes.

4.4. Marcel Duchamp, obra completa

Uno de los elementos de *Duchamp en México* (1997) que primero solicitan la atención del lector es la difícil identificación de las prácticas autoficcionales en el contexto de un género literario imprecisamente definido. Qué clase de obra sea *Duchamp en México*, quizá sea una de las preocupaciones primeras del lector de este texto. Esta dificultad se une al problema de la clase de autoficción que puede proponerse cuando el tipo de la *ficción*, del texto, no puede precisarse con claridad. Es decir, cuando la *ficción*, la ficcionalidad, lo ficticio, solo puede predicarse del autor, pero no del mismo texto. Del que no se sabe bien si es novela, notas de viaje, memoria, ensayo, manifiesto estético, carta, confesión o apuntes para algo más.

Duchamp en México muestra los recursos de la autoficción en un contexto relativamente nuevo. Es decir, un contexto relativamente nuevo si se compara con otras obras de César Aira, pues en el conjunto de sus textos, tal vez, la novedad sea, precisamente, una constante. El narrador de *Duchamp en México* es un narrador en primera persona que puede o no ser César Aira. En realidad, el modo confesional del texto haría pensar en que la voz del autor argentino es, a su vez, la del narrador del texto. Sin embargo, contrario a lo que ocurre en algunas de las obras airianas, en las que de una manera u otra, el autor deja entrever que se trata de una ficcionalización de sí mismo y de su oficio, en *Duchamp en México* el autor pone poco interés tanto en mostrar que la voz del narrador es su voz cuanto en desmentirlo. Ningún elemento vincula de forma fehaciente a César Aira, el autor, con la voz autorial, no obstante, tampoco hay algún elemento que desmienta de forma concluyente que sea César Aira quien se expresa a través de la voz narrativa.

Es difícil determinar, pues, si el texto es o no es autoficcional. Aunque sí hay detalles que pueden hacer triunfar cualquiera de las dos posibilidades, lo cual hace que, finalmente, ambas se neutralicen entre sí. Y, al neutralizarse entre sí ambas posibilidades, el lector debe enfrentarse con el hecho de que en este libro se lleven al límite, incluso, las prácticas autoficcionales y se pretenda hacer más difusa o indeterminada, si se puede, la línea que separa al autor César Aira del personaje

escritor que narra los hechos y del protagonista. En realidad, es la ausencia de diversos elementos autoficcionales, que sí aparecen en otras obras de César Aira, lo que establece la dificultad de la relación, lo que entorpece la relación misma y lo que resulta atípico para el lector airiano, acostumbrado a este tipo de referencias. No halla el lector alusiones a familiares o amigos próximos al autor, no halla mención alguna a lugares que se identifiquen con César Aira de forma sencilla (Coronel Pringles, como mejor ejemplo), no hay tampoco incidentes conocidos de la biografía del escritor César Aira que permitieran relacionar con facilidad el texto con el autor. Pero la voz coincide con la de un escritor que bien pudiera ser el propio Aira. Dentro de estas coincidencias destacan tres: la nacionalidad del autor, narrador y protagonista quien, como Aira, es argentino; el interés por las miniaturas, un tema que Aira ha abordado en libros como *Fragmentos de un diario de los Alpes* o *Cumpleaños*; por último, pero no menos importante, la admiración por Marcel Duchamp que expresa el autor ficticio y que en muchas otras ocasiones ha manifestado el propio César Aira.

En *Duchamp en México* un escritor viaja a México para cumplir, aparentemente en contra de su voluntad, con obligaciones no especificadas de su profesión. Fueran cuales fuesen estas obligaciones, el autor aprovecha su estancia para escribir un texto sobre algo que le ocurre mientras pasa sus días de residencia, más o menos obligada, más o menos voluntaria, en México D. F. Esa actividad, según confesión de la voz autorial, no es sino la de escribir, es decir, la de hacer algo que puede hacerse «sin pensar» (Aira, 1997: 8). Se trata de una ocupación a la que puede dedicarse quien ha decidido que debe pasar su tiempo registrando una serie de acontecimientos que le ocurren durante su estancia en México D. F. La escritura aparece como una forma de resignación. El autor está donde no quería estar y se resigna a dedicarse a una actividad que conoce bien, la de escribir.

En fin. *Queda lo práctico*. Aprovechar mientras estoy aquí, que no será por mucho tiempo. Me he puesto a escribir para pasar el rato y encontrar por lo

menos el consuelo de *una actividad habitual y mecánica, que puede hacerse sin pensar* y al mismo tiempo me absorbe (Aira, 1997: 8)¹³.

Escribir, ¿es una actividad práctica o mecánica?, ¿es una actividad que puede hacerse sin pensar?, ¿es una actividad que, siendo mecánica, que no lo es, pudiendo ejecutarse con la mente en otra cosa, lo cual parece imposible, puede ser absorbente? Parece difícil o imposible responder de manera afirmativa a todas o siquiera a alguna de estas preguntas. Es más, el consenso tradicional de los estudiosos sobre la práctica de la escritura indica que escribir no es, de ninguna manera, una actividad mecánica, no es una actividad que pueda hacerse sin pensar, no es una actividad que pueda ejecutarse con la mente en otra cosa. Sin duda, así descrita por el autor, la actividad de escribir se asemeja a una terapia ocupacional, una actividad que se lleva a cabo mediante la actividad mental y manual de una persona para evitar que la mente se deslice por la pendiente de la neurosis (del trastorno). El resultado visible de esta actividad de la resignación es «la anotación inconexa, la mención aproximada de los hechos» (Aira, 1997: 10).

La obra, *Duchamp en México*, en sentido estricto, el sentido que desvela superficialmente su argumento, trata de unas compras que hace una persona durante el tiempo limitado que pasa en México y cuyas otras actividades, fueran las que fuesen, quedan anuladas o eclipsadas por las visitas a los diferentes museos y lugares de interés y por una extravagante actividad comercial: la adquisición de ejemplares de un libro, el mismo libro, sucesivamente más baratos respecto del anterior. Diez ejemplares en total. Resumiendo aún más el argumento, se diría que *Duchamp en México* trata de unas compras repetidas de un mismo producto y trata de las reflexiones que las acompañan. Nunca se sabe nada más, no se describen las actividades profesionales que han llevado al autor a México, o si tiene algún encuentro o conversación con alguien más durante su estadía. La única información que recibe el lector es la de que el libro que compra el narrador es un libro sobre Duchamp. «Y éste era un libro importado, un libro de arte sobre

¹³ Las cursivas son de la autora.

Duchamp, grande y con tapas duras» (Aira, 1997: 15). El autor adquiere el libro porque Duchamp es un artista al que admira y este ejemplar en particular contiene fotos y datos que no vienen en otros libros. Finalmente, adquiere un total de diez ejemplares porque cada uno de ellos marca un precio inferior al anterior. Además, para un turista argentino, dada la devaluación de la moneda mexicana en ese momento, el cambio de divisa resulta favorecedor, y el autor tiene la ilusión de verse a sí mismo con un poder adquisitivo superior al que tendría en ese mismo momento en Argentina.

El «autor ficcticio» elige ir de compras asumiendo que así llevará a cabo una actividad con un «provecho más tangible» (Aira, 2000: 40) frente a la que se había propuesto tan solo unas líneas antes, la escritura. Sin embargo, el proyecto cambia continuamente. Aunque en el centro del relato se ubique la compra de ejemplares del libro sobre Duchamp, al mismo tiempo, el objeto comprado se relaciona de diferentes maneras con la escritura, con la creación y con la búsqueda de las raíces del arte.

El título *Duchamp en México* pone a prueba la pragmática de la comunicación literaria y la clasificación genérica a través del título de la obra. El lector, sin duda, debe partir de la clase de documento que puede hallarse descrito a través del título, uno de los más relevantes elementos paratextuales. Desde este punto de vista, este libro bien puede ser, por una parte, la estancia o estancias de Duchamp en México, dos estancias *infralevés*, una en abril de 1957 (Escalante, 2006, núm. 605) y otra en las fechas comprendidas entre febrero y marzo de 1965 (Morales, 2014: diciembre), es decir, tres años antes de su muerte. Pero pudiera ser también, por otra parte, un libro que hablara de la influencia de Duchamp en México, de aquellos aspectos del arte de México que mejor pudieran encarnar las ideas que sobre arte representaba Duchamp.

Sin embargo, en esta obra de César Aira el título alude a algo que no se haya ligado a la reconstrucción histórica o crítica, con la investigación, sino a la actividad del propio narrador, quien se dedica a comprar compulsivamente hasta

diez ejemplares del mismo libro sobre Duchamp, unas compras fundadas en una falsa y absurda ciencia duchampiana de la economía. El libro es, lisa y llanamente, una monografía sobre el pintor, escultor y teórico francés Marcel Duchamp. La descripción de estas compras es el documento o texto que es el relato *Duchamp en México*. Ciertamente, la actividad a la que se entrega el narrador, la adquisición de diferentes ejemplares de un libro sobre Duchamp, difícilmente habría podido describirse como Duchamp en México. *El precio de los libros de arte en México* o *Reflexiones sobre la devaluación*, por ejemplo, son títulos que se habrían ajustado mejor al contenido del libro. Pero, la inexistente y acaso absurda ciencia duchampiana de la economía se halla muy presente en una actividad que se presenta bajo la lógica del ahorro relativo encarnada en la adquisición de bienes sucesivamente más baratos e idénticos entre sí. Pero no es menos evidente que lo anterior el hecho de que la obra, *Duchamp en México*, es un ejercicio duchampiano de creación y es, por tanto, Duchamp en México. Es un arte de difícil definición el que se representa a través de ella, de la obra, que vuelve sobre sí misma, para cuestionarse, para cuestionar toda otra forma artística, singularmente, la de la novela, que echa mano de una lógica parásita que vive de los relieves e irregularidades de la lógica que se funda en un sentido de la realidad convencional, que no concluye, pues se da en él un acabamiento inconcluso. En un sentido muy precisamente literal sí que el libro es Duchamp en México, en el sentido de que el libro es una experiencia duchampiana que toma como objeto de interés y de atención o como pretexto, si se quiere, un libro que lleva por título *Duchamp en México*. Se trata de algo más que de un pliegue barroco. Lo que no se cumple en su tenor formal, en su interpretación recta, se alcanza mediante el desenvolvimiento de un discurso plenamente duchampiano en cuanto a su formalización, sus objetivos o su ausencia de objetivos, sus formas de cuestionamiento del arte. *Duchamp en México* no describe ninguna estancia del artista francés en México, tampoco es un ejercicio académico para constatar la posible presencia o influencia, presente o pasada, de la significación de la figura

del Duchamp en el arte mexicano. El título de la obra encierra dos proposiciones respecto de las cuales lo que se afirma de una se niega en la otra, lo que se afirma en esta última hace verdadera a la primera interpretación anteriormente negada.

No puede decirse que esta obra trate sobre la actividad que realiza el autor ficticio en México. Descartada esa investigación histórica o crítica, y puesto su contenido bajo la lupa figurada de la lógica del beneficio económico, ¿qué clase de texto es *Duchamp en México?*, ¿cuál es su más evidente filiación de género? Tampoco es fácil responder a estas preguntas. El autor ficticio define de varias formas su propia obra. En un primer lugar, el escritor desea objetivarse, «como un sujeto abstracto bajo examen de una conciencia segunda» (Aira, 2000: 42). Pero desea objetivarse a través de esa conciencia segunda, sea eso lo que sea, mediante un procedimiento narrativo específico:

[...] Trataré de mostrar cómo pasó en un relato brevísimo, o menos todavía que un relato, su esquema. Si yo fuera capaz todavía de construir un relato encarnado, no estaría todo perdido, como lo está. Lo único que me queda es la anotación inconexa, la mención aproximada de los hechos (Aira, 2000: 42).

Las intenciones del autor ficticio sobre qué es lo que está escribiendo o lo que quiere escribir no resultan claras, como tampoco resulta claro a qué género pertenece esta obra airiana. No es un «relato» ni siquiera brevísimo lo que se extiende a lo largo de las páginas de *Duchamp en México*, sino su «esquema», las notas que constituirían, si se organizaran adecuadamente, un relato breve o brevísimo. Pero el texto pudiera ser, sencillamente, una «anotación» sin estilo, sin empaque y casi sin frases, o al menos eso es lo que desea el autor ficticio:

Querría escribir estas páginas sin estilo, sin empaque, como anotaciones improvisadas, casi sin frases... Y sin embargo, sin quererlo, todo se hace frases, todo se hace pomposo y académico. Si alguna vez yo pudiera escribir sin estilo, podría vivir. Pero bien sé que nunca voy a poder escribir como quiero (Aira, 2000: 44).

En este comentario, la voz del narrador, nuevamente, coincide con la del autor César Aira, quien, en no pocas ocasiones, ha defendido la escritura ajena al talento o la aparente calidad y factura que pueden tener las obras literarias,

otorgando más importancia a aspectos ligados al procedimiento y a las formas constitutivas del arte. La de Aira, recuerda Julio Prieto (2004), es una escritura transgresora que se construye en oposición a los discursos que funcionan «bien», deliberadamente fallida y negligente. En ese sentido, el libro, hasta este punto, solo es una «anotación», algo que debe servir para poder contar un hecho único, un hecho relevante y digno de convertirse en relato, pero en el que no importan los adornos o las segundas intenciones; como si su función fuera tan solo la de ofrecer un asidero al recuerdo respecto de algo que se juzgó importante en su momento, pero que, quizá, en otra época, tal vez pueda juzgarse como inoportuno o carente de interés. La intención del narrador al comienzo del texto tan solo parece ser la de relatar una compra: «Pero el objeto de esta anotación, que será muy breve, es relatar la compra, única y múltiple, que hice». (Aira, 2000: 45). Es, pues, una «anotación» puramente funcional, sin pretensiones literarias de ninguna índole. Sin pretensiones literarias, como correspondería a un borrador: «Porque escribir algo, así sea un borrador sin estilo ni forma, es todo un trabajo, y nadie lo emprende si no considera el argumento lo bastante extraño como para que valga la pena» (Aira, 2000: 75).

Sin embargo, el problema de clasificación genérica que se desarrolla a lo largo de *Duchamp en México* es mucho más complejo. Parecería como si el autor ficticio cambiara de idea constantemente o como si la obra contara con una plasticidad que le permitiera ser, al mismo tiempo, distintos tipos de textos, esto es, como si fuera una obra artística mutante.

Hasta aquí las transformaciones del texto han sido interesantes e importantes, y no lo es menos la que viene a continuación. En un momento dado, el autor ficticio afirma, sorprendentemente, que el texto que está escribiendo es un informe: «No quiero extenderme en lo que sería un tema ajeno a este informe...» (Aira, 2000: 62). Un informe, ¿sobre qué?, ¿para qué? y, sobre todo, ¿para quién? Son preguntas que se puede hacer cualquier lector y que tienen difícil respuesta. Lo único que no cambia y que, aparentemente, se intenta reiterar a lo largo del

relato es que el escrito sí tiene una función, bien sea pedagógica o auxiliar, porque debe servir para aquellas personas que se hallen en las mismas o parecidas circunstancias.

En el futuro, puede haber un escritor, profesional o aficionado, que esté en el mismo predicamento que yo: solo, aburrido, en una ciudad horrenda. La trampa seguirá existiendo, si no ésta, otra equivalente. Y entonces mi esquema podrá servirle de guía, para hacer algo y llenar las horas muertas sin necesidad de expresarse el cerebro. Un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear (Aira, 2000: 48).

De esta manera, de forma natural, casi imperceptible, el texto se transforma una vez más y pasa a convertirse en un «esquema»; es decir, se convierte en algo así como el contorno de una figura que el lector puede rellenar a conveniencia con los colores que guste. Desde este punto de vista, pues, la función del escrito, *Duchamp en México*, no es sino la de ofrecer el contorno de las siluetas que integran una obra narrativa. Unas siluetas que deben servir no para el lector común, sino para que el escritor, aficionado o profesional, desarrolle aquellas partes de la obra que, como una semilla, se hallen implícitas o sobreentendidas, potenciales, en la obra *Duchamp en México*. Una obra de ficción que consiste en crear la ilusión en quien la lea de que puede alcanzar la categoría profesional de escritor con un sencillo andamio, «para colorear», que le permitirá saborear todas las ventajas de la condición de autor y, con toda seguridad, ninguno de sus inconvenientes, «sin la incomodidad de tener que ponerse a inventar nada» (Aira, 2000: 48), dice el narrador.

Además, la pretensión es que, con el tiempo, acaso la propuesta, es decir, el libro que se escribe mientras se va leyendo y que al mismo tiempo se presenta como un «esquema» para algo más, *Duchamp en México*, se haya convertido en una obra venerable y con él se haya inaugurado un nuevo género literario. La novela esquemática de la que el lector se responsabilice y que, en definitiva, solo existirá por la aportación de este, será el resultado de la lectura y manipulación del «esquema», es decir, al lector, de forma intencionada, se le termina convirtiendo en autor:

Quizá su prestigio radique en ser el primero de los esquemas de novela, *género* que después podría popularizarse. En realidad, es *un género nuevo y promisorio*: no las novelas, de las que ya no puede esperarse nada, sino su plano maestro, para que la escriba otro; y el que la escriba, no lo hará por vanidad o negocio (porque la cosa quedará en privado) sino como arte del pasatiempo, como ejercicio literario o como batalla ganada contra la melancolía. El beneficio está en que ya no habrá más novelas, al menos no como las conocemos ahora: las publicadas serán los esquemas, y las novelas desarrolladas serán ejercicios privados que no verán la luz. Y la publicación tendrá un sentido; uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no sólo leerlos o decir que los lee (Aira, 2000: 48-49)¹⁴.

De esta forma se plantea una ruptura con las formas tradicionales de novela y, desde luego, con el aparente sentido de la existencia del libro. Como en el caso de la creación de Marcel Duchamp, en este libro, al separar la obra de sus «usos» tradicionales, al transformar también lo que se espera de ella, «se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual» (Duchamp, 2012: 14). Por otra parte, como se presenta, el esquema tiene una función creativa que, sin duda, es también una hermenéutica. El autor de *Duchamp en México* no está escribiendo nada que deba entenderse en su sentido literal, ni en sus alegorías o en sus resonancias simbólicas. Hay una forma de completar el relato, de llenarlo y colorearlo, pero es una forma que depende por entero de la voluntad del lector y creador. Con *Duchamp en México*, Aira consigue materializar el deseo de Lautréamont de que la creación del arte no dependa solo del artista. El texto es arte y procedimiento al mismo tiempo. Además, es importante recordar, ya se ha visto antes, que la composición del texto remite directamente a los planteamientos realizados por el autor en su *Ars narrativa* cuando afirma que:

El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en una palabra a todo el siniestro bazar psicológico burgués. Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno. Lo que resulta del procedimiento no será nunca un objeto-mercancía, porque, si sale realmente cargado de procedimiento, llevando en sí el manual de instrucciones de su propia generación, quien se

¹⁴ Las cursivas son de la autora.

enfrente a esas obras de arte podrá desarmarlas y volverlas a armar, se identificará con el creador (que deja de ser una unidad biográfica) y el arte «será hecho por todos»¹⁵ (Aira, 1993b: 7-8).

Así, César Aira consigue elaborar un relato en el que se entretejen diferentes formas metafictivas que permiten extender no solo los límites genéricos del texto, sino abordar también discusiones de orden teórico o crítico sobre el arte, a la vez que hace partícipe al lector de la construcción del relato. El lector se ve enfrentado con una obra en la que se desarrolla una «novelización del quehacer creativo», procedimiento que, como se ha visto, se encuentra presente en no pocos textos airianos; a una narración enmarcada o *mise en abyme* «aporética», ya que la obra se incluye a sí misma y, al mismo tiempo, expone su composición. Finalmente, también incurre en lo que F. Orejas y los teóricos de metaficción denominan como una ruptura de los códigos formales. Si bien esta ruptura no se presenta a través de juegos de palabras o frases que anulen las posibilidades de significación del texto, sí se insiste en que es posible otra forma de escribir novelas y se propone un código que le permitirá al lector, en un futuro, escribir su propia novela. Al ser *Duchamp en México*, también, un «Esquema para Escribir Novelas», el libro oscila entre ser arte y procedimiento para crearlo. La preocupación de Aira por el procedimiento, vuelve una y otra vez, y deja de ser teoría o propuesta artística para ser la obra en todo su esplendor:

Cada uno de los que escriban una novela a partir de este esquema se ocupará de poner la carne y la sangre y las lágrimas y la imaginación donde yo pongo la señal abstracta, el punto por el que se traza la curva o se apoya el volumen. Donde él vea un cinco, pondrá una sonrisa, donde un nueve un disparo en la tiniebla, donde un seis el amor... él sabrá extraer todas las posibilidades. Un quince (el sonido de la lluvia) podrá ser la suma de ocho (el divorcio) y el siete (un corte de pelo). Etcétera. Debo aclarar que para mí los anteriores son ejemplos al azar y por completo absurdos. (Aira, 2000: 57).

La lectura, la creación, se convierte en un juego de equivalencias donde las señales abstractas, los números, se transforman idealmente en su correspondencia

¹⁵ Aira toma estas palabras de *Los cantos de Maldoror*, donde Lautréamont afirma: «La poesía debe ser hecha por todos. No por uno solo» (Lautréamont, 1970: 284).

narrativa. Un número se convierte en un incidente de la vida cotidiana. La hermenéutica se convierte en un arte arbitrario en el que los signos están en representación de algo que se desconoce, algo cuya clave se le hurta al lector, aunque a la vez se le insta para que la descubra por su cuenta. Pero el lector puede imaginar la serie infinita de los números que se alza paralela a la serie infinita de las combinaciones de palabras. Si el mismo Duchamp relacionaba sus dibujos con una serie de palabras, los números desempeñan en esta obra de César Aira esa referencia entre dos series que se implican eterna y recíprocamente. Es quizá la propia hermenéutica la que se devalúa con este procedimiento. El «bazar psicológico» queda constituido como repertorio de datos, como almacén de posibilidades, eternamente permutables entre sí, infinitas, a su manera, el surtidor de elementos discretos para esas novelas de las que ya no puede esperarse nada. Lo que adquirirá importancia será la posibilidad de desarmar y reconstruir el objeto mismo, la posibilidad de que el lector trascienda la interpretación y juegue con los elementos de la ficción recomponiéndolos a su antojo una y otra vez. El lector será un co-autor de la obra o autor él mismo.

En las notas sobre *El Gran Vidrio*, por ejemplo, Duchamp hace las siguientes precisiones sobre las CONDICIONES DE UN LENGUAJE:

Coger un diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas «abstractas», es decir, que no tengan referencia concreta.

Componer un signo esquemático que designe a cada una de estas palabras (puede componerse este signo con los zurcidos patrón).

Estos signos deben ser considerados como las ~~alfabeto~~ letras del nuevo alfabeto. Un agrupamiento de ~~estos~~ varios signos determinará (Utilizar los colores - para diferenciar lo que correspondería en esta [literatura] a un sustantivo, verbo, adverbio, declinaciones, conjugaciones, etc.)

Necesidad de la continuidad ideal, es decir: cada agrupamiento se unirá a los otros agrupamientos mediante una significación rigurosa (especie de gramática, que no exige ya una construcción pedagógica de la frase sino que, dejando de lado las diferencias de los lenguajes y de los «giros» propios de cada lenguaje, pesa y mide abstracciones de substantivos de negaciones, de relaciones entre sujeto y verbo, etc., por medio de los signos-patrones (que representan estas nuevas relaciones: conjugaciones, declinaciones, plural y singular, adjetivación, inexpresables por las formas ~~habituales de~~ alfabéticas concretas de las lenguas vivas presentes y futuras).

Este alfabeto muy probablemente sólo se ajusta a la escritura de este cuadro. (Duchamp, 2012: 93).

Un lenguaje así descrito se acomoda al esquema que propone César Aira. Se trata de una notación que, como la notación musical, es capaz de comprimir el sentido de la lectura, es una notación que puede proporcionar una gran cantidad y variedad de sentidos. No es la primera vez que César Aira ha manifestado preocupaciones por una escritura que tuviera la eficacia y la densidad de una fórmula matemática o que siguiera patrones dejados al azar con los que, él considera, también se puede conformar un procedimiento creativo. Ejemplo de esta preocupación son *Varamo*, *Cumpleaños* o la que Aira denomina «metódica anulación» de la composición de John Cage en su obra *Music of Change*, y que el argentino recuerda con admiración en «La nueva escritura». Sin embargo, pocas o ninguna señal abstracta pueden verse en *Duchamp en México*. El relato es lo que es, suficiente en sí mismo, cerrado, sin posibilidad de trascenderse en infinitas alegorías. No hay vacíos que pueda colorear el semantismo del lector, no hay estructura visible que genere una recursividad infinita.

En el texto, el autor ficticio emplea una frase que aparece continuamente en la obra airiana (cfr. Aira, 2001: 100), se pregunta por lo que tiene que hacer: «El punto de partida es esta pregunta que sigo haciéndome: ¿qué hacer? ¿Qué hacer, Dios misericordioso?» (Aira, 2000: 42). La pregunta es tanto partida cuanto llegada, pues toda la obra plantea esta misma pregunta y cada una de las obras constituye una respuesta diferente. Lo que el lector tiene en sus manos ha sido sucesivamente muchos textos diferentes, y pasa, en este punto, a ser también una expectativa ante algo más: «Y aunque todas mis expectativas tengan el desengaño por destino, las literarias, sin estar excluidas, pueden señalar la vía de una superación» (Aira, 2000: 41). La expectativa literaria puede entenderse como una forma de superación quizá condenada al fracaso. La ficcionalización del autor, que queda convertido en una voz narrativa indiferenciada, la voz de un escritor que puede ser César Aira o puede ser otro autor, se expresa a través de un relato brevísimo, de una anotación

coherente o inconexa, de un borrador, de una relación de hechos, de un informe y de un esquema. Puede ser otras cosas, por supuesto, ya se han mencionado: ficción, notas de viaje, memoria, ensayo, manifiesto estético, carta o confesión. Solo el esquema y el informe añaden un elemento al tipo del relato que hace imposible, más que difícil, la identificación del género. Un género que, en cierta forma, desborda los límites de los géneros. Se trata de un «Esquema», lo que propone el autor, pero no es un esquema para que el lector se apropie de los elementos básicos del texto, sino para que un autor pueda utilizar el relato o las notas para desarrollar su propia novela. La verdad es que la forma en que esto ha de conseguirse queda envuelta en el misterio. Y no menos sorprendente es la afirmación sobre el «informe». La obra queda limitada en sus finalidades más prácticas si se define como un informe. Pero tampoco se sabe a quién se dirige el informe, quién lo encarga, qué finalidad práctica, vale decir, económica, permite satisfacer. Pero, de forma natural, estas dos caracterizaciones se añaden a las otras posibilidades que hacen del texto una obra de difícil clasificación.

Como se ha indicado, el libro, en el curso de las reflexiones sobre su propia naturaleza, de sus reflexiones metaficcionales, ha ido transformándose. Sin embargo, aún le queda una transformación más. El autor ficticio también dice que se propone publicar un libro que solo esté conformado por impresiones facsimilares de los *tickets* de compra del libro sobre Duchamp y una «breve explicación preliminar», que es, en último caso, el libro que está escribiendo y que el lector tiene entre manos:

De hecho, el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los *tickets*, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp. Eso debería ser suficiente (más una breve explicación preliminar) para reconstruir toda la aventura: cada cual lo haría a su gusto, con sus rasgos personales y sus propios cálculos, [...] La «breve explicación preliminar» es ésta que estoy haciendo, y si me extendo más allá de la página o página y media que sería estéticamente aconsejable, es por afán de claridad (Aira, 2000: 59).

Lo curioso es que *Duchamp en México*, es decir, el libro finalmente publicado, no trae ni una sola reproducción de algún *ticket* de compra, y tampoco puede decirse que sirva como explicación preliminar de nada. Es decir, si se asume que se ha publicado solo la «breve explicación preliminar», el libro, nuevamente, abriría camino para otro género literario, el género de «las explicaciones preliminares». Pero, pensado de este modo, se podría decir que, de algún modo, esto ya existe con los prólogos. Sin embargo, lo que ocurre en el libro es que su contenido, como texto preliminar, no conduce a «la obra», su contenido es obra, propone otra forma de obra y es, simultáneamente, otra relación con el arte. Si se compara el libro de Aira con la obra de Duchamp, concretamente con *El Gran Vidrio*, parece que existe otra coincidencia entre los dos artistas al crear una obra abierta, obras de las que se puede decir que, tomando las palabras de Marcel Duchamp, están «definitivamente inacabadas».

Duchamp en México no solo explora la conflictiva relación del autor con su obra, es también un análisis paródico de la ley económica que tanto atrajo la atención de César Aira en *Cumpleaños* y que lleva al mundo del arte en «La nueva escritura», se trata de la ley de los rendimientos decrecientes. Esta ley económica establece que las ganancias, una vez alcanzado un punto de rendimientos concreto, si se modifica uno solo de los elementos de la producción, pero se dejan intactos los restantes, aquel rendimiento solo progresa poco o muy poco o puede, incluso, disminuir. «El reverso de la Ley de Rendimientos Decrecientes es la omnipotencia de la primera acción» (Aira 1997: 24), dice el autor ficticio de *Duchamp en México*. El comprador de diferentes ejemplares de un mismo libro ahorra cada vez más mientras gasta cada vez más dinero. Es decir, no ahorra, sino que gasta más. Sucesivamente, el libro cuesta \$ 99, \$ 95, \$ 85, \$ 82, \$ 80, \$ 79, \$ 62, \$ 59, \$ 56, \$ 53. Esta norma no escrita en un mundo de precios decrecientes, en el contexto del cambio de moneda entre países y de la inflación creciente, es la realidad económica que impulsa al escritor a hacer las cuentas de sus ahorros y a redactar la obra en la

que da cuenta de sus actividades. Es esta compra y sus aparentes ahorros, las que producirán los *tickets* con los que el autor pretende publicar un libro.

Las cuentas sobre las ganancias de las sucesivas compras de libros con precios cada vez casi infinitesimalmente más baratos ocupan su espacio valioso en la narración. En realidad casi resultan ser las cuentas el personaje más importante del relato. A pesar de que no tarda mucho tiempo el lector en advertir que las cuentas son un completo disparate matemático y económico, aunque sean, por otra parte, un brillante ejercicio de estilo. Al adquirir el cuarto ejemplar del libro, el autor hace el siguiente cálculo:

Ochenta y dos. Ése fue el precio del cuarto ejemplar, el que compré anoche. La diferencia con el tercero, que me había costado ochenta y cinco pesos, era de tres. La secuencia de diferencias brutas ahora tenía tres términos: cuatro, diez, tres. Quiero mostrar una vez más, a manera de resumen parcial, cómo se acumulan las diferencias. Al comprar el segundo ejemplar había ahorrado cuatro pesos: al comprar el tercero, había ahorrado diez pesos respecto del segundo, catorce respecto del primero. Al comprar ahora el cuarto, ahorraba, en línea ascendente, tres pesos, trece pesos y diecisiete pesos. Sumando estos mínimos ya obtenía un ahorro de sesenta y un pesos. Pero esto sin acumular, y la acumulación era la clave. Por ejemplo, del cuarto al primero había ahorrado diecisiete pesos, ¡pero no solo al comprar el cuarto! Porque ahora, teniendo toda la serie a la vista, podría decir que al comprar el segundo no sólo había ahorrado cuatro pesos, sino también diecisiete. Y lo mismo al comprar el tercero. Y, más sorprendente, al comprar el mismísimo primero; porque el primero me había costado noventa y nueve pesos, pero ahora, en el cuarto momento, me costaba diecisiete pesos menos: ochenta y dos; y como el libro seguía siendo el mismo, el ahorro valía para todos los ejemplares. Al tener cuatro en mi poder, yo podía multiplicar diecisiete por cuatro (Y cuatro por cuatro, y diez por cuatro, y tres por cuatro, y trece por cuatro); claro que no multiplicaba, sino que simplemente sumaba: aunque se hacía un poco más lento me daba más seguridad. A esta altura la cuenta ya era difícil de hacer mentalmente, pero me absorbía en su placer y me distraía en mis paseos a pie, que tendían a hacerse interminables (Aira, 2000: 57-58).

Sin duda, las cuentas son imposibles. Pero, su imposibilidad, su absurdo, o su «sin sentido», es lo que las hace importantes. Las diferencias se cuentan por separado para cada libro y vuelven a contarse en conjunto. Se multiplica la diferencia máxima por cuatro, sin razón que lo justifique. Se cuenta esa diferencia, como se ve, incluso, en el caso del primer libro, que, en realidad, establece el precio

máximo pagado por el comprador y al que, por tanto, no puede aplicársele ningún ahorro en relación con el resto de la serie. La cita es larga, pero merece la pena detenerse en ella por varias razones. En primer lugar, porque aparecen cuentas en diferentes lugares de la obra con características parecidas y porque ilustra algo que no es solo un conocimiento imperfecto de las matemáticas de la economía, un conocimiento común, sino una percepción subjetiva de las trampas de la publicidad engañosa. Al autor, a quien se le hace creer de forma ilusoria que su dinero vale más en otro país porque el cambio le favorece, se le hace creer asimismo que mediante una cadena de adquisiciones del mismo objeto, del libro sobre Duchamp, puede conseguir algún beneficio. La acumulación de posesiones sucesivas de un mismo artículo, sin nada que lo justifique, exceptuado el precio decreciente del artículo, sigue una lógica de las adquisiciones que refleja fielmente la psicología del comprador compulsivo en la sociedad de consumo. Todos los ahorros parciales, que diferencian a un libro del siguiente, no son sino un incremento del gasto que se destina a adquirir lo que ya se posee. La creencia en el ahorro se convierte en un efectivo perjuicio de la economía del comprador. Sin valorar, además, que la finalidad de la adquisición de un libro, algo que no se menciona en *Duchamp en México*, es su lectura. La adquisición de muchos ejemplares de un mismo libro, desde el punto de vista de la funcionalidad elemental de los libros, es perfectamente irrelevante. Esa adquisición, en su sentido más literal es una obra completa, la obra completa que constituye no la enumeración de la obra de un autor, sino la obra completa material, todos y cada uno de los ejemplares impresos de una misma obra. Incluso, en un momento dado, el narrador explica que los libros, como objetos, una vez comprados, eran todos iguales: «En mi cuarto de hotel, los apilaba sobre la mesa, y no importaba que se mezclaran, por ejemplo si las mucamas deshacían la pila y la volvían a hacer. ¡Si eran idénticos!» (Aira, 2000: 60).

Pero, quizá, la razón por la que resulta más interesante la cita, es que ella sirve de ejemplo del sentido del «sin sentido» en muchas de las obras airianas. En

el disparatado cálculo y su imposibilidad, Aira manifiesta, abiertamente, la influencia y la admiración que siente por la obra de Raymond Roussel, Edward Lear y Marcel Duchamp, y hace suyos estos elementos, incorporándolos a su obra, de manera que siga manteniendo una relación crítica ante los fenómenos artísticos. Como se ve, las referencias airianas –salvo en el caso de Duchamp– suelen ser autores o artistas de estilos excéntricos o, incluso, molestos para los cánones estéticos de la época. En general, casi toda la obra de Roussel fue poco o nada aceptada por el público y críticos de su tiempo. Sin embargo, causó una enorme impresión entre muchos artistas e intelectuales a lo largo de las siguientes décadas. De ella destaca *Impresiones de Africa*, una novela que fue llevada al teatro y que impresionó de buena manera a los surrealistas y al propio Duchamp. Aparentemente, la obra cuenta con un argumento claro y accesible a cualquier lector; no obstante, tanto los juegos de palabras que se desarrollan al interior de ella cuanto el procedimiento que utiliza Roussel para su elaboración exigen que el lector cuente con una disposición poco habitual, no presente en el propio texto, para «descifrar» el entramado de sentidos y sinsentidos que la componen.

Se sabe, gracias al texto *Cómo escribí algunos libros míos* (1935), que Roussel se había propuesto redactar un libro que empezara con una palabra y que terminara con su doble. Era un juego en el que todo remitía a otra cosa o, en palabras de Graciela Speranza, «un lleno de lenguaje que cubre un total vacío dramático. Detrás de los personajes extravagantes y las máquinas estafalarias de las ficciones de Roussel no hay absolutamente nada» (Speranza, 2006 : 283). La obra de Roussel resulta irritante y trasgresora, ya que recurría al sinsentido, a lo extravagante y a lo delirante, a la disolución de los vínculos de la lengua con los referentes.. Se sabe que él «tenía una concepción interesante de la belleza literaria. La obra no debía contener nada real, ninguna observación sobre el mundo o la mente, nada excepto combinaciones completamente imaginarias» (Speranza, 2006: 283). Para los críticos, su obra exigía ser leída y juzgada desde parámetros diferentes a los tradicionales, ya que en ella había una «carencia de todas aquellas cualidades elementales de un

escritor: estilo, sentimiento, fantasía [...] puede erigirse en paradigma de estilo del no estilo, lo que convierte a su estilo en algo inconfundible» (García, 2007: 100). Este es el Roussel que cautivó a Duchamp y es, también, al que años más tarde admirará y apreciará César Aira.

Como ya se ha mencionado, con el *ready-made*, Marcel Duchamp fusiona técnicas, hace un arte del bricolaje, renueva el sentido de objetos populares que, en otro contexto y bajo otras perspectivas, conforman una nueva unidad y se transforman en un nuevo objeto artístico. Y esto se encuentra bastante cerca de la idea que lleva a cabo el autor ficticio de *Duchamp en México*, cuando pretende publicar un libro con los *tickets* de compra de un libro. Pero en Duchamp también hay juegos de palabras, hay absurdo y hay sentido «sin sentido». Ejemplo de ello son las frases espirales que aparecen en su *Anémic Cinéma* (1926), o el título de su obra *Fresh Widow* (1920), un cuadro en el que se aprecia una ventana con vidrios negros, y que Duchamp usa para jugar con el sentido de «fresh widow» y su cercanía homófona con «French window». Además, con el uso de los juegos de palabras, Duchamp también evoca, quizá sin saberlo, la obra de otro autor sobre el que se interesa Aira y que, como él y Roussel, creó un procedimiento nuevo para su obra, se trata del ilustrador del siglo XIX, Edward Lear.

Nacido sesenta y cinco años antes que Roussel, Edward Lear, fuera del mundo cultural anglosajón o, específicamente, británico, tal vez ha contado con menos reconocimiento y fama del que merece; sin embargo, también había llevado a cabo experimentos artísticos análogos a los desarrollados por Roussel. Sus *Limericks* son pequeños poemas infantiles, compuestos por cinco versos en los que dos pareados rimados de forma independiente se completan con un quinto verso que rima con el primero –rima (AABBA)–, pero en los que nada tiene sentido o, si lo tiene, lo tiene en sus contradicciones y paradojas. Acompañados por ilustraciones igualmente absurdas, la obra de Lear es una unidad solidaria de imagen, texto y ritmo. Su formato también traspasa las fronteras de lectura tradicional de la poesía infantil. En el *limerick*, dice Aira en su libro sobre Lear, «las

proporciones se deforman y se evaden mutuamente, amenazantes, inestables, el sinsentido sale de su refugio en el centro del sentido, los límites se confunden» (Aira, 2004: 158). Aunque menos estudiado en la obra de Aira, el *nonsense* de Lear, ejerce una especial influencia en esta. En las obras de César Aira, un personaje puede aparecer dibujando, al interior de un palacio de hielo, una campana de Gauss mientras habla sobre termoluminiscencia y no debe esto sorprender o confundir al lector. Aunque los elementos no parezcan tener relación alguna, nada es gratuito al interior de sus relatos airianos. El absurdo, el sinsentido e, incluso, el azar ejecutado en los limericks por Lear es retomado con maestría por Aira para propiciar, por medio de estos elementos, una sensación de libertad y sorpresa. Gracias a ellos, sus obras, como es el caso de *Duchamp en México*, se desarrollan en el espacio donde siempre puede suceder lo inesperado, incluso que se presente en ella un sistema económico demente con el que se pretende obtener una riqueza igual de absurda (o un ahorro ilusorio, tanto da) a los métodos con los que se busca.

Aun así, que la economía sea la economía demente de quien ve avivadas sus esperanzas en el fuego de un ansia de riquezas es comprensible. Es comprensible el deseo de ser rico. Lo que es incomprensible, ineficaz y absurdo es el medio mediante el cual el narrador pretende ser rico. Por supuesto, una larga cadena de ahorros sucesivos en la adquisición del mismo bien, por mucho que el precio se redujera de un libro a otro, no enriquecerá nunca a ese comprador compulsivo. Es, sin duda, una aplicación más de la ley de los rendimientos decrecientes. Lo que decrece en este caso es el precio, pero la rentabilidad deja de ser tal para el comprador, quien no hace sino empobrecerse con cada compra sucesiva. Pero ese acicate de la riqueza es el retrato psicológico de quien piensa en métodos que permitan alcanzar la riqueza sin esfuerzo ni riesgo. La meta de muchos de quienes hacen de la riqueza la orientación principal de su vida. Eso puede conseguirse de muchas formas. Pero es poco probable que se alcance, por ejemplo, adquiriendo el mismo libro a un precio sucesivamente inferior al precedente. Como tampoco

podrá alcanzarse mediante la explotación de un singular negocio que el autor se propone a sí mismo en las últimas páginas del relato:

Alguien me da un pedacito de carne cruda, rosa y ocre, una lonja entera de unos diez centímetros de largo, que leva adherida una fungosidad amarillenta, como de grasa. Es flaccida y repugnante, pero no está podrida ni tiene mal olor ni es especialmente inmunda. Pues bien, resulta que es una víscera de la Virgen María. Nada menos. Eso me puede servir para hacer todo el dinero que yo quiera, toda mi vida (Aira, 2000: 69-70).

Dicho de otra forma, solo la deformación de la realidad hacia sus rasgos más incomprensibles será la garantía que permita al escritor adentrarse en un terreno en el que pueda decir algo con sentido sobre la realidad:

Dicho a la inversa, cuando algo es demasiado extraño para que el pensamiento lo acepte y lo integre al resto de la experiencia, un modo simple de hacerlo entrar es volverlo argumento de un escrito. Es lo que hice (a medias, porque no escribí el relato sino que tracé las líneas maestras, el esqueleto matemático, para que otro lo hiciera) (Aira, 2000: 75).

El relato se propone la aceptación e integración de lo extraño, de lo inasimilable. Propone una relación con la realidad que solo puede hacerse mediante la aceptación, como atributo de aquella, del relato de lo extraño o lo extravagante, es la versión airiana de lo que exploraron Roussel, Duchamp y Lear.

Que un mismo objeto tenga diferentes precios no es sorprendente. Pero acaso no lo sea porque la diferencia de precios juega con un rasgo de la psicología humana que no se cuestiona, juega con la diferencia que, a ambos lados de cada transacción, hace a unas personas más o menos ávidas de dinero, más o menos necesitadas de obtener dinero. Esa diferencia es la que altera la realidad hasta que esta consienta su descripción mediante una gran variedad de discursos. El libro *Duchamp en México* se propone como objetivo conseguir una descripción racional de una serie de hechos. La racionalidad se funda en unas ideas económicas que atienden a diferentes aspectos de la psicología del comprador y de la economía del relato. El resultado es insatisfactorio, pero en el relato está incluida, sin descifrar, la clave que permita entender este y otros relatos análogos:

Ya sé que no parece muy racional, pero confío en que alguien, alguna vez, va a ponerse a hacer las cuentas, una por una, como las hice yo, y quizás para él, al contrario de lo que me pasó a mí, la realidad se vuelva real (Aira, 2000: 77-78).

Estas son las últimas palabras de *Duchamp en México*. Son unas palabras que encierran una promesa que se regala al lector. El de la racionalidad no es un problema que se limite al hecho de si se hacen bien o mal las cuentas. Las cuentas pueden hacerse bien. Pueden neutralizarse las diferencias de los precios de los ejemplares adquiridos en una media aritmética que pudiera expresar el precio del conjunto de los libros y de ninguno en particular, \$ 75, por ejemplo. Pero la racionalidad no puede restringirse a sus componentes instrumentales. Es todo el edificio de la economía y la forma en la que ese edificio aparece en su miniatura absurda y en la psicología de sus terminales individuales lo que se cuestiona en el relato. El relato mismo, en sus sucesivas transformaciones, relato brevísimo, anotación coherente o inconexa, borrador, relación de hechos, informe, Esquema para Escribir Novelas, notas de viaje, memoria, ensayo, manifiesto estético, carta o confesión, también modifica el carácter de su autor. En las sucesivas transformaciones el autor, un escritor argentino, va cambiando y adaptándose a los textos diferentes. Es en ese momento en el que emerge la imagen ficcionalizada del autor: César Aira. Es el autor César Aira el que se deja ver en sus sucesivas transformaciones, en la indefinición del género que una vez tras otra aborda en su obra, el creador de «un género nuevo y promisorio» con el que poner fin a las insuficiencias de la novela. La voz narrativa puede o puede no ser César Aira. Como se dijo, avalan esta identidad algunos rasgos: que el narrador sea argentino, que sea afecto a Marcel Duchamp, que las obras literarias a él atribuidas sean de difícil clasificación, que se cuestione él mismo la naturaleza de sus trabajos literarios. Pero, sin contradicción, la voz narrativa puede pertenecer a todos o a alguno de esos autores que son necesarios para representar la responsabilidad de los diferentes géneros que formalmente se hallan representados en *Duchamp en México*.

4.5. La enfermedad de la literatura: el Diario de la hepatitis de César Aira¹

Diario de la hepatitis (1993) es uno de los libros que como pieza auto y metaficcional mejor encaja en el proyecto literario que desde hace décadas viene desarrollando el escritor argentino César Aira. En este caso, se trata un texto narrativo que nuevamente expone al lector el problema de la identificación o clasificación genérica de sus obras, así como la dificultad de entender los límites ficcionales y biográficos al interior de su relato.

En el *Diario de la hepatitis*, el autor lleva a cabo un ejercicio metaliterario en el que su oficio y las razones por las que lo desempeña se cuestionan de forma reiterativa. El texto comienza con un pseudoprólogo² que el narrador aprovecha para elaborar una detallada argumentación sobre las razones que tiene para no escribir. Se desvela de esta forma la primera pista sobre lo que el lector deberá enfrentar más adelante: la voz de un personaje que es o representa a un escritor y que manifiesta su desgano sobre la escritura, además de exponer los motivos por los que no está dispuesto a seguir escribiendo, aunque sea evidente que si se conoce esta información, es porque sus palabras, las del autor del *Diario*, han tenido que pasar por la escritura, son escritura.

Para aproximarse a esta obra es oportuno recordar el constante uso de procedimientos autoconscientes dentro de las «novelitas» de Aira, ya que, por medio de ellos, se hace innegable la inserción de la obra en las dinámicas de la literatura metaficcional. Como se sabe, la autoconsciencia puede presentarse, ya sea porque el personaje es consciente de su condición de personaje o bien porque exista una conciencia del autor dentro del texto. En virtud de lo anterior, es

¹ Una versión previa de este apartado, con el título «Juegos metaficcionales en el *Diario de la hepatitis* de César Aira», apareció en la revista *Cuadernos Americanos, Nueva Época*, año XXVII, vol. I, 2013, pp. 135-147.

² Una de las primeras dificultades que presenta esta obra es el fragmento que suele leerse como prólogo. Sin embargo, esta parte del texto no ha sido denominado explícitamente de esta manera y, aunque fechado, parecería no formar parte del *Diario*.

pertinente detenerse en el análisis de la figura o voz del narrador de *Diario de la hepatitis*.

Si el lector se deja llevar por la información encontrada en la cuarta de cubierta, le resultará sencillo y casi obvio pensar que esta obra es, sencillamente, el *Diario* del escritor César Aira. El paratexto señala hacia una sola dirección, hacia la lectura de esta obra como un diario clásico: «Como con cajitas chinas o muñecas rusas, César Aira escribe un *Diario* donde lo autobiográfico está dentro del relato, el relato se superpone con lo confesional, lo confesional se funde con las lecturas...» (Aira, 2007: cuarta de cubierta). Sin embargo, como se ha explicado antes, en el caso del autor argentino siempre se debe dejar un espacio para la duda. Por ejemplo, de la cuarta de cubierta, el lector no deberá pasar por alto la insistencia en «lo autobiográfico» dentro de un texto que se presenta como *Diario*, pues, si se tratara de un diario tradicional, «lo autobiográfico» sería algo natural. Por lo tanto, esa referencia a «lo autobiográfico» dentro del relato ha de despertar las primeras sospechas sobre las características de la obra.

En *Diario de la Hepatitis*, al igual que en muchas obras metaficcionales, hay una explícita conciencia del personaje como personaje y/o del autor como personaje dentro de su propia obra. No existe ninguna intención de distancia o necesidad de ocultamiento del autor que crea el texto, de manera que al introducir el nombre «César Aira» al interior de la cuarta de cubierta, solo se comunica una identidad que bien puede incitar a que se confunda el autor real, el autor ficcional o narrador, y el personaje. Además, si se tiene en cuenta que la cuarta de cubierta no se encuentra firmada, también podría pensarse que la información es parte orgánica de una obra auto y metaficcional que el autor César Aira presenta como *Diario*. Por lo anterior, la cuarta de cubierta se tendría que descartar como un elemento de información objetivo y ajeno a los juegos ficcionales en los que incurre el escritor pringlense.

Otro elemento con el que se podría generar un análisis e identificación de la obra como parte real del *Diario* de Aira, es el seguimiento de la información que se

encuentra fechada al interior del texto. En ese sentido, hay dos datos que pueden resultar útiles. En primer lugar, se encuentra la fecha en la que, aparentemente, es firmado el pseudoprólogo del texto: «23 de enero de 1992» (Aira, 2007: 8). En segundo lugar, unas cuantas páginas más adelante se menciona la edad aproximada que afirma tener el narrador: «Porque he sido objeto de un hechizo, desde que nací, y a los cuarenta y dos años (casi cuarenta y tres) todavía no he despertado» (Aira, 2007: 20).

Si el lector confía en estos datos y en la exactitud de las matemáticas, en efecto, se encontrará con una coincidencia entre el Yo ficcional airiano y el Yo autorial, ya que esa era la edad del escritor en aquel momento: César Aira nació el 23 de febrero de 1949. Dicho de otro modo, para la época en la que se redactó y firmó el pseudoprólogo o en la que empieza a redactarse el *Diario*, Aira estaría próximo a cumplir cuarenta y tres años. Sin embargo, de creer en la coincidencia de la edad, también se debería creer que el personaje, o sea, el propio César Aira, está hechizado desde su nacimiento, información que, desde luego, devuelve al lector al plano ficcional. El problema es que, como comenta Laura Estrin³, en la obra de Aira todo es mentira menos los detalles. Entonces, nunca se debe perder de vista que, al emplear estos datos de tipo «autobiográfico», Aira mantiene estables las características del proyecto artístico que está configurando. Esos datos constituyen un espacio en el mundo de la ficción y existen, en esencia, por la ficción misma, de otra manera no harían parte del relato.

Queda entonces la coincidencia onomástica o la búsqueda de elementos que permitan ubicar la obra, con algo más de claridad y certeza, dentro del terreno de la ficción o del discurso autobiográfico. Sin embargo, durante las cuarenta y cinco páginas que componen el *Diario*, el personaje permanece innominado. La voz del relato es la de un narrador en primera persona que solo deja saber que tiene como

³ Véase la transcripción del reportaje a Laura Estrin sobre la obra de César Aira y que fue transmitido en el Canal Encuentro de Argentina en enero de 2011, disponible en línea <http://escritosenlasmangas.wordpress.com/2011/04/20/algunas-cuestiones-sobre-cesar-aira/>. Consultado el 17 de febrero de 2015.

profesión la escritura y que es argentino. A pesar de ello, aunque el nombre «César Aira» solo se emplee en la cubierta y en la cuarta de cubierta, para el lector no es difícil relacionar la información referida al interior del texto con el escritor que firma la obra, máxime si se toman en cuenta algunas referencias a escritores como Lautréamont, Alejandra Pizarnik o Balzac, por nombrar algunos, que, se sabe, hacen parte del universo literario por el que se ha interesado con fervor César Aira. También aparece, discretamente mencionado, el barrio de Flores, barrio por el que pasea el febril narrador y en el que vive, hasta el día de hoy, César Aira. No obstante, ninguno de estos datos termina por ser del todo concluyente. Llegado a este punto, cabe volver a la pregunta por cómo debe ser leída esta obra. ¿Se trata de un diario o de una novela? Si se trata de una novela, no hay que olvidar que, como explica Teresa García, ninguna de sus «novelitas» debe:

considerarse, ni por asomo, autobiográfica. La configuración de los distintos César Aira no apunta a la construcción de una identidad: muy por el contrario, se trata de un juego, de una burla, en el que la base es la intención paródica. El César Aira de estas novelas es un clown: un personaje que se burla de sí mismo, y en particular de su condición de escritor (García Díaz, 2006: 165).

Todo ello, de nuevo, regresa el relato hacia el espacio de los procedimientos autoficcionales que el argentino, desde hace años y en distintos niveles, ha empleado para mezclar intencionalmente el *Yo* autorial y el *Yo* narrativo.

Sin embargo, sí hay en el *Diario* un dato que parece ser irrefutable: la imagen que cierra la publicación. La ilustración es, nada más y nada menos, un gracioso dibujo de César Aira recostado en una cama. El personaje tiene un termómetro en la boca y, sobre sus piernas, hay una mesa de cama en la que reposa una máquina de escribir de la que sale, tímidamente, una hoja en la que se alcanza a distinguir la misma frase con la que finaliza el texto aquí analizado. La imagen, no obstante, en realidad solo reitera algo que está claro desde el primer momento: César Aira es el escritor de este texto, no así el *Yo* narrativo. Además, la primera edición del *Diario de la hepatitis*, no fue ilustrada, por lo tanto, también este detalle debe descartarse o

debe considerarse bajo sospecha, como el resto de los signos que identifican al autor con el protagonista.

Hasta aquí, se ha intentado demostrar cómo en las obras de César Aira resulta sencillo confundir el autor con la voz narrativa, sobre todo, porque muchos de los elementos que el escritor emplea están pensados para que la distancia o la frontera entre estos resulte difusa. En ese sentido, Manuel Alberca señala que:

Las autoficciones tienen un fundamento de identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (2007: 31).

De esta forma, queda claro que el personaje de *Diario de la hepatitis* puede ser un escritor cuya edad, características o gustos son similares a las del autor César Aira, pero, en definitiva, no se trata de él.

Otro elemento paratextual que resulta interesante analizar en el *Diario de la Hepatitis* es el título de la obra, el cual, desde el primer momento, le permite al lector identificar y delimitar genéricamente el texto. Además, le comunica y predispone con relación a las características del relato al que se va a enfrentar. Sin embargo, en este caso, también brinda información equívoca con respecto al contenido, ya que en el título se informa que el escrito se encuentra relacionado indirectamente con un periodo de convalecencia sobre el que nunca se menciona nada al interior, la hepatitis desaparece tan solo al pasar la primera página. Por otra parte, este *Diario*, contradiciendo su nombre, no tiene «entradas» diarias. No es este un relato en el que su autor se dedique a repasar día con día lo que le ocurre durante la convalecencia de una cuarentena de hepatitis. La escritura en el *Diario* es espaciada, y por momentos los contenidos parecen extrañamente dispersos o desconectados entre sí. Sus temas van del budismo a la entropía, luego a la brujería, a los pájaros y de ahí, casi milagrosamente, a la escritura; enseguida el autor habla sobre la mente, el Tao, el continuo, las nubes y el crepúsculo. Es, en cualquier caso, más que un diario tradicional, un cuadernito de apuntes en el que

el escritor acumula todo aquello que considera relevante. Todo lo que se le viene a la cabeza en un periodo de forzada inactividad. Un periodo que lo inhabilita para la vida cotidiana, pero no para la escritura. Suponiendo que su actividad diaria, la de César Aira, es la escritura, la enfermedad o la convalecencia no le impiden la escritura. No obstante, la aparente dispersión temática termina guiando al lector hacia la única preocupación real del autor: la escritura.

Ana María Dotras sigue el primer ensayo de Robert Scholes sobre metaficción y señala que uno de los principales aspectos de este tipo de narrativa es que también contiene los aspectos de su propia crítica.

[...] el hecho de contener dentro de sí misma su propia crítica. La reflexión autocrítica puede centrarse en aspectos de la propia obra: en lo que se está escribiendo, en el hecho mismo de escribir, en diferentes convenciones literarias, etc. También puede enfocarse en el propio género novelístico (Apud Dotras, 1994: 13).

En ese sentido, repasando las características de *Diario de la hepatitis*, es fácil notar que esta es una obra metaficcional que sigue el procedimiento que F. Orejas denomina «novelización del quehacer creativo», dicho de otra forma, que gira en torno al hecho mismo de escribir. Un ejemplo de ello se encuentra en la sentencia que cierra el pseudoprólogo. Básicamente, allí el autor afirma que, así existan las mejores condiciones o las más desafortunadas para escribir, él ha decidido no hacerlo nunca más. No obstante, aunque a lo largo de la obra vuelva una y otra vez sobre el tema, no le queda otra manera de decirlo que a través de la escritura:

¿Escribir? ¿Yo? ¿Volver a escribir? ¿Escribir libros? ¿Escribir una página? ¿Yo? ¿Pero cómo se me puede ocurrir siquiera...? ¿Justamente yo? ¿Todo ese trabajo...? Jamás. Aunque quisiera, aunque fuera así de idiota, no podría. Necesitaría de esa existencia un poco demente, que debo de haber tenido en mi juventud, para pasar otra vez por todos esos preliminares infinitos, para responder a todas esas preguntas (Aira: 2007: 20-21).

Con mucha frecuencia, desde sus textos más tempranos Aira pone al descubierto los aspectos metafictivos que los configuran. No son pocos los casos en los que emplea prólogos, introducciones o presentaciones para recordarle al lector que existe un pacto de lectura y que, por más que algunas de las cosas que se

encuentran al interior de las obras pueden parecer reales, no son más que elaboraciones ficcionales.

La generación de argumentos, ideas o temas también es parte importante de *Diario de la hepatitis*. El autor ficticio no solo reflexiona sobre las molestias que tiene con la escritura, sino que, incluso, señala que la verdadera y profunda razón para abandonarla radica en la necesidad de que exista no un proyecto, sino un procedimiento para llevarlo a cabo, lo que constituye, en el fondo, una preocupación por los argumentos que genera:

De acuerdo, no voy a escribir más. ¿Por qué? No tanto porque me espante el trabajo. Al contrario, lo que me espanta es el vacío de no tenerlo. Es por la maldición de un *proyecto*. No puedo escribir sino con un proyecto, y el proyecto se pone en el futuro, aniquilando el presente, borrándolo. Es un sacrificio. El sacrificio de la vida, en cuotas (Aira, 2007: 23).

Del mismo modo, el segundo día del *Diario*, y a propósito de la descripción del canto de los pájaros y de los instantes que se van en ellos, el escritor del *Diario* expresa, casi en tono confidencial, que su más profundo anhelo es el de *escribir* un libro sobre el Taladro, «el regreso atorbellinado y metálico de un muerto a la vida» (Aira, 2007: 13), dice. A continuación, reflexiona sobre la meditación zazen, sobre los contenidos, un gusano y la lluvia. Pero, ¿Qué es lo que se propone Aira con este cambio desconcertante de temas? La respuesta es sencilla: la escritura en *continuo*. El autor argentino ejemplifica a través del *Diario* una de las ideas que, con más firmeza, ha venido defendiendo durante las últimas tres décadas: para escribir el mejor procedimiento es dejar avanzar libremente la escritura, basta con tener una idea y seguirla hasta donde ella misma lo permita.

El *continuo*, como bien señala Sandra Contreras, no consiste en una simple continuidad en el sentido de sucesión, sino en un procedimiento que lleva la narración siempre hacia delante buscando la no interrupción. El mecanismo implica una sensación de rapidez y de velocidad en la narración e incluso la trasposición de dos historias o la utilización de dos niveles temporales entre «el presente de la invención y el presente del relato» (Contreras, 2002: 23).

Según Contreras, en la obra de Aira hay diferentes mecanismos del *continuo*. El primero de ellos consiste en la mimetización de la anécdota, y en el *Diario de la hepatitis* este mecanismo es muy claro. Un escritor reflexiona día y noche sobre el proceso de escritura; sin embargo, en su afán de manifestar desdén por la acción, intercala reflexiones sobre otra serie de temas que aparentemente están desconectados pero que, en realidad, no son más que metáforas de su preocupación central. Un ejemplo puede ser la constante alusión a los pájaros dentro del *Diario* y que, en el fondo, son una perfecta alegoría de los escritores: «Pasada esta crisis de la novela, los pajaritos vuelven a lo suyo [...] Hay pájaros imitadores. ¿Habrá pájaros inimitables? Quizás es todo lo que se proponen ser» (Aira, 2007: 28). Otro ejemplo que puede ser las reflexiones que, sobre los contenidos, desarrolla el «escritor ficticio» al hablar de la meditación. No resulta extraño que el lector se pregunte si en realidad está hablando de meditación o de escritura. Con todo, a lo largo de la obra, lo que se hace evidente es que todos los temas vuelven o reiteran la preocupación central de autor: la escritura.

La segunda manifestación del *continuo* que identifica Contreras, es el uso de la «progresión en la alternancia de las velocidades relativas», es decir, el tipo de relatos en los que se avanza hacia el final alternando o retardando la llegada a la idea central, pero que, sin lugar a dudas, siempre consiste en una marcha hacia delante, un procedimiento que desde la pragmática de la comunicación literaria se denomina principio de reticencia. Este procedimiento puede presentarse utilizando sueños (hay un par en este *Diario*) o a través de la superposición de historias. En el *Diario de la hepatitis*, esa velocidad relativa o principio de reticencia es evidente cuando se leen, a lo largo de la obra, las divagaciones de un escritor que da vueltas sobre una serie de temas (superpone una historia sobre otra), e insiste en su negativa a seguir escribiendo, para luego, llegada la página 41 (el *Diario* tiene 44) hablar sobre el crepúsculo de la siguiente manera: «Alguna vez debería escribir sobre estas contemplaciones del crepúsculo. Cómo me siento frente a la ventana y clavo la vista en el cielo, en la rosa, como un maniático, sin parpadear...» (Aira,

2007: 41). Como se ve, una vez más, sus reflexiones vuelven a girar alrededor de la práctica escritural. De esta forma, es fácil notar que, en realidad, el autor ficticio nunca habló de nada diferente. Todo esto solo puede llevar al lector a ser consciente de que, desde la primera página, ha seguido el juego propuesto por Aira y por su Yo narrativo. Ni el autor ficticio ni Aira han considerado seriamente abandonar su oficio. Todas sus divagaciones en realidad pretendían hacer visibles sus opiniones sobre la escritura y sobre su innegable necesidad de narrar. Incluso, casi al final del *Diario*, el autor vuelve a jugar con el lector. Ha pasado varias páginas hablando sobre su imposibilidad para escribir, pero en el antepenúltimo apartado escribe sobre cómo un terrón de azúcar se disuelve entre sus dedos. En definitiva, él no hace otra cosa diferente que narrar y, obviamente, es así como también lo termina, narrando.

Pero, sin duda, para que todo lo anterior sea posible es necesario que el lector se involucre, y que, en palabras de Manuel Alberca, acepte un pacto de lectura ambiguo. No es gratuito que en las páginas finales del *Diario*, el autor sugiera que los únicos que pueden fantasear con ser escritores son los lectores, el escritor no puede, porque él ya lo es. En definitiva, un relato sobre abandonar definitivamente la escritura solo es posible si un autor lo escribe y un lector lo lee.

En las obras airianas se hace patente el interés del autor argentino por los procedimientos de elaboración artística y por todo aquello que posibilite la labor del escritor. Por eso no resulta extraño la constante aparición de personajes escritores, artistas, editores o críticos, ya que, todos ellos, se convierten en voces que le permiten exponer sus ideas sobre la creación y reflexionar, incluso, sobre la obra de la que hacen parte. Dentro del *Diario de la hepatitis* el procedimiento metafictivo del «quehacer narrativo» llega al nivel en el que el Yo ficcional airiano, reconociéndose escritor, ejerce también la labor de crítico literario y de lector, e incorpora fragmentos que pueden ser tomados como serios consejos y recomendaciones de escritura:

Jueves

No escribir. Mi receta mágica. «No volveré a escribir.» Así de simple. Es perfecta, definitiva. La llave que abre todas las puertas. Es universal, pero sólo para mí; no pretendo imponerla, ni mucho menos (Aira, 2007: 30).

Algunos en los que se reconoce la voz y la postura del crítico:

No es cuestión de preocuparse tanto por ser un buen escritor, por ser mejor que los escritores malos, ni siquiera por llegar a ser irrefutablemente mejor... Porque la gente, haciendo caso omiso de lo irrefutable, suele opinar lo contrario, o mejor dicho lo opina siempre; y después la posteridad, los siglos, opinan lo mismo que opinó la gente. No importa si los beneficiados son, en el presente en que hacen su obra y son objeto de comparación, tan obviamente desfavorable, con los buenos escritores (que son quienes comparan, ya en persona, ya a través de representantes), si esos beneficiados por la fama y la fortuna son chapuceros, fáciles, complacientes, comerciales, figurones. No importa porque el malentendido es más fuerte, y el malentendido no se resuelve nunca. El malentendido es la fuerza interior de la metamorfosis. El autor al que se le abren las puertas de la gloria es el torpe fraude sobre el que el tiempo y el malentendido han operado la transformación maravillosa (Aira, 2007: 35-36).

Y otros en los que hace lo propio como lector:

Miércoles

Mis escritores favoritos. Alguna vez tenía que hacer una lista:

Balzac

Baudelaire

Lautréamont

Rimbaud

Zola

Mallarmé

Proust

Roussel (Aira, 2007: 29).

También existen en la obra algunos fragmentos en los que se conjugan las tres versiones referidas anteriormente. Lo fundamental de este tipo de reflexiones metaliterarias, tiene que ver con lo significativas que pueden resultar dichas afirmaciones dentro de las obras airanas. Muchos de estos comentarios, ocultos tras los múltiples rostros de Aira que aparecen en sus obras, bien pueden ser leídos como claves o definiciones cifradas de su propio universo literario.

No obstante, no puede pasarse por alto que cuando en una novela la información brindada deja de ser parte de la ficción narrada y se convierte en su objeto final, dicha información debe leerse siempre a la luz del juego metaliterario

que el autor está interesado en desarrollar a través de su obra y en el que, desde luego, pretende involucrar al lector. En ese sentido, Linda Hutcheon afirma que:

El lector siempre ha sido colaborador, un cómplice. Lo que la metaficción hace es otorgarle a la lectura, de una forma explícita, la dimensión de acto creativo imaginativo. El resultado es que el grado de participación del lector parece aumentar⁴.

Ya se ha mencionado que el *Diario de la hepatitis* tiene como argumento el desarrollo, las reflexiones y los tropiezos que enfrenta un escritor ante su oficio. La escritura se va convirtiendo en argumento, pero requiere de la complicidad del lector que deberá descifrar o interpretar el mensaje que el escritor esconde entre una reflexión y otra. Aira cuenta con que sus lectores entiendan su obra dentro de la ficción y no como texto autobiográfico. Si bien el hilo conductor no resulta del todo claro, el argentino ayuda a sus lectores separando por días los diferentes momentos de reflexión literaria que se insertan en el texto. Lo que sí pretende hacer explícito, para los lectores, es que escribir, en su caso o en el de cualquier autor, no es un proceso sencillo, y que pasa por diferentes etapas en las que las digresiones hacen parte de la construcción narrativa aunque el autor esté empeñado en crear un discurso con una estructura lógica y coherente. Como ocurre en *Duchamp en México*, Aira elabora una obra que, indirectamente, espera ser completada por los lectores, otro experimento sobre cómo y para qué escribir novelas. Sobre ello, Ana María Dotras recuerda que:

[...] en la metaficción se funden, pues, creación y crítica siendo otra de sus características la reflexión autocrítica o autorreflexividad crítica. Tanto si la reflexión se centra en la novela que se está escribiendo o leyendo, como si se centra en el género novelístico, suele enfocarse en diversos aspectos formales de creación literaria: la relación entre el artista y su obra; el proceso de creación; la interacción texto-lector; el cuestionamiento desenmascaramiento de determinadas convenciones literarias; la exploración de la teoría de la novela dentro de la novela misma, examinando el acto de escribir o el acto de leer o función lectora, la creación artística, el lenguaje literario, el argumento, los personajes o coordenadas espacio-temporales (1994: 29-30).

⁴ «[T]he reader has always been a collaborator, an accomplice. Metafiction explicitly adds the dimension of reading as an imaginative creative act. The result is that the reader's degree of participation appears to increase» (Hutcheon, 1980: 151).

En ese sentido, el innominado personaje del *Diario*, en su papel de crítico literario, no pretende otra cosa que orientar al lector sobre las dificultades del oficio, esto es, hablar sobre los conflictos inherentes al proceso de creación a los que alude Dotras. En el caso del personaje-escritor, ejemplifica las divagaciones o contradicciones que se presentan en su trabajo, es decir, lo que Dotras denomina *proceso de creación* y, finalmente, la faceta de personaje-lector expone en el relato otra forma del acto de leer a partir de su propio recorrido literario. De este modo, las tres facetas del personaje otorgan la posibilidad de ver desde perspectivas diferentes todos esos pequeños detalles que se ocultan en la escritura y configuran una obra auto y metaficcional en la que se emplean diferentes y nutridos recursos.

Por otra parte, como se indicaba antes, «lo que toda novela de metaficción tiene en común es la exposición deliberada de la ficcionalidad de la creación literaria ya sea refiriéndose a sí misma, a otras obras o, de forma más amplia, al género novelesco mismo» (Dotras, 1994: 10-11). En *Diario de la hepatitis*, Aira subraya que, al escribir, lo importante para él no es tener un objetivo: lo realmente importante es el procedimiento. Se refugia en el sentido esencial de la teoría de metaficción al mantener en el texto una actitud reflexiva que aparece en el momento exacto en el que la novela se ve a sí misma; reflexionar sobre el acto de escribir distante a un proyecto que retrate el mundo imaginado sin más, adhiriéndose a una tendencia que privilegia el análisis de los mecanismos internos de la narración.

Aira se niega a seguir un proyecto, por eso la idea de escribir sobre un taladro no funciona, porque de alguna manera se anticipa al tiempo de ser narrada. Para él escribir es entrar en el reino de las adivinanzas, del *cualquier cosa puede suceder*, del *voy a contarles según como vayan ocurriendo las cosas y si durante ese periodo creo ver extraterrestres o escritores locos estoy dispuesto a poner todo ello dentro de la narración*. El argentino no sacrifica lo que puede suceder o imaginar en el futuro, pues un detalle insignificante, lo saben todos los lectores, puede cambiar el curso

de cualquier relato. Su escritura se incorpora a lo que Dotras denomina «El arte como juego», una versión de literatura metafictiva que tiene una «forma esencialmente lúdica» en la que Aira utiliza diferentes mecanismos para burlarse de los problemas que plantea la escritura. Escribir sobre cómo se escribe no tiene un fin útil, solo ofrece al lector una otra forma de vincularse con las obras literarias. El escritor pringlense siempre expresa o narra lo que hace, al mismo tiempo que argumenta por qué lo hace, pero no quiere que en sus obras o en sus palabras se encuentre una perfección inexistente, prefiere los detalles truncos, los experimentos fallidos y los disparates. En sus obras queda planteada la necesidad de que la escritura continúe.

Aira aboga por la narración que sigue los actos gratuitos, ella se inserta como ingrediente fundamental de su «receta mágica»: decir que no seguirá escribiendo mientras escribe es darle vuelo al *continuo*, es, al mejor estilo airano, ir siempre hacia adelante.

Su texto o novelita, sea del género literario que tenga a bien elegir el lector o el crítico, se encuentra estructurado a partir de la idea de un *Diario*, que, finalmente, es la expresión estética de un proceso de sanación artístico. Recogiendo parte de las ideas de Gilles Deleuze, Aira escribe acerca de la escritura como elemento curativo, e intenta sanar no de la «hepatitis» que desaparece por completo del texto, sino de sus tormentos y reflexiones sobre su *yo* como escritor. Mariano García (2006: 179), afirma que algo similar ocurre en *El congreso de literatura*, obra en la que el personaje-escritor César Aira inventa historias como creando «curas milagrosas» y emplea ese procedimiento creativo como remedio contra el dolor de cabeza. «El escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo» (Deleuze, 1996: 14). Bien vista, la cuarentena gracias a la cual se conforma el texto de Aira no es otra cosa que un procedimiento de sanación del autor y de su escritura,

la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta [...] Uno no escribe con sus recuerdos, a menos de hacer de ellos el origen

o el destino colectivos de un pueblo por venir, todavía enterrado bajo sus traiciones y negaciones (Deleuze, 1996: 15).

El *Diario* es, en definitiva, un paso, un continuo y, al mismo tiempo, funciona como afirmación de un proyecto de elaboración literaria en el que no existe otro interés que la escritura. La literatura aparece en el *Diario* como límite, como frontera última, como frontera que devuelve a la literatura a su territorio propio. La escritura no es posible en el estado de agonía ni en el estado de locura. Así lo afirma el autor en el pseudoprólogo. Pero, ¿por qué se mencionan la agonía y la locura? Ambos son límites, fronteras: el primer estado, la agonía, tiene, hacia adelante, una frontera con la nada, con la disolución última; hacia atrás, con la vida misma; el segundo estado, la locura, tiene una frontera con las condiciones alteradas de la mente humana, con su forma propia y privativa de alteridad. En ninguno de ambos estados es oportuno escribir, en ninguno de ellos es posible la escritura. Por dos motivos: «porque no tengo ganas, porque estoy cansado, aburrido, harto; porque no veo de qué podría servir». Se entiende que acaso en otros estados, en el de la convalecencia, es decir, en el periodo post-patológico, por ejemplo, puede escribirse. Quizá porque en ese momento el deseo, el cansancio y el aburrimiento no desempeñan el mismo papel que desempeñan en el individuo que goza plenamente de su salud. Quizá porque entonces la escritura puede servir de algo. Puede servir, por ejemplo, para acelerar el proceso de convalecencia, de recuperación, de restauración de la salud. En ese caso, el testimonio es el del escritor. La escritura se concibe como terapia. Pero, a la vez, el escritor que escribe en el periodo de convalecencia da testimonio de la proximidad de la frontera con la muerte. No agoniza, pero sabe que la agonía es algo que no se halla muy lejos cuando se sufre una enfermedad grave. El cuerpo del convaleciente se halla equidistante entre la plena salud y la muerte. También da testimonio quien escribe de la proximidad de la frontera de la locura, pues el delirio febril es esa locura de la que se regresa, como se regresa del sueño y de la pesadilla. La literatura se mueve entre el deseo que no se atreve a ser deseo, «cansado, aburrido, harto» y la

inutilidad, «no veo de qué podría servir». ¿Es la inutilidad lo que inhibe el deseo? Se apunta que es la propia experiencia de la literatura lo que hace inútil a la propia literatura. El cansancio, el aburrimiento y el hartazgo son manifestaciones de que anteriores intentos de creación literaria han desembocado en el océano de lo inservible. Desde el punto de vista del autor, el *Diario* es la manifestación de una esperanza. La literatura es la esperanza de una recuperación plena de la salud, cuando ya no será necesario llevar un diario. La normalidad anulará la literatura. Desde el punto de vista del lector, la literatura es la alegoría de una enfermedad, algo a lo que se recurre no en las situaciones límite, la agonía y la locura, sino en ese estado intermedio en el que se hacen visibles los contactos de la vida con ambas, su contigüidad, con la muerte y con la locura.

4.6. Cómo se escribe una biografía literaria o La vida nueva de César Aira

Hace unos años, en el marco del primer coloquio europeo de hispanistas sobre auto(r)ficción, celebrado en la Universidad de Bremen, Patricio Pron comenzó su intervención a propósito de *Cómo me hice monja* de César Aira, sugiriendo que si, llegado el día, a alguien se le ocurriese escribir la historia de la literatura posible, la que pudo haber sido y no fue, tendría la obligación de hacer un espacio considerable a la figura del narrador argentino César Aira. Esto, explicaba Pron, se debía a que Aira nunca había llegado a ser escritor, porque «César Aira, como todo el mundo sabrá, habrá muerto a los seis años de edad, en 1955, asesinado por una loca y completamente ágrafo[...]» (Pron, 2010: 111).

Se puede decir que, de alguna manera, Patricio Pron tenía razón. César Aira nunca llegó a ser un gran y recordado escritor. Aira no pasó nunca de ser un autor novel, con una «pequeña fama secreta, muy prematura, de joven promesa literaria» (Aira, 2007: 9), un inédito no completamente desconocido. Sin embargo, poco de esto tiene que ver con la temprana muerte que, en 2009, recordaba Pron. Su existencia inexistente, en el inacabable territorio de las letras, se debe, en todo caso, a los singulares acontecimientos que se narran en *La vida nueva* (2007b).

Esta existencia inexistente, la negación de su biografía como escritor, algo obviamente contrafáctico, es la materia narrativa autoficcional que se le presenta al lector en esa obra. El propio texto, en una prolongada espiral de paradojas, cancela la verosimilitud de los supuestos hechos que se narran. De cierta manera el autor que se niega a sí mismo como autor mediante una obra que publica bajo su nombre guarda algún parecido con la paradoja de Epiménides.

Además, en esta obra se explora y reelabora un tema recurrente de la narrativa de César Aira, el de la *opera prima*. Este tema o argumento ha sido el hilo conductor de textos como *Parménides*, *Varamo* o *El mago*. Y en ellos, como acertadamente ha señalado Graciela Villanueva (2012), se leen diferentes manifestaciones y matices de lo que implica la escritura de una *opera prima*. En

algunas obras airianas, las reflexiones sobre la *opera prima* tienen como centro de interés la forma en que alguien se «convierte» en escritor. Aira aborda el tema a partir de las tribulaciones que se esconden detrás del nacimiento de una idea original, de la inspiración o de las motivaciones para desempeñarse como escritor. En otros textos, la preocupación está más centrada en los procedimientos, argumentos o estrategias para la elaboración de esa primera pieza literaria, así como en los métodos, recursos e intereses de que se sirven los autores para escribir.

No obstante, en *La vida nueva* son las negociaciones editoriales que dificultan o atrasan la publicación de una *opera prima* las que sirven, en primera medida, como telón de fondo para la escena en la que el lector contemplará el nacimiento de un autor. Esa invención del escritor, ese florecer de la existencia «real» del autor, su reconocimiento y su posterior éxito, se ven truncados cuando, cada tanto, la obra que posibilitaría su existencia, no llega a ver la luz de las librerías. En este texto se destaca la importante función que tiene una *opera prima*, ya que es gracias a ella como surgen y se reconocen las carreras literarias y, a la vez, es con ella como un escritor se convierte en escritor. No es otra la razón por la cual Achával, editor de la *opera prima* cuyo proceso de publicación se narra en *La vida nueva*, afirma que:

El que escribía, por el solo hecho de escribir era un escritor, de acuerdo, pero no un escritor de verdad, completo, confirmado. Para eso se necesitaba la publicación. No lo decía porque él fuera editor, o no lo decía sólo por eso, aunque en parte sí, y estaba muy orgulloso de serlo y consciente de su importancia. Pero era un hecho incontrovertible que la publicación constituía el rito de pasaje a la realidad, y sin ella la realidad del escritor era irreal (Aira, 2007b: 41-42).

Por lo tanto, es la publicación del libro que edita Achával la que permite la existencia del autor. Resulta interesante que mediante esta distinción se separe de forma nítida el hecho de que escritor es solo quien es aceptado públicamente como escritor. Alguien ha podido escribir, para uso propio o de sus amigos, centenares de páginas sin, por ello, merecer el nombre de escritor. Aparentemente, es el público lector, al conocer la *opera prima*, el que hace nacer al escritor como escritor. Este hecho recuerda las reflexiones de Sandra Contreras sobre el «acto de publicar»

y las «apariciones» de las obras airianas. La investigadora afirma que hay varios elementos que se deben considerar al valorar la obra de Aira, y entre los más importantes se encuentra la forma peculiar en que son publicados sus libros y la circulación que ellos tienen. La obra airiana, dice Contreras, «no es sólo proliferación del relato; es también acción, *performance*. Y por eso la publicación –y no voy a decir sus estrategias, voy a decir: el acto mismo de publicar– es parte esencial de la obra como acto artístico, como acción» (Contreras, 2007: 73). En ese sentido, la publicación de la *opera prima* que se relata en *La vida nueva* pone en escena al autor del texto, lo hace aparecer como autor que, al mismo tiempo, niega su carrera literaria.

Lo interesante, además, es que en esta obra se presenta una curiosa contradicción, ya que el autor de la *opera prima*, he aquí que se llama «César Aira». De manera que quien firma la obra es negado como autor en el interior de esta. El juego de la presencia y la ausencia cede el paso a una duda más significativa: el lector debe decidir si lo que niegan las páginas puede afirmarse en la portada. César Aira es el autor de un libro que no llegó a publicarse, pero es el autor de una obra en la que se narra cómo no llegó a ser escritor, no llegó a ser escritor a través de aquella novela cuya publicación siempre, por una causa u otra, fue diferida. Si no pudo ser autor de aquel libro, puede ser el autor de un libro que narra cómo no fue escritor, puede escribir sobre cómo no pudo publicar aquella obra que iba a ser su primera obra. Quizá unas palabras de César Aira sobre el narrador Roberto Arlt podrían arrojar luz sobre esta aporía:

Es como si su conciencia, en alas del discurso, hubiera emigrado al mundo y protagonizara allí un nacimiento constante. Un nacimiento en tanto nacimiento, es decir sin que nazca nada, sin que haya desprendimiento. La conciencia eficaz debe renunciar a su trabajo en algún momento para que sus frutos se hagan reales; eso nunca sucede en Arlt (1991: 4)¹.

¹ Debo la referencia a este texto al doctor Mariano García, quien a partir de la lectura de una versión preliminar de este apartado como comunicación en el congreso «Autoficción Hispánica en el siglo XXI. I Jornadas Internacionales sobre Narrativa Actual», ha sugerido la relación que tiene la obra de Roberto Arlt en las reflexiones que, sobre empezar una vida nueva, realiza César Aira.

En las filas del discurso literario, la obra *La vida nueva* es esa conciencia emigrada al mundo, es esa conciencia detenida en un nacimiento constante, un nacimiento que se caracteriza porque no hay nacimiento, es el propio nacimiento, el acto de nacer, lo que se prolonga de forma indefinida e irreparable. Lejos de contemplar la vida creativa como un progreso, algo hay en la propia naturaleza de este tipo de discurso literario que impide el desprendimiento. Esa conciencia que no renuncia a su trabajo debe renunciar a su trabajo. En *La vida nueva* la renuncia al trabajo propio es el requisito argumental de la nueva novela, *La vida nueva*.

Si bien la identidad nominal del narrador y autor novel del que se habla en *La vida nueva* solo es revelada hasta bien pasada la primera mitad de la novela, esto es, en la página 58, la obra presenta toda una serie de datos que tempranamente indican que, sin lugar a dudas, se trata de una obra de carácter auto y metaficcional, ya que, por un lado, existe un texto al interior del texto narrado y, por otro, la voz que se trasluce tras la del narrador no es otra que la del mismo César Aira. Pero estas 58 páginas de espera de la confirmación poseen su relevancia propia. Son también un diferimiento que mantiene al lector en un estado de relativa incertidumbre. El lector tiene que vivir en la duda hasta poder hallar datos plenamente corroboratorios. Pero a 22 páginas de distancia de la conclusión de la obra, si el lector ha sabido vivir en medio de la incertidumbre, ¿para qué ha de necesitar de estas certezas cuando está a punto de ingresar en el último cuarto de la obra? Finalmente, la autoría, que converge con lo autoficcional en este momento, ha de ser poco significativa, como concepto, si el lector, ciertamente, ha alcanzado esa página que modifica la percepción de lo leído anteriormente y permite avanzar hacia las conclusiones con ideas diferentes a las que poseía antes de la página 58. El problema es la autoría, lo autoficcional que desestabiliza las certidumbres. El problema es que se hace poco creíble, simultáneamente, tanto la autoría como la autobiografía. Se implican ambas mutuamente en su negación.

Uno de los datos autoficcionales que se encuentra el lector en la obra es la coincidencia nominal que existe entre el personaje editor en *La vida nueva* y el primer editor «real» de César Aira. Recordarán los lectores airianos que la primera novela del escritor argentino, que lleva por título *Moreira*, fue escrita en 1973 y publicada en 1975 por la editorial «Achával Solo», que entonces dirigía Horacio Achával. Por lo tanto, editorial y editor son ficcionalizados al interior de la obra. Pero no solo existe esta coincidencia nominal al interior del relato, otro tanto sucede con datos como la otra editorial que antaño dirigió Horacio Achával, «Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba)», y que es mencionada en la página 48, o las peripecias en los procesos de edición y distribución que enfrentó la *opera prima* de César Aira y que, ahora mismo, convierten a esta primera novela en un artículo de coleccionistas. Lo ficticio y lo real convergen bruscamente. La experiencia une elementos idénticos a los que se separa mediante la frontera imaginaria que pone su aduana entre lo real y lo ficcional. Lo que está leyendo el lector es algo que entiende como una ficción narrativa, pero, a la vez, quien posea esta información extratextual, sabe que se trata de acontecimientos que pueden confirmarse históricamente.

Otros datos de tipo «autobiográfico» que son ficcionalizados en *La vida nueva* y que resulta importante mencionar aquí son: 1) el barrio «Flores», en el que tanto el autor argentino como su *Yo* narrativo tienen su lugar de residencia, y 2) la fantasía sobre una posible entrevista en la que se enfrasca el Aira ficcional. En ella, un periodista le realiza esa pregunta banal que les hacen siempre a los escritores, «si no hubiera sido escritor, ¿qué habría sido?» (Aira, 2007b: 73). El *Yo* narrativo de Aira fantasea responder con tono de burla:

un equivalente social de la nada, un mendigo, un linyera, un despojo humano durmiendo en un banco de la plaza, o en el mejor de los casos [...] dependiente en el comercio de un pariente que me tendría para los mandados o para barrer (Aira, 2007b: 74).

Esta ficcionalización coincide con la entrevista que le hace, en mayo del 2003, para el periódico *Reforma*, Leonardo Tarifeño y durante la cual César Aira

convence a su entrevistador de que en caso de no haber sido escritor, habría sido peluquero de señoras, porque «tiene una inclinación natural hacia eso».

El lugar de residencia es un dato que identifica de una forma concluyente, pero los César Aira alternativos mantienen una relación de homología, se evocan entre sí. La proximidad entre los César Aira diferentes, el personaje real, el autor, y el César Aira ficcional, puede decirse que no es nunca una proximidad sobre la que nadie pudiera manifestarse de forma tajante. Es y no es. Hay suficientes elementos para afirmar que el César Aira ficcional es el César Aira autor de la obra que se está leyendo. Otros elementos indican que no deben tomarse los hechos de forma concluyente, pudiera tratarse solo de un parecido entre ambos «César Aira». Este parecido cuestiona no solo el principio de la continuidad de la identidad, también cuestiona el principio de identidad.

No obstante, es importante reiterar aquí que *La vida nueva* es una obra que, fundamentalmente, está centrada en la narración de toda la suerte de incidentes relacionados con la no publicación de una *opera prima*. Es decir, que en ella se convierte a una promesa de autor novel en un autor que para siempre será un inédito. Desde luego, en términos autoficcionales, el dato anterior no sería relevante, si no fuera porque ese autor novel-inédito, como se ha señalado previamente, es el prolífico César Aira, quien, a la fecha, cuenta con algo más de setenta obras publicadas. De modo que, al no existir una coincidencia plena entre el mundo del *Yo* autorial airiano y el mundo del *Yo* narrativo, al lector no le queda otro remedio que reconocer que el texto se inserta en la categoría que Manuel Alberca ha denominado como «Pacto ambiguo». En pocas palabras, si bien alguna información corresponde con lugares y hechos reales, no se trata de un texto autobiográfico, pero tampoco es enteramente fantástico. Al contrario, es ese carácter ficcional lo que permite ubicar a *La vida nueva* en el territorio fronterizo explicado por Alberca. Un ejemplo más de ese territorio fronterizo es el que se pisa cuando se leen, al interior del texto, todos los detalles sobre los plazos y las excusas que el editor le argumenta a Aira para no entregarle la novela. Primero acuerdan

hablar en tres meses que se convierten en nueve, luego en un mes que se vuelve un año, luego en una hora que se alarga diez años, hasta que, al final, el libro nunca es entregado. Las excusas van desde exigentes correctores lacanianos, cortes de luz en la imprenta, pegamento de mala calidad, hasta la imposible tarea de abrir la caja en la que se guardan los libros. Con todo, sabemos que, a pesar de las dificultades reales presentadas durante el proceso de publicación de la primera pieza literaria airiana, Horacio Achával sí entregó y publicó su *opera prima*. La historia desmiente a la ficción. Pero, a su vez, la ficción proporciona una historia alternativa que debe considerarse con todo cuidado. Y hay algo más, hay una perspectiva que se abre desde el campo de la subjetividad. César Aira se desdobra en un autor público y en un César Aira ficcionalizado, pero entre los diferentes César Aira se abren relaciones múltiples que se ofrecen a la reflexión del lector: con el César Aira público se relacionan otros César Aira que se conocen o, tal vez, se intuyen, desde la perspectiva de un sujeto que desea esos César Aira o los teme o se inquieta por ellos o cuestiona su identidad o los examina con curiosidad. Todos ellos convergen como los heterónimos que, sin embargo, se resumen en una persona que en todo momento exhibe su propio nombre.

Por lo anterior, siguiendo la tipología propuesta por Vincent Colonna, es pertinente afirmar que *La vida nueva* puede leerse como una mezcla entre *autoficción especular* y *autoficción fantástica*, por cuanto en la primera «el realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro. Puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo» (2012: 103). Mientras que en la segunda, el escritor-protagonista «transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil [...] la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total» (2012: 94).

Pero, ¿qué es lo que pretende lograr Aira con esta mezcla de autoficciones? No sería aventurado decir que es una apuesta para problematizar, una vez más,

otra de las temáticas recurrentes en su narrativa o, así las cosas, en la narrativa que según opinión común fue escrita por Aira: la invención del autor.

Si bien esta preocupación o temática no es necesariamente novedosa en la historia literaria argentina, ya que, como se explicó, Aira tiene en Leopoldo Lugones un antecedente de altísimo nivel, o figuras tan relevantes como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Di Benedetto, Lamborghini e, incluso, Roberto Arlt. No obstante, con esta obra César Aira propone ir un poco más allá de la invención del autor desarrollada por sus predecesores, no solo porque en ella se relata simultáneamente el inicio de una carrera literaria y el momento en el que se construye una narración en la que un «aparente» escritor novel cuenta su frustrado intento por hacerse un espacio en el mundo de las letras, sino porque al crear un escritor que nunca logra serlo, Aira no solo inventa un autor, sino que lo inventa haciéndolo desaparecer y, de paso, haciéndose desaparecer a sí mismo. En *La vida nueva* se aprecia cómo el concepto «autor» no es «un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos» (Premat, 2009: 21). Esa invención o desaparición del autor pone en tensión todo un universo que se relaciona con su nombre y con toda la serie de elementos asociados a él. Es por ello que resulta importante recordar que el escritor autoficcional «no se conforma con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado la suerte de vivir» (Alberca, 2007: 33). César Aira se inventa a sí mismo proponiendo un mundo literario en el que ni él, ni su obra existen, una literatura argentina sin el prolífico autor pringlense. Al narrar su frustrada incursión en el mundo de las letras por medio de esa *opera prima* que nunca llega a publicarse también discute la existencia de autores que, paradójicamente, no escriben o, alude, desde otra perspectiva, a aquella máxima de Lamborghini: «primero publicar, después escribir». Es decir, existen para Aira muchas formas de inventar un autor. Hay los autores que son autores porque han publicado y la obra les abre un camino en la literatura. De

alguna manera es la obra la que hace al escritor y no al contrario. Pero también existen los autores que nunca publican y aun así son reconocidos como escritores. Su experiencia de juventud puede servir de ejemplo. Hablando, precisamente, sobre la influencia de Lamborghini en su obra Aira recuerda una anécdota sobre cómo él mismo había sido un autor sin obra y no solo eso, sino un autor con reconocimiento sin haber publicado:

Antes de publicar, siendo chico, estuve rodeado de gente que me consideraba un gran escritor. Se empeñaban en que publicara y me presentaban editores, cosa que yo saboteaba porque ya estaba muy satisfecho con mi consagración (por ahí publicaba un libro y veían que no era tan bueno como ellos se pensaban) [...] El otro día me estaba acordando de él porque pasé por la esquina de Córdoba y Pueyrredón en donde antes había un barcito que se llamaba Tobas. En ese barcito nos encontramos por primera vez a solas —yo en ese entonces tendría 22, 23 años— y me pedí un gin tonic, no sé por qué, nunca tomé alcohol y no tengo ninguna resistencia para beber. Debe haber sido por hacerme el interesante. Osvaldo estaba tomando un café; después, en todos nuestros años de amistad, él se acordaba de ese momento en que pensó: “Éste es de los míos”. p(aa). Me acuerdo que una vez —yo no había publicado nada todavía— él me dijo: “Vos sos un gran escritor” (Aira, 2009).

La vida nueva expone otra forma de ser escritor sin serlo. Se expone cómo una obra muchas veces no es necesaria para que el autor sea tratado como tal. Esta idea contradictoria es personificada por Achával quien considera al Aira ficcionalizado como un talentosísimo autor, aunque él sepa mejor que nadie que Aira no ha publicado.

La vida nueva también recuerda un tipo de escritor que a Aira no le gusta. Los escritores que, como dice él, no escriben. Aquellos que se acogen a la fama que adquieren tras la publicación de una obra y luego es poco más lo que hacen. «Hay gente que necesita tener carné de escritor, porque eso les sirve para moverse socialmente, pero lamentablemente para eso necesitan escribir y eso no les gusta», comenta Aira en una entrevista concedida en 2010 al *El País*. Sin duda, este tipo de escritor recuerda también a Parménides y su amanuense, Perinola. El primero, un prestigioso ciudadano griego que sin saber bien qué tipo de libro desea, contrata al

segundo para que este lo escriba. Finalmente Parménides solo desea ver su nombre en una obra, solo desea conseguir ese carné de escritor del que habla Aira.

Por otra parte, lo que ocurre con *La vida nueva* es que en ella César Aira, no solo ficcionaliza las peripecias que han imposibilitado la publicación de su *opera prima* sino que, además, remite a la de Dante Alighieri y pone en escena la forma en la que este empezaba su carrera literaria. Con esta obra César Aira, de alguna manera, propone que su experiencia como escritor se modela sobre la experiencia de otro autor, Dante Alighieri, que describió su iniciación literaria en una obra que llevó por título *Vita nuova*.

La relación entre paratextualidad y textualidad es tenida en cuenta en la obra de Aira, donde se advierte la consciencia del libro como soporte de su arte. En su materialidad, el objeto libro es capaz de intervenir desde lo más externo en la dinámica específica de la obra como un todo» (García, 2006: 53-54).

Aunque se corra el riesgo de seguir una pista falsa, y la coincidencia paratextual entre la obra del italiano y la del argentino, resulte un dato irónico o paródico, no se debe obviar que los títulos forman parte de los textos y, como afirma David Lodge, «condicionan la atención del lector» (2006: 285). El lector ve solicitada su atención desde tres planos diferentes con los que tiene que construir la propia experiencia de su lectura. Son tres los protagonistas implicados, el autor César Aira, el César Aira ficcionalizado en la propia obra, *La vida nueva*, y, en fin, el propio Dante Alighieri. Son dos las obras que se reclaman entre sí, las dos *La vida nueva* implicadas en el título homónimo. Son dos experiencias de iniciación en la vida literaria las que se evocan en dos obras que tratan de la vocación de la vida literaria, de la iniciación en esa vida, en su reconocimiento. Las referencias explícitas, sin embargo, no deben ocultar la naturaleza de las estrategias a las que tiene acostumbrados a los lectores César Aira. La alusión tan evidente a Dante puede ser paródica, irónica o elusiva, puede haber otras referencias que tengan mayor importancia para la constitución del texto.

En el artículo «César Aira: la novela del artista», Sandra Contreras indicaba que hay dos formas en las que Aira ha venido enfrentando ese proceso de creación

autorial. La primera, obvia, tiene que ver con el uso que le ha dado al nombre propio dentro de la ficción. La segunda, en cambio, se ha manifestado a través de una serie de homenajes, «esa forma de celebración póstuma de la vida, en tanto el nombre que Aira cuenta es el nombre del maestro: nombre de devoción pero también, aquí, nombre de muerto» (1996: 206). Algunas de estas referencias, homenajes o parodias son las que se mencionaron en relación a *Parménides*, *Varamo* o *Duchamp en México*. Al emplear como título *La vida nueva* para una obra que cuenta las experiencias tras los procesos de publicación de una *opera prima*, no se puede evitar pensar que la *Vita nuova* de Dante Alighieri constituye un hipotexto de la narración argentina y que, indirectamente, señala una dirección para su lectura.

La obra del italiano, al igual que la de Aira, toma como argumento su propia *opera prima*. En ella se incluyen no solo los sonetos y canciones que la configuran, sino una explicación detallada de lo que el autor intentaba expresar en ellos y, al mismo tiempo, reseña los eventos que inspiraron o le permitieron emprender el camino de las letras; un camino que, no está de más decirlo, el italiano consideraba como «una vida nueva».

En el caso de Dante, el amor por Beatriz es la excusa para que este publique su primer libro. Aunque, realmente, la vida nueva, más que estar definida por su amor hacia ella, está definida por la muerte y pérdida de la doncella. Esto quiere decir que el motivo hay que buscarlo en la pérdida por la que Dante emprende el camino de la literatura. El libro lo escribe Dante cuando este cuenta veintiocho años de edad, mientras que la obra inédita del *Yo* narrativo airiano se redacta cuando el argentino cuenta con algo más de veinte. En ambos casos se trata de obras de juventud que les permitirían empezar a forjar una profesión. Con esto en mente, es importante recordar las palabras de Achával, ya que es con la escritura de la *opera prima* que se puede existir como autor, es con ella que el escritor se vuelve real. Por lo tanto, la obra de Dante, que suele considerarse autobiográfica,

no es más que una estrategia empleada por el italiano para emprender el camino literario. Para Dante, dice Raffaele Pinto, en la edición anotada de la *Vita nuova*,

[...] el libro es la propia experiencia vital del poeta, entendida como aventura personal que la obra deberá reproducir en su singularidad. De esta manera la metáfora del libro transforma desde un principio el fenómeno psíquico y patológico del amor en un procedimiento hermenéutico (de lectura) y expresivo (de escritura) de la experiencia interna, que convierte al sujeto en intérprete de sus propias vivencias (Alighieri, 2010: 74-75).

Entonces, habría que pensar que las herramientas empleadas por Aira para plantear una existencia literaria se utilizan siguiendo un camino inverso al que siglos atrás tomó Dante. A través de *La vida nueva*, Aira lo invoca, lo recuerda, construye para él un homenaje moderno desde su propia experiencia literaria y luego lo deja atrás para narrarle al mundo que él, el autor César Aira, nunca ha publicado la *opera prima* que Dante sí logró publicar. En otras palabras, Dante escribe una obra con sonetos, canciones y explicaciones para tener así una *opera prima* que le permita «existir», literariamente hablando. En tanto que, Aira escribe un libro en el que su *opera prima* nunca se publica y con esto, obviamente, César Aira autor desaparece de los anales de las letras. Aunque Aira invente un autor, aunque reviva el mito del escritor, aunque realice un homenaje literario, aunque aparezca y desaparezca entre una obra y otra, estrictamente hablando, sin *opera prima*, César Aira no existe.

Tanto en el caso de Dante como en el de Aira, *La vida nueva* se convierte también en un libro de memorias o, dicho de otra manera, la memoria se transforma en libro. Los dos hacen de su pasado materia para construir el presente. Los autores no serían lo que son de no ser por esos textos que se escriben a partir del recuerdo. En su ensayo sobre Copi, Aira afirma que la memoria es el acto de resolver la nada, la memoria, dice, «es el acto de perderla [...] La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo» (Aira, 2003: 33). De manera que, tanto en el caso de Dante como en el de Aira, los libros representan el terreno de la memoria, su lectura, por lo tanto, una estrategia que, vinculando a Dante con Aira, permitiría

entender lo que Raffaele Pinto denomina como la construcción del yo del poeta. «[...] Ambos verbos –leer y recordar-- remiten a la autocomprensión del sujeto, entendida como inteligencia de la propia interioridad» (2010: 75). Dicho de otro modo, lo verdaderamente importante al interior de las dos obras no es tanto la historia que en ellas se relata, sino lo que se oculta o se silencia en el propio relato y lo que se desvela gracias a la lectura. Los dos autores, en diferentes y distantes épocas, se encuentran dedicados a dar cuenta de todo lo que se desconoce sobre el surgimiento de un autor, su inspiración, la vida cotidiana que les permite o no escribir, el reconocimiento público o el desconocimiento de la existencia de un escritor y los motivos que impulsan sus carreras, entre otros. Pero es solo a través de ese acto de recordar que el autor se descubre y entiende como tal.

Al lector de la *Vita nuova* se le induce a pensar que Beatriz es el pilar central del relato. Sin embargo, la obra del italiano suele clasificarse como autobiográfica. Y es que algunas dudas se despliegan en la mente del lector al comprobar que, más que la amada Beatriz, el verdadero protagonista del libro es el mismo Dante antes, durante y después de la muerte de la doncella. Se está planteando, todo el tiempo, un doble juego que incita a ver como objeto central a alguien que quizá no lo es. La confusión, además, se fomenta desde la cuarta de cubierta, ya que allí se advierte a los lectores, sobre cómo habrá de leerse la obra:

El autobiografismo de la *Vida nueva* no debe ser interpretado como una fidelidad documental de episodios realmente acaecidos, sino como una exigencia poéticamente reestructuradora a la que responde el mito de Beatriz [...] (Alighieri, 2010: cuarta de cubierta).

A través del elemento peritextual que da cuenta de la forma constitutiva de su obra, se anuncia que el lector deberá traspasar la frontera de lo biográfico. Se propone así un contrato de lectura mixto en el que tanto lo autobiográfico y lo novelesco o poético tengan igual nivel de relevancia. Con todo, al adentrarse en las páginas de la *Vita Nuova*, cualquier lector desprevenido se dará cuenta de que Dante constantemente se está refiriendo a «sus» tristezas, «sus» preocupaciones, «sus» poemas y «sus» canciones, y que Beatriz pasa a ser solo una excusa para ir

contando cómo se va haciendo escritor. En ese mismo sentido Aira utiliza los dilatados y complejos procesos editoriales para dar cuenta de la vida de un escritor sin obra, aunque, al mismo tiempo, se valga del recurso de la memoria para construir desde ella un relato que, a la larga, se convierte en una *opera prima* provocando así que el personaje airiano nazca como escritor. Por lo tanto cabe preguntarse: en las obras del italiano y del argentino, ¿quién es el que nace?, ¿se trata del surgimiento del *Yo* narrativo o del *Yo* autorial?

No resulta descabellado recordar que, al referirse a los elementos que posibilitan la obra de Roberto Arlt, Aira manifiesta que:

para crearse como mito, el escritor debe morir. Mientras un hecho persiste en el presente, es generalizable; eso hace el escritor mientras vive. Vivo, forma parte de una ciencia, de una teoría; es un ejemplo de las leyes generales que lo conforma; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito (1991: 4).

De alguna manera, la muerte de Beatriz permite que Dante exista como autor, aunque no es directamente su muerte la que lo transforma en mito, pero sí lo es en el sentido en el que es su muerte la que provee al italiano de las palabras y con ellas el italiano forja el camino hacia una vida nueva. Del mismo modo, con la narración de su prematura muerte en *Cómo me hice monja* y su aparición como autor inédito en *La vida nueva*, César Aira se permite empezar de nuevo. Esta idea, la de empezar de nuevo, la de tener una vida nueva, la de ser otro, también es un tema recurrente en la obra airiana, los ejemplos se encuentran en obras como *El llanto* (1992), *La trompeta de mimbre* (1998) y *Varamo*, Sin embargo, es hasta el 2007 que, con la publicación de *La vida nueva*, Aira puede realmente «ser» sin ser escritor, es ahí cuando empieza a ser escritor y a disfrutar de las ventajas del mito. Sin existir del todo en el mundo literario, se convierte en un autor novel sin obra que mira hacia su pasado prometedor desde el mundo que él mismo denomina como de las «melancólicas alternativas» (2007b: 76). Se convierte en un hombre que reflexiona sobre el escritor que nunca fue, aunque en ese momento, en el momento en el que escribe, sí lo es.

La aproximación a las teorías de César Aira no es una actividad exenta de dificultades. No solo porque las afirmaciones sean contradictorias, que pueden serlo en ocasiones concretas. Las teorías de César Aira son fragmentarias y dispersas. Este hecho no es fortuito. La propia teoría es sospechosa. Que sea sospechosa la teoría vuelve explícitamente sospechosas las propias teorías de César Aira. En ese sentido la irresponsabilidad que César Aira atribuye a las teorías, de forma general, se vuelve ejemplo práctico de la forma en la que las teorías se desfiguran, parodian, traicionan en los textos de César Aira:

En *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Aira afirma que un escritor es una proliferación de teorías, de teorías falsas, de ejemplos falsos, de una falsedad que no remite a lo auténtico sino a la ficción: a una irresponsabilidad del discurso. Según él, un escritor inventa y sostiene todas las teorías a la vez, todas las teorías opuestas y disparatadas. Esta posición desautoriza cualquier lectura al pie de la letra de sus hipótesis sobre la literatura; con todo, hay una «teoría» que por su constancia puede considerarse medular: la que supone que los libros no cuentan por sí mismos, ya que su única función es crear al autor (Premat, 2009: 240).

Metafictivamente se pueden señalar que en *La vida nueva* hay una autoconsciencia autorial. El Aira narrador se sabe escritor. La obra empieza con el contundente «Mi editor» (2007b: 9), aunque su novela nunca se llegue a editar. Además, dentro de este texto existe un segundo relato, del que, formalmente, el lector nunca llega a enterarse del todo, el contenido de dicha novela se mantiene oculto, un poco como ocurre en *Varamo* con parte del poema *El Canto del Niño Virgen*. De esa *opera prima* airiana se desconoce todo o casi todo.

Si la creación del autor, en gran medida, se debe a su *opera prima*, si es la obra la que permite existir al autor, si es la publicación la que, a los escritores, les abre las puertas del mundo de las letras, entonces, no es insensato asegurar que el autor César Aira no existe. César Aira murió a los seis años, César Aira nunca llegó a publicar sus novelas, a César Aira lo han creado los lectores o, tal vez, recordando su, también inédita e inasequible, *Ars narrativa*, a César Aira lo hemos creado los críticos.

Conclusiones

Lo que en las ciencias naturales se conoce como taxonomía biológica, en el campo de los estudios literarios quizá solo sea comparable con la elaboración de una tipología o una clasificación genérica. Sea cual sea la forma que se use para nombrar este interés de clasificación, organización y definición de los elementos que componen y determinan cualquier obra artística, lo cierto es que tanto los críticos como los lectores y espectadores de eventos culturales, en todas las épocas, han manifestado una atención particular hacia la organización del arte en estructuras estables que condicionan y restringen el espacio en el que se pueden ubicar las obras. En el caso de la literatura, los límites, por ejemplo, se establecen cuando se etiqueta a los textos bajo una identificación genérica que los clasifica y define mediante unos rasgos o características que casi (o sin «casi») se consideran de obligatorio cumplimiento. Sin embargo, como muchas otras manifestaciones artísticas, la literatura no es ajena a los intentos de romper estos límites. Muestra de ello fueron las vanguardias históricas que expresaron un descontento ante este tipo de límites y promovieron la flexibilidad del arte, permitiendo que se gozara de una libertad estética en la que se mezclaban estilos o en los que se unían elementos formales provenientes de diferentes expresiones artísticas.

Más recientemente, se puede considerar que el uso de los recursos metafictivos y autoficcionales también les ha permitido a los autores transitar por una cosmografía literaria que desborda las fronteras tradicionales de los géneros. En ese sentido, estos dos recursos representan en la obra de César Aira un intento por lograr una expresión literaria que se lea desvinculada de estructuras

restrictivas. Casi es inevitable mencionar las «jerarquías violentas» a las que aludía Jacques Derrida. La obra airiana se aparta de las reducciones de las diferentes escuelas de pensamiento. Estas características mantienen una tensión dialéctica a lo largo de su propia producción y también la mantienen desde el punto de vista de la recepción y análisis de su obra. Se genera una inestabilidad que puede percibirse en todo lo que rodea la producción textual y su recepción. Los textos de César Aira gravitan en el universo de la novela, del ensayo, de la autobiografía, de la crítica literaria, del diario íntimo, de las notas de viaje, entre muchos otros. Pero también traspasan la frontera del realismo ligado a cada uno de estos tipos de texto, se tambalea en ellos la idea clásica de autor, la del lector, incluso la historia y sus personajes quedan suspendidos de los hilos del sinsentido o del absurdo. Siguiendo la línea trazada por Borges, Aira hace uso «las magias parciales de la novela» (Aira, Dossier 14) y permite que las obras sean comentadas dentro de sí mismas, que se le cuente al lector cómo está escribiéndose el texto que lee, que los personajes se confundan con el autor en una serie de duplicaciones que proponen formas alternativas de entender los textos o, como en *Duchamp en México*, que el texto se convierta en una propuesta para que, más adelante, sea el lector quien escriba la obra.

La *autoficción*, además, permite una relación diferente entre el autor y el lector. La complicidad que se establece entre ellos termina convirtiéndose en un trabajo colaborativo en el que gran parte del, siempre aparente, sentido del texto depende del conocimiento o desconocimiento que posea el lector sobre la vida del autor. Dicho de otra manera, el texto puede ser leído de múltiples formas. Cada lector tendrá la posibilidad de aceptar o no el pacto de lectura y creer o no en la ficción que propone el texto.

La obra de Aira es una obra dinámica que avanza sin que parezca importar el aparente sentido interno del texto, se sitúa en un más allá del sentido, entendido este como una limitación. Pretende conseguir en literatura lo que John Cage o Marcel Duchamp experimentaron con la música y el arte plástico, obras en las que

no solo se reúnen diversos estilos, sino que pueden pertenecer a dos o más tipos de arte distintos. Es un bucle, un movimiento de doble implicación: inclusión de nuevas formas artísticas, desestabilización de las formas artísticas tradicionales. Los libros de Aira quieren ser mucho más que novelas, y es por eso, quizá, que al autor le resulta tan difícil nombrarlos, recuérdese que él insiste en que habla de sus «novelitas» por no saber cómo más llamar a lo que escribe. Su aspiración es la de llegar a concebir un texto que simplemente se lea como literatura o como arte literario sin restricciones.

Todo lo anterior se añade a las discusiones sobre la relación de Aira con las editoriales, la «marca Aira», la calidad de sus obras, sus finales truncos o el concepto de «literatura mala». Estos elementos se mantienen presentes, se exploran y se repasan una y otra vez, permitiendo al lector reflexionar sobre todos aquellos aspectos que afectan a la noción de valor y la determinan. La obra airina deja entrever una propuesta sobre la posibilidad de que existan otras formas, otros méritos, otros aspectos o cualidades para valorar la literatura. Con sus textos, Aira expresa un descontento frente a los criterios de valoración y canonización tradicionales. En ese sentido, las obras se convierten en experimentos para exponer otras posibilidades. La calidad, parece expresar el autor, no puede o no debe determinarse, exclusivamente, siguiendo los criterios que se ciñen bajo la oposición de lo bueno y lo malo, o del tiempo que el autor pasa revisando el texto. Lo que ocurre con Perinola en *Parménides* o con Varamo y *El Canto del Niño Virgen*, ejemplifica esta posibilidad. Cobra sentido su propuesta de escribir sin corregir o de escribir con la proyección de que los errores o deficiencias intenten corregirse en el libro siguiente. La corrección entendida de esta manera, promueve la escritura continua y mantiene la coherencia del proyecto enciclopédico que César Aira se propuso a mediados de los noventa. Cada obra suya es una nueva entrada en esa enciclopedia.

Es difícil señalar conclusiones en un trabajo de investigación humanística, porque las conclusiones son en parte el propio análisis que se lleva a cabo; en parte

porque la simple enumeración de las conclusiones contiene un elemento de revisión y paráfrasis que las hace inútiles como conclusiones. El proceso es un estudio que trae a la memoria las dificultades de Freud para cerrar los casos clínicos en teoría psicoanalítica, las enumera, precisamente, en el que es, virtualmente, el último trabajo que escribe en su vida: «Análisis terminable e interminable». Como los procesos de terapias sobre los que escribe Freud, también este estudio ha estado sometido a la «fijación de un plazo» y a la «tramitación completa de la tarea» (Freud, 1993: 221). El proceso de análisis es un proceso de cambios que, a su vez, hacen aflorar otros cambios que, a su vez, necesitan análisis. ¿Se cierra en algún momento ese ciclo de estudio? La tentación es sugerir que no, pero la práctica exige que la argumentación científica se cierre en el estudio y análisis de aquellos casos que han suscitados un interés objetivo por la especificidad de su rasgos y que, descritos de forma sistemática, aportan una nueva visión que permita retomar el análisis desde puntos de vista más inclusivos, más generales, capaces, a su vez, de engendrar nuevos puntos de vista. El proyecto incluye la estabilidad deseada, pero acaso utópica, de la norma.

Sabemos que el primer paso hacia el dominio intelectual del mundo circundante en que vivimos es hallar universalidades, reglas, leyes, que pongan orden en el caos. Mediante este trabajo simplificamos el mundo de los fenómenos, pero no podemos evitar el falsearlo también, en particular cuando se trata de procesos de desarrollo y trasmudación. (Freud, 1993: 230-231)

La aspiración científica de todo trabajo que confronte teorías o ideas con los objetos a los que se aplican se propone crear ese relato en el que se aprecien regularidades, normas, leyes; se propone asimismo minimizar las desviaciones y falseamientos en que puede incurrirse cuando las ideas se separan demasiado del objeto o cuando el objeto está tan presente que no permite apreciar las normas o leyes por las que este se rige. El empeño, sin duda es difícil, pero a ese fin, a lograr ese difícil equilibrio, se han encaminado todas las páginas que preceden a estas líneas finales.

Bibliografía

Fuentes primarias

- AIRA, C., (2014), *Continuación de ideas diversas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- , (2014), «El realismo», en *Revista Dossier*, núm. 14, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, disponible en: <http://www.revistadossier.cl/el-realismo/>
- , (2011), *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori.
- , (2009), «Artists in conversation. César Aira», en *Bomb magazine*, Winter, núm. 106, disponible en: <http://bombmagazine.org/article/3232/c-sar-aira>
- , (2007), *Diario de la hepatitis*, Buenos Aires, Bajo la Luna.
- , (2007b), *La vida nueva*, Buenos Aires, Mansalva.
- , (2006), *Parménides*, Barcelona, Random House Mondadori.
- , (2004), *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- , (2003), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- , (2002a), *El mago*, Barcelona, Random House Mondadori.
- , (2002b), *Varamo*, Barcelona, Anagrama.
- , (2001), *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori.
- , (2000), *El infinito y Duchamp en México*, Bogotá, Ediciones Brevedad.

- , (1998), «La nueva escritura», en *La jornada semanal*, 12 de abril 1998, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html>. Consultado el 09 de noviembre de 2011.
- , (1997), *Taxol, precedido de Duchamp en México y La Broma*, Buenos Aires, Ediciones Simburg.
- , (1995), «La innovación», en *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 4, abril, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- , (1993), «Arlt», en *Paradoxa 7*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- , (1993b), «Ars narrativa», leído en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, Mérida, Inédito.

Fuentes secundarias

- ALBERCA, M., (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , (2005), «El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo). Propuesta para una lectura transitiva de César Aira», en LAFON, M., BREUIL, C. y REMON-RAILLARD, M. (eds.), pp. 227-236.
- , (2005), «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», en *Cuadernos del CILHA*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Cuyo, «Dossier: La autoficción en América Latina», vol. 7, núm. 7-8, Mendoza, pp. 115-127.
- , (2003), «La autoficción hispanoamericana», en Jacques Soubeyroux (Compilador), *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 331-338.
- , (2002), «La autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española?», en *Autobiografía y literatura árabe* (ed. de Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza), Toledo, Escuela de

- Traductores de Toledo / Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-43.
- , (2001), «En torno a la autoficción», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 5, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 175-179.
- , (1999), «En las fronteras de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica y géneros literarios* (ed. de Manuela Ledesma Pedraz), Jaén, Universidad de Jaén, pp. 58-60, disponible en el sitio de la Université de la Haute Bretagne. *Soi-disant. Site de critique et de création littéraires d'autofiction*, www.uhb.fr/alc/celam/soi-disant.
- , (1996), «El pacto ambiguo», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1. Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 9-19.
- ALIGHIERI, D., (2010), *Vida nueva*, (trad. Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra.
- ATTALA, D., (2011), «“En pronto mayor”: Improvisación y comienzo en Macedonio Fernández», en *Revista Ínsula. Malas escrituras*, núm. 777, Barcelona, septiembre, pp. 5-8.
- BARTHES, R., (2009), «La muerte del autor», en María Stoopen (coord.^a), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM.
- , (2005), *La Preparación de la Novela. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, (trad. Patricia Willson), texto establecido, anotado y presentado por Natalie Léger, ed. en español al cuidado de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (1980), *S / Z*, (trad. Nicolás Rosa), Madrid, Siglo XXI de España, Editores.
- BENJAMIN, W., (1989), «La obra de arte en la época de la reproductividad técnica», en Walter Benjamin, *Discursos I*, (trad. Jesús Aguirre), Buenos Aires, Taurus.
- BERTI, E., (2001), «César Aira: “Quisiera ser un salvaje”», en *Revista 3 Puntos*, núm. 227, Buenos Aires.
- BOOTH, W. C., (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.

- BORGES, J. L., (1974), «El jardín de senderos que se bifurcan», *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- , (1974), «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- , (1966), «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BRACAMONTE, J., (2009), «Novelas que comienzan: la narrativa experimental en la Argentina a partir de Macedonio Fernández y Roger Pla», en *Actas del II Congreso Internacional «Cuestiones Críticas»*, Rosario, pp. 1-14.
- CASAS, A., (compiladora), (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- , (2012), «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (compiladora), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- CARRIÓN, J., (2009), «El arte en directo», en *Dossier César Aira, Revista Quimera*, núm. 309, Barcelona.
- CASTILLO DURANTE, D., (2002), *Los vertederos de la posmodernidad*, Ottawa, Blackwell.
- CASULLO, N., (compilador), (1989), *El debate modernidad–posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur Editores.
- CHRISTIN, A. M., (2001) (compiladora), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, Gedisa.
- COLONNA, V., (2012), «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en CASAS, Ana (2012), pp. 85-122.
- CONTRERAS, S., (2009), «Aira, el último escritor», en *Dossier César Aira, Revista Quimera*, núm. 309, Barcelona.
- , (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- , (1996), «César Aira: la novela del artista», en *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, UNMdP, vol. 2, núms. 6-7-8, pp. 205-216.

- DECOCK, P., (2014), *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*, Berna, Peter Lang.
- , (2005), «Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de César Aira», en LAFON, M., BREUIL, C. y REMON-RAILLARD, M. (eds.), pp. 261-273.
- DELEUZE, G., (1996), *Crítica y clínica*, (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama.
- , (1996b), *La literatura y la vida*, (trad. Silvio Mattoni), Buenos Aires, Alción Editora.
- DE MORA, C. (2003), «Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira», en *Actas del Coloquio Internacional «El espacio en la narrativa moderna en lengua española»*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd.
- DERRIDA, J., (1971), *Positions*, París, Les Éditions de Minuit.
- DOTRAS, A. M., (1994), *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- DOUBROVSKY, S., (1988), *Autobiographiques*, París, PUF.
- , (1977), *Fils*, París, Galilée.
- DRUCAROFF, E., (2001), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- DUCHAMP, M., (2012), *Escritos*, edición dirigida por José Jiménez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- EGGERS LAN, C. Y JULIÁ, V. E., (eds.) (1978), *Los filósofos presocráticos griegos*, 3 vols., vol. I, *Parménides*, Madrid, Editorial Gredos.
- ESCALANTE, E., (2014), «Duchamp en México» en *La Jornada Semanal*, 8 de octubre de 2006, núm. 605, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/10/08/sem-evodio.html>. Consultado el 07 de diciembre de 2014.
- ESTRIN, L., (2011), *Transcripción del reportaje sobre la obra de César Aira. Transmitido en el Canal Encuentro de Argentina*, enero, disponible en:

<http://escritosenlasmangas.wordpress.com/2011/04/20/algunas-cuestiones-sobre-cesar-aira/>. Consultado el 07 de diciembre de 2014.

- ETTE, O., (2011), «Un episodio en la vida del pinto viajero: Mala literatura y escritura fulminante», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. núm. monográfico «Malas escrituras», núm. 777, septiembre, pp. 9- 12.
- FERNÁNDEZ DELLA BARCA, N., (2000), *Narraciones viajeras, César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblios.
- FIGUEROA, M. C., (2007), *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en la literatura*, México, Almadía.
- FOUCAULT, M., (2009), «¿Qué es un autor?», en María Stoopen (coord.^a), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM.
- , (1994), *Hermenéutica del sujeto*, (trad. Fernando Álvarez-Uría), Madrid, Ediciones La Piqueta.
- , (1990), *Tecnologías del yo*, (trad. Mercedes Allende Salazar), Barcelona, Paidós.
- FOWLER, R., ed., (1987), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Londres y Nueva York, Routledge and Kegan Paul.
- FREUD, S., (1993), «Análisis terminable e interminable», *Obras completas*, vol. XXIII, (trad. J. L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 211-254.
- GALLARDO, D., (2009), «César Aira. Las conversaciones», en *Dossier César Aira, Revista Quimera*, núm. 309, Barcelona, pp. 46- 51
- GARCÍA CANCLINI, E., (2009), *Culturas Híbridas*, México, Debolsillo / Mondadori.
- GARCÍA DÍAZ, T., (coord.^a), (2006), *César Aira en Miniatura: un acercamiento crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- y VILLALOBOS, P., «Para leer a César Aira», en GARCÍA DÍAZ, T. (coord.^a), (2006), pp.141-168.
- GARCÍA, M., (2006), *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- GASPARINI, P., (2004), *Est-il je? Roman autobiographique el autofiction*, París, Seuil.

- GASS, W., (1970) «Philosophy and the Form of Fiction», en *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Alfred Knopf, pp. 3-26.
- GENETTE, G., (1992), *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, París, Seuil.
- GONZÁLEZ, J. M., (2009), «En los bordes híbridos». *Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna, Peter Lang.
- GRODEN, M. y KREISWIRTH, M., (1993), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- HOPENHAYN, M., (1995), *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*, 2.^a ed. México, Fondo de Cultura Económica.
- HUTCHEON, L., (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- ISER, W., (1987), *El acto de leer*, (trads. J. A. Gimbernat y M. Barbeito), Madrid, Taurus.
- JAMESON, F., (1991), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LADDAGA, R., (2009), «El novelista de la vida moderna. El arte contemporáneo en César Aira», en *Dossier César Aira, Revista Quimera*, núm. 309, Barcelona, pp. 40-45.
- , (2007), *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- , (2006), *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- LAFON, M., BREUIL, C. y REMON-RAILLARD, M. (eds.) (2005), *César Aira, une révolution*, Grenoble, Université Stendhal (Grenoble III).
- LAMBORGHINI, O., (2005), *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LAUTRÉAMONT, (1970), *Los cantos de Maldoror y otros textos*, Barcelona, Barral Editores.
- LEJEUNE, P., (1994), *El pacto autobiográfico y otros textos*, (trad. Ana Torrent), Madrid, Megaluz- Endymion.

- , (1991), «El pacto autobiográfico», en *Anthropos Suplementos (Las autobiografías y sus problemas teóricos)*, núm. 29, diciembre, Barcelona, pp. 46-71.
- , (1980), *Je est un autre*, París, Seuil.
- , (1975), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- LEMUS, R., (2012), «El espectáculo de la literatura mundial», en *Letras Libres*, julio, pp. 30-32.
- LODGE, D., (2006), *El arte de la ficción*, (trad. Laura Freixas), Barcelona, Ediciones Península.
- LÓPEZ A., Entrevista a César Aira «Soy ese excéntrico y provocador que siempre se necesita», disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0805/entrevistas/entrevistas-02.html>. Consultado el 08 de enero de 2015.
- LÓPEZ, D., (1993), *Ensayo sobre el autor*, Madrid, Ediciones Júcar.
- LYOTARD, J. F., (1990), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, (trad. Enrique Lynch), 2.^a reimp., México, Gedisa Editorial.
- , (1987), *La condición posmoderna*, (trad. Mariano Antolín Rato), Madrid, Cátedra.
- MANRIQUE SABOGAL, W., (2008), «El Yo asalta la literatura», en *El País*, Madrid, Sábado, 13 de septiembre, disponible en: http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html.
- MARÍAS, J., (1998), *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Santillana.
- MCCAFFERY, L., (1982), *The Metafictional Muse*, Pittsburg, The University of Pittsburg Press.
- MONTALDO, G., (2005), «Vidas paralelas: invasión de la literatura», en LAFON, M., BREUIL, C. y REMON-RAILLARD, M. (eds.), pp. 99-109.
- , (2004), «Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina», en *El Matadero: segunda época*, núm. 3, Corregidor, Universidad de Buenos Aires, pp. 37-50.

- , (1998), *Borges, Aira y la literatura para multitudes*, texto leído en una reunión organizada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 13 de agosto de 1998, pp. 1-17, disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_public/montaldob6.pdf.
- MONTOYA JUÁREZ, J., (2011), «El realismo de la literatura mala: Washington Cucurto y Dalia Rosetti», en *Revista Ínsula. Malas escrituras*, núm. 777, Madrid, septiembre.
- y ESTEBAN, Á. (eds.) (2008), *Entre lo local y lo global. Narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- MONTOYA JUÁREZ, J., (2008), «Aira y los airianos: Literatura argentina y cultura masiva desde los noventa», en MONTOYA JUÁREZ, J. y ESTEBAN, Á. (eds.) pp 51-75.
- , (2005), «Las mil caras de César Aira: notas sobre el personaje en sus novelas», en *TONOS digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. IX, disponible en: www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm.
- , (2004), «Entrevista a César Aira: Para mí lo básico es la invención», en *Revista Kafka*, núm. 3, pp. 155-167.
- NAVAJAS, G., (1999), «Posmodernismo; ¿Cómo leer la novelas hoy?», en José del Pino y Francisco La Rubia Prado (eds.), *El hispanismo en Estados Unidos discursos críticos: prácticas textuales*, Madrid, Visor, pp.149-167.
- NAVARRO, J., (2002), *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Universidad de Valencia.
- NEUMAN, A., (2013), «Escritores latinoamericanos rinden homenaje al narrador en el Hay Festival de Xalapa», en *La jornada*, México, sábado, 5 de octubre de 2003, p. 2, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/05/cultura/a02n1cul#sthash.whKLxrAW.dpuf>.
- OREJAS, F., (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros.

- PADRÓN, A., (2009), «La última novela de César Aira. Un relato (desesperado) de Alejandro Padrón», en *Dossier César Aira, Revista Quimera*, núm. 309, Barcelona, pp. 51-56.
- PALAVERSICH, D., (2005), *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*, México, Plaza y Valdes.
- PAZ SOLDÁN, E. Y CASTILLO, D., (2001), «Beyond the Lettered City», en *Latin American Literature and Mass Media*, Nueva York, Garland Publishing, pp. 1-18.
- PÉREZ ROMERO, F., (2002), *Una propuesta didáctica sobre la narración. Intercambiar vivencias y reconocerse en la escritura*, Barcelona, I. C. E. Universitat de Barcelona-Horsori.
- PITOL, S., (2006), «Lo que dice César Aira», en GARCÍA DÍAZ, T., (coord.^a), pp. 21-27.
 —, (2005), *El mago de Viena*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- POZUELO YVANCOS, J. M., (2012), «Figuraciones del yo' frente a la autoficción», en CASAS, A., (compiladora), (2012), pp. 151- 173.
 —, (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
 —, (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis.
- PREMAT, J., (2009), *Héroes sin atributos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, J., (Inédito), «Vanguardia y 'mala' literatura: De Macedonio a César Aira», Ponencia leída en el *Coloquio Internacional César Aira*, Université Paris 8, mayo, 2004.
- PRON, P. (2010), «De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*», en TORO, V., SCHLICKERS, S., LUENGO, A., (eds.), pp. 111-121.
- QUESADA, C., (2009), «Los orígenes vanguardistas: Macedonio Fernández», en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx*, Madrid, Arco Libros, pp. 102-130.
- QUEVEDO, F., (1981), *Perinola*, en *Obras festivas*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Editorial Castalia.

- REMÓN RAILLARD, M., (2005), «Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira», en LAFON, M., BREUIL, C. y REMON-RAILLARD, M. (eds.), pp. 87-98.
- , (2003), «La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida», en *Foro Hispano. La literatura Argentina en los años 90*, Université Stendhal (Grenoble III), pp. 53- 64
- RICHARD, N., (1989), «Latinoamérica y la Posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia», en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, pp. 49-58.
- RUEDAS DE LA SERNA, J., (2012), «Antonio Candido: Cómo y por qué escribí *Formação da literatura brasileira*», en *Revista Casa de las Américas*, núm., 268, julio-septiembre, pp. 117-128.
- RUFFINELLI, J., (1978), «Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea», en Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SAAVEDRA, G., (1993), «Los pequeños desastres», en *Clarín*, 26 de agosto, 1993, Buenos Aires.
- SALAZAR, J., *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*, tesis doctoral inédita, México, UNAM.
- SARLO, B., (2006), «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», en *Revista de cultura*, Año XXIX, núm. 86, diciembre, Buenos Aires.
- SCHOLES, R., (1970), «Metafiction», en *Iowa Review*, vol. 1, núm. 4, Iowa, University of Iowa, pp. 100- 115.
- SOBEJANO-MORÁN, A., (2003), *Metaficción española en la posmodernidad*, Kassel, Edition Reichenberger.
- SONTAG, S., (1984), «Contra la interpretación», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, (trad. Javier González-Pueyo), Barcelona, Seix Barral.
- SPERANZA, G., (2006), *Fuera de Campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.

- TARIFEÑO, L., (2002), «César Aira: La novela es una superstición», en *Reforma*, 19 de mayo de 2002.
- TORO, V., SCHLICKERS, S., LUENGO, A., (eds.), (2010), «*La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*», Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- VILLANUEVA, G., (2012), «Figuraciones de la escritura de una opera prima en la obra de César Aira», en *Cuadernos LIRICO* [En línea], núm. 7, Puesto en línea el 01 julio, disponible en: <http://lirico.revues.org/628>.
- , (2007), «“*Precipitarse a la nada*”. Apuntes sobre viaje y fundación en la obra de César Aira», en *Voyages et Fondations* (2ème série-Nomadisme), América, Cahiers du CRICCAL, núm. 36, pp. 56-67.
- VV. AA., (2014), *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*, Puebla, Afínita Editorial / BUAP.
- WAUGH, P., (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Writing*, Nueva York, Routledge.
- WOOD, J. (2013), *Los mecanismos de la ficción. Como se construye una novela*, (trad. Ana Herrera), Barcelona, RBA Libros.
- YRIART, M. F., (2005), «César Aira o la estética anarquista de la literatura», en *La insignia*, Madrid, disponible en: http://www.lainsignia.org/2005/octubre/cul_044.htm.

Índice

	Página
Agradecimientos	4
Introducción	6
1. César Aira o lo que se esconde tras el nombre «César Aira»	11
1.1 César Aira y las dos literaturas	12
1.2 Las vanguardias como bastión artístico	23
1.3 César Aira bajo la lupa de los críticos o la lupa que crea para sus críticos	26
2. Relatos de la metaficción	46
2.1 Historias de la metaficción	46
2.2 El interés por la metaficción	51
2.3 Pragmática de la metaficción	53
2.4 Metaficción y teoría de la literatura	61
2.5 Problemas de tipología	66
2.6 Poética de la metaficción	72
2.7 La hora del lector	75
2.8 Atlas de la metaficción: el caso argentino	82
3. Las voces autoficcionales	93
3.1 Autoficción: el autor, el narrador y el personaje	93
3.2 Discursos de la autoficción	99
3.3 Sistemática de la autoficción	103
3.4 El yo en la literatura	111
3.5 Pactos de lectura	115
3.6 Mapa de la autoficción latinoamericana	119
4. La praxis literaria de la metaficción y de la autoficción: la obra de César Aira	123
4.1 Perinola, autor de <i>Sobre la naturaleza</i>	124
4.2 Lo particular floreciendo en lo universal. (<i>Varamo</i> , taxidermista de la escritura pequeña mutante)	147
4.3 <i>Cumpleaños</i> , confesiones sobre una vocación literaria	172
4.4 Marcel Duchamp, obra completa	195
4.5 La enfermedad de la literatura: El <i>Diario de la hepatitis</i> de César Aira	216
4.6 Cómo se escribe una biografía literaria o <i>La vida nueva</i> de César Aira	231
Conclusiones	246
Bibliografía	250

