

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**HUMOR Y UTOPIA:  
MILAGROS NARRATIVOS  
EN TRES NOVELAS DE  
CÉSAR AIRA**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS  
LATINOAMERICANAS

PRESENTA: XIMENA SÁNCHEZ ECHENIQUE

ASESOR: DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY

2009



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 Nacho y Lucía, mis milagros.

Agradezco a la Dra. Liliana Weinberg, mi tutora, por su cordialidad y sus consejos, así como por su pertinaz sospecha pigliana hacia la obra airiana.

En la calle del Ángel, en Madrid, junto al restaurant asturiano *La Burbuja que Ríe*, hay un librero llamado Luis Izquierdo que importó para mí varias novelas de Aira, junto con los entonces inconseguibles estudios de Sandra Contreras y Mariano García; sin su generosidad y sugerencias la escritura de estas líneas seguramente habría sido imposible.

También le doy gracias a mi madre por acompañarme en las idas y vueltas de esta tesis que, como la obra inacabada de Aira, parecía interminable. A mi padre por su incansable y estimulante pregunta: ¿qué estás leyendo? A mis hermanas, pinos en un jardín, con quienes sigo creciendo, cerca y lejos. A mi tía Marcela por apoyarme en todos mis proyectos. A mis suegros y cuñados, mi otra familia entre mares, por su afectuoso interés. A mis compañeros del salón Miguel de Unamuno de la Universidad de Salamanca; en especial a Moisés Villaseñor, amigo con quien ahuyentar los fantasmas. A Eiko Minami, Judith Navarro, Gorana Stepanic y Elika Ortega, con quienes compartí mis inquietudes académicas. Y a los demás, mis amigos, que creen en la verosimilitud de mis palabras.

Finalmente, por todo lo grande y por todo lo pequeño, te agradezco a ti Ignacio; gracias por apoyarme y por confiar en mi voz que madura.

México, D.F., junio de 2009.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	7
2. HUMOR Y UTOPIA: LOS DOS MILAGROS DE LA FICCIÓN .....	12
2.1. De ficciones y contraficciones .....	13
2.2. Mapa para llegar a Ningún lugar .....	17
2.3. Filósofos sonrientes: la esperanzadora praxis de la risa .....	23
3. LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA: NOVELA SIN FRONTERAS .....	32
3.1. Érase una vez... Érase una vez... Érase una vez... .....	43
3.2. La sonrisa seria .....	47
3.3. Brevísima tipología del monstruo airiano .....	54
4. PRIMER MILAGRO: LA LIEBRE .....	63
4.1. El mundo subterráneo .....	77
5. SEGUNDO MILAGRO: LA FUENTE .....	86
5.2. La novela insular .....	91
6. TERCER MILAGRO: LAS CURAS MILAGROSAS DEL DOCTOR AIRA .....	108
6.1. Operación milagrosa .....	108
7. CONCLUSIÓN .....	114
Bibliografía A .....	122
Bibliografía B .....	131

# HUMOR Y UTOPIA: MILAGROS NARRATIVOS EN TRES NOVELAS DE CÉSAR AIRA

*La Liebre, La fuente, Las curas milagrosas del Doctor Aira*

¿Hacia dónde va la literatura latinoamericana actual? En parte, la polémica que ha suscitado el escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949), da cuenta del debate en torno a esta gran interrogante. Así, mientras que en la década de los noventa la mayor preocupación de la crítica era establecer la validez de propuestas como las de Aira, en la primera década del nuevo siglo la pregunta por lo qué es o no es literatura, sitúa al argentino en el centro mismo de la discusión.

Pienso en la última gran conmoción que se produjo en el sistema de valores en la literatura argentina, –la recurrencia con que la publicación periódica de las novelitas de Aira instaló una y otra vez, cada vez, la pregunta por la calidad: ¿novela buena o mala? –y me pregunto si no es en esta indeterminación y no en la narración desenfrenada y delirante, es decir, si no es en esta operación y no en el estilo –no en las formas, para decirlo con Dalmaroni– donde podría situarse el más claro legado de César Aira hoy. (CONTRERAS, Sandra. “Narrativa argentina del presente”, 2007: 8)

Sandra Contreras, la más importante estudiosa del relato airiano, nos aclara que una de las características de la nueva narrativa latinoamericana es precisamente esta incertidumbre sobre su propio estatuto. En “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, Contreras afirma que las escrituras recientes, preocupadas más por la forma y menos por la calidad, se cuestionan constantemente a sí mismas en una especie de derrumbe de los preceptos, conceptos, definiciones y valores anteriormente asociados a la literatura. En palabras de Sergio Delgado, uno de los autores a los que alude Contreras, “el auténtico escritor actual es aquel que nunca está del todo seguro respecto a aquello que

escribió, y que no tiene ninguna comprobación, interna ni externa, de que esto que ahora escribe, sea realmente literatura.”<sup>1</sup> De ahí que, aunque el chileno Roberto Bolaño, el español Eduardo Vila-Matas y el mexicano Sergio Pitol afirmen que Aira es uno de los mejores narradores contemporáneos,<sup>2</sup> otros, como el argentino Juan José Saer y el periodista José Pablo Feinman, consideren que su obra ha sido sobrevalorada. ¿De qué se trata esto? “[...] de lo que se habla en Aira es de la opción formal (aquello en lo que tanto insiste). La forma. El procedimiento. ¿Tanta sociología de la cultura, posestructuralismo, posmodernismo y deconstructivismo para concluir en el planteo formalista? Es más complejo. Es ‘literatura mala’.”<sup>3</sup> Por una parte, los detractores<sup>4</sup> de Aira consideran que

---

<sup>1</sup> Sergio Delgado, “El personaje y su sombra. Re-realismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Argentina), diciembre de 2005.

<sup>2</sup> “Aira es un excéntrico, pero también es uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en la lengua española”, afirma el narrador chileno Roberto Bolaño. Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, pp. 136-137. La obra airana puede definirse como “una irónica poesía del absurdo” asegura Enrique Vila-Matas. Enrique Vila-Matas. *Desde la ciudad nerviosa*. “Autores como César Aira, Roberto Bolaño, Juan Villoro, Mario Bellatin y Rodrigo Rey Rosa «han venido a cubrir el vacío que vivimos tras el boom», [sostiene, el mexicano Sergio Pitol] con una literatura que se distingue por «el engarce de imaginación y realidad»”. Raquel Garzón. “Sergio Pitol destaca el enigma y la parodia como claves de su literatura”, *El País* (Madrid), en la DE: <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Sergio/Pitol/destaca/enigma/parodia/claves/>.

<sup>3</sup> En su ensayo “César Aira: realismo en proceso”, Barenfeld completa lo anterior con esta nota tomada de la obra de Aira: “Lo malo –dice Aira en “La innovación”– es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a 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.” Eva Verónica Barenfeld, “César Aira: realismo en proceso”, en *Especulo, Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense* (Madrid), en la DE: <[http://www.www.ucm.es/info/especulo/numero23/c\\_aira.html.html](http://www.www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html).

<sup>4</sup> En este caso, para ser coherente, Aira tiene que ser mucho más severo que sus detractores. Así, mientras dice despreciar, por considerarlo impecable, el estilo de Yourcenar, Paz y Rulfo, aquellos que critican negativamente su obra le responden: “Aira no es un escritor sino un fenómeno, un síntoma, un vehículo de la disgregación contemporánea. Su incontinencia editorial es una tragedia, la misma de las Danaides y su barril sin fondo: el suplicio de la eterna insatisfacción.” Vivian Abenshushan, “César Aira: la novela inexistente”, en *Letras Libres* (México), diciembre de 2003, en la DE: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9240>; “Duchamp sacaba arte de cualquier chistera, bicicleta, urinario o gioconda desprevenida, y Aira le sigue los pasos decidido a convertirlo casi todo en literatura, pues al fin y al cabo, guiñándole un ojo al lector, se le acaba convenciendo de que todo es literatura, aunque no lo parezca.” Javier Aparicio Maydeu, “Vivir en un parque de atracciones” en *El País* (Madrid), 17 de febrero de 2007, en la DE: <[http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Vivir/parque/atracciones/elpepuculbab/20070217elpbabens\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Vivir/parque/atracciones/elpepuculbab/20070217elpbabens_9/Tes).

sus relatos se coleccionan como libros de vitrina o curiosidades museográficas escritas por “un escritor para escritores”.<sup>5</sup>

Sigo pensando que aún promoviendo una poética contra la superstición de calidad, y al otro lado de la “devaluación” que pudo o pueda todavía afectarla, la literatura para César Aira es una actividad esencialmente cualitativa que obtiene su valor del caudal de invención y de su marca, absoluta, de singularidad; que si hay algo de potente en su operación es la eficacia con que conmociona el sistema de valores que rige en la tradición de la literatura nacional al mismo tiempo que inventa, con intransigencia radical, un procedimiento automático que vale en la exacta medida en que es indisociable del nombre propio y del estilo singularísimo del artista. (CONTRERAS, “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”: 2007)

Por otra parte, para quienes creen que el concepto de calidad efectivamente ha caído en desuso, como asegura Contreras, la obra de Aira es un claro ejemplo de literatura;<sup>6</sup> por el momento, los lectores preocupados por su valor estético resultan anacrónicos. Es posible, como aseguran Verónica Barenfeld, Laura Estrín, Pablo Decock<sup>7</sup> y Julio Ortega, que en un futuro la narrativa airiana resulte anticanónica, del mismo modo que la de Macedonio Fernández, Roberto Arlt o Copi.

Al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva”. En esta versión del famoso verso final de *Les fleurs du mal* (1857) –“*Au fond de l'inconnu pour trouver de nouveau!*”–César Aira sitúa su proyecto literario no sólo en lo que Octavio Paz llamara la “tradición de la ruptura”, sino en una tradición dentro de esa tradición que es particularmente fértil en el Río de la

---

<sup>5</sup> Álvaro Enrigue, “Un episodio en la vida del pintor viajero y *Los dos payasos* de César Aira”, en *Letras Libres* (México), marzo de 2002.

<sup>6</sup> En la primavera del 2007, en la Feria del Libro de Madrid que se celebra anualmente en el Parque del Retiro, mientras buscaba la última novedad de Aira, conocí a un librero argentino que decía haber leído sesenta y dos de sus relatos. Según este librero, César Aira es un genio raro cuya serie de miniaturas coleccionables conforman el proyecto más coherente de la narrativa latinoamericana actual. Olvidé preguntar el nombre del gentil librero, pero me parece que su reflexión viene a cuenta con lo que leeremos en estas líneas.

<sup>7</sup> “La poética de Aira, que propaga los valores de la innovación y la libertad, se inscribe en la tradición de la escritura mala de Roberto Arlt, como se desprende del fragmento siguiente de su ensayo *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991): “Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido*” (p. 61).” Pablo Decock. “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos”, en la ponencia leída en el Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, “Polémicas literarias, críticas y culturales”.

Plata: aquélla que promueve la práctica de una “mala” escritura como el modo más certero de llegar a lo nuevo, y que en sus manifestaciones más radicales, por la contracara de lo nuevo, se da como proyecto de salida de la institución literaria. El lema de Aira no sólo reformula a Baudelaire sino también, y sobre todo, parafrasea a Macedonio Fernández, cuyo proyecto de la “última novela mala” y “primera novela buena” inaugura en la literatura argentina la tradición de escritura radical que se podría resumir en la combinación de las cifras “vanguardia” y “mala literatura”. (PRIETO, Julio. *Vanguardia y “mala literatura”: de Macedonio a César Aira*: 2007)

Cuentista, novelista, ensayista y dramaturgo, César Aira forma parte de la generación posterior al boom y desde 1967 vive en Buenos Aires donde se dedica a la traducción, la docencia, la escritura y la crítica. Melancólico, lúcido, tímido, ingenioso farsante, raro genuino, provocador, espontáneo, ingenuo, impensado, chocante, subversivo: la lista de epítetos con que los críticos lo han calificado es extensa, y lo que se dice de él, se mezcla oportunamente con lo que se escribe acerca de su obra. En efecto, cada vez que una de sus novelitas<sup>8</sup> viene desnuda al mundo, Aira teje una teoría para abrirla, con lo cual el sinsentido queda justificado;<sup>9</sup> cual super-héroe de ficción, el argentino aprovecha cuantas entrevistas, artículos, charlas y *blogs* se le presentan para completar los vacíos que dejan sus novelas. “Escritura que desespera y captura porque no se contiene y eso está bien, así molesta, irrita, jode a la literatura apacientada y regocijada en códigos, cánones, instituciones, proyectos, esfuerzos, tranquilidades y permisos.”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “Yo escribo mis novelitas y las guardo y cuando alguien me pide una, saco una, se la doy.” Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen, “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”, University of Pennsylvania and Columbia University, en la DE: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>.

<sup>9</sup> “[...] me pasó, una novela que me salió un poco larga, y estaba tan mal que el mismo día que la terminé me puse a escribir un ensayo que se llama “La novela imperfecta,” para ver si teorizaba y justificaba lo mal que me había salido esa novela. Pero también me di cuenta de que uno no puede juzgar su propia obra. Porque el juicio que uno le da va mezclado con otras circunstancias.” Gustavo López y Luis Sagasti, “Una entrevista inédita con César Aira”, *Perfil* (Argentina), 14 de septiembre de 2007. A la confesión de Aira, Prieto añade: “Así es como un texto que se plantea, como muchos de Aira, como pura broma narrativa –como relato de algo tan insignificante o banal que roza el ideal macedoniano de la escritura de nada o de casi nada– degenera en una ilegibilidad de la que sólo se sale por la mutación y permutación –la vuelta o “media vuelta”– de la ficción en teoría.” Julio Prieto. *Vanguardia y “mala literatura”: de Macedonio a César Aira*. 2007, p. 3, en la DE: <[http://www.malescribir.de/wp-content/2007/11/malas\\_escrituras.pdf](http://www.malescribir.de/wp-content/2007/11/malas_escrituras.pdf).

<sup>10</sup> Laura Estrín, “Aira el provocador”, *Revistalote*, n° 64, noviembre de 2002.

Por ahora, apelando a la carencia de un estilo y, por ende, de una calidad literaria, Aira continuará publicando todo lo que escriba. “Aira escribe dos libros al año como mínimo, libros que en ocasiones publica una pequeña editorial argentina llamada Beatriz Viterbo, como el personaje de Borges en “El Aleph”.<sup>11</sup> No es fortuito que, de acuerdo con el sistema de Aira, Sandra Contreras forme parte de esta “ensoñación”.<sup>12</sup> Respecto de su labor, la misma Contreras, crítica literaria a la vez que editora de Beatriz Viterbo, se refiere así a otros editores: “[...] los textos de Damián Tabarovsky, Leonora Djament, Adriana Astutti, Laura Estrín y Luis Chitarroni, quiso dar lugar a algunos de los editores argentinos que, sea desde editoriales independientes o pequeñas, sea desde los grandes grupos, ejercen hoy la edición como una despierta, incisiva y hasta polémica lectura de los estados del presente. (No casualmente, además de editores, todos ellos son escritores, o críticos, o críticos y escritores.)”<sup>13</sup>

Una vez más, ¿Aira logrará salirse con la suya? O acaso su proyecto resulte tan artificial que sólo un milagro nos permita seguir leyéndolo. Como leeremos en estas líneas, en el caso de Aira *versus* la literatura, el lector tiene la última palabra. Bienaventurado el que distinga una obra literaria de un monstruoso engaño, parece sugerirnos Aira: sólo él podrá darle sentido a la serie de relatos que conforman su inacabada obra. “Por eso el lector al que la obra de Aira secretamente aspira no es aquel que exalta el escepticismo y todo alejamiento de las formas tradicionales de la literatura; sino, quizás, el lector capaz de creer en aquello que el escritor no puede creer, y así

---

<sup>11</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, pp. 136-137.

<sup>12</sup> Al respecto, Aira afirma lo siguiente: “La consecuencia natural de la pasión por los libros es el proyecto de ponerlo todo en forma de libro. Aunque no sé si la palabra es “proyecto”. Yo diría más bien “ensoñación”. Creo que a los escritores no deberían pedirnos cuentas de nuestros proyectos, porque nunca los realizamos.” Gustavo Valle y Pablo Chacón, “Vasos comunicantes: entrevistas con César Aira y Rodolfo Enrique Fogwill”, *Letras Libres* (septiembre de 2003), pp. 50-53.

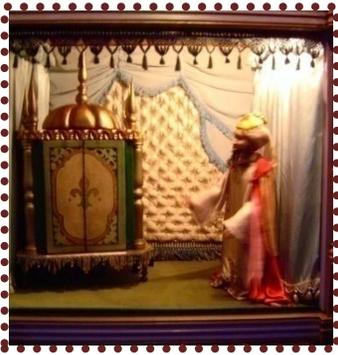
<sup>13</sup> Sandra Contreras, “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, en *ibid.*, p. 9.

restablecer la fe perdida,<sup>14</sup> nos advierte Pablo de Santis. De cualquier modo, cada relato airiano esconde para nosotros una feliz superchería.

---

<sup>14</sup> Pablo de Santis, “Una cuestión de fe”, en la DE: <[http:// www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=215507](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=215507).

## 1. INTRODUCCIÓN:



Novelista, en el sentido más elevado de la palabra, sólo es el genio enciclopédico, el artista universal que –aquí la extensión de la obra y la plétora de personajes se convierten en argumento– construye todo un cosmos, que junto al mundo terrenal crea el suyo propio con sus propios modelos, sus propias leyes de gravitación y su propio firmamento.

Stefan Zweig,  
*Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*

Para el lector moderno cada obra literaria constituye una especie de milagro, pues, como respuesta a su deseo, ésta satisface sus expectativas con la materialización de lo invisible. Auténtico creyente en crisis –profundo y superficial, confiado y escéptico, idealista y realista a la vez–, el devorador de libros que creció con Julio Verne, confía en la literatura como última salida a su angustia. En cambio, para el descreído lector posmoderno que creció con Tintín, el milagro más bien es un objeto de consumo. Acaso un mito más, la narrativa de César Aira sugiere el traslape entre ambos paradigmas. Descubrir el hilo de Macuto en el océano (*El congreso de literatura*), escribir un libro en un abracadabra (*El mago*) o darse cuenta de que una es la invitada de honor a una fiesta sorpresa (*Los fantasmas*): tal es la irrupción del milagro en su obra, milagro del milagro, que leerla produce en el rostro una inevitable “sonrisa seria”.

Un milagro, en el caso de que tuviera lugar, debía movilizar los mundos posibles, ya que una ruptura de la cadena causal no podía suceder en la realidad sin que se estableciera otra cadena, y con ella otra totalidad distinta. Pero en tanto se trataba de mundos alternativos la operación seguía siendo una fantasía impráctica. [...] En cambio, producirlos, fabricarlos, como artefactos, o mejor, como obras de arte, sí era posible. (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*, 1998: 66)

Para el lector ávido que, en busca de un panorama amplio de la literatura, persigue en cada nueva lectura la lectura de al menos otra y así ad infinitum, nada más inasible que el maremágnum de Aira. Su novela apunta al exceso, al mecanicismo: por un lado, el número de relatos publicados, sesenta y dos hace dos meses; por otro, la repetición obsesiva de los

motivos que constituyen su artefacto literario. Obra que responde a la concreción exclusiva de un sistema: sin duda, lo más logrado de esta verborrea es su coherencia.

La literatura es un sistema. No nos interesaría si no fuera así. Un libro único, ese famoso libro que se supone que llevaríamos a la isla desierta, no nos sirve. Pero cada autor también es un sistema. ¿Qué relación hay entre el sistema de la literatura y el sistema de Proust o de Svevo o de quien sea? ¿De inclusión? ¿De reproducción? ¿De repetición? La existencia de un tercer sistema, el del lector y su vida, creo que sugiere que la relación es de continuidad. (*Copi*, 1991: 57-58)

Pero, ¿a qué se debe que esta serie inacabada de relatos que se pretende artesanal y científica, mágica y filosófica, popular y perteneciente a la alta cultura, *naïf* y crítica, cautive cada vez más a los lectores y académicos, al tiempo que abarrota las librerías, invade los *blogs* y satura el mercado editorial? Acaso esta monstruosa proliferación coincida con el motivo por el que los ingleses decidieron incluir al irlandés Jonathan Swift en su historia literaria. En *Los viajes de Gulliver* diminutos liliputienses deben inmovilizar al protagonista con cuerdas y plumas de ganso o, de lo contrario, el gigante se pondrá de pie y destruirá la isla.<sup>15</sup> En efecto, cada vez que un nuevo relato apacigua al lector insaciable, la obra de Aira se yergue amenazante ante los diminutos mundos de lo real. (“En mi carácter de escritor, soy inofensivo. ¡Qué más querría yo que ser un diabólico, un destructor de mundos! Pero es imposible.” *El congreso de literatura*, 72).

Aun cuando César Aira se resista a ser considerado un escritor humorista<sup>16</sup> (“El humor a

---

<sup>15</sup> Y ni que decir de los lagrimones que en este primer capítulo de *Los viajes...* amenazan con inundar por completo la isla.

<sup>16</sup> En *Cómo me reí*, novela autobiográfica que, según la clasificación de Contreras, ubicaríamos dentro del rubro “novela del artista”, un César Aira ficcional habla desde la edad adulta de su traumática adolescencia. Incapaz de comprender los chistes y bromas de sus compañeros, este joven huye de Coronel Pringles para transformarse en escritor. Así, al final del relato, pese a sus esfuerzos por ser serio recibe a regañadientes el Premio Konex en el rubro de “novela humorística” y confiesa en un tono patético: “Con el paso del tiempo, mis nuevos “amigos” se volvieron casi exclusivamente lectores, que leían mis libros (éstos inundaban las librerías, no porque yo fuera naturalmente prolífico sino porque el sistema me obligaba a multiplicarme); si yo hubiera alimentado alguna ilusión de diálogo por esta vía indirecta, habría tenido motivos para sentirme frustrado, porque lo único que suscita la lectura de lo que yo escribo es risa, la maldita risa.” *Cómo me reí*, p. 96. Curiosamente esta novela termina con una anécdota en nada concordante, desde el punto de vista del narrador, con su sugerente título.

mí me sale un poco involuntariamente y a desgana, contra mis propósitos”<sup>17</sup>), el humor le permite desarmar la lógica y linealidad del relato, al punto de generar una estética de lo absurdo a través de un nuevo verosímil. En contraste, la utopía lo lleva a la creación de mundos alternos como el oasis alucinado de las ovejas sedientas de *Las ovejas*, la isla paradisíaca de la princesa Primavera o la cueva de los indios filósofos en *La liebre*.

Desde luego, en la tradición argentina, los milagros de Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt o Adolfo Bioy Casares conjugan con maestría humor y utopía, pero nadie mejor que Aira para condensarlos en un solo concepto: la sonrisa seria.<sup>18</sup> Milagro del milagro del milagro, esta sonrisa suspendida que, aunque clásica, se supone innovadora, se constituye como el núcleo sin núcleo de su obra. (“Los milagros argentinos son de una impecable discreción: nadie se da cuenta. Y sin embargo dan prestigio, el inmenso prestigio de ser argentino, que nos ha creado esa fama de ser petulantes en el mundo.” *La mendiga*, 63)

El tema de esta tesis es la capacidad airiana de destruir mundos mediante el humor y de “ver mundos extraños en el futuro” (*La mendiga*, 62) mediante la utopía. Entender el funcionamiento de tales recursos en tres novelas publicadas en la década de los noventa [*La*

---

<sup>17</sup> En entrevista con Carlos Alfieri, Aira continúa: “No me gusta el humor en la literatura, me parece muy peligroso. Cuando tengo ocasión de darles algún consejo a los jóvenes escritores –que no sé para qué lo hago, puesto que es completamente inútil– les digo que traten de evitar el humor. El humor es una de esas vetas del discurso que van a buscar un efecto. Y si no obtienen ese efecto se abre un vacío; un vacío muy feo, muy patético, como cuando uno cuenta un chiste y nadie se ríe. En general, creo que la literatura debería ser un recurso que evite los efectos, incluso los efectos patéticos, tanto las lágrimas como la risa o cualquier cosa. Para mí la literatura debería hacer que todos los efectos posibles se mantengan en suspenso. Bueno, creo. A todas mis frases hay que ponerles un “creo”, porque sólo son opiniones.” Carlos Alfieri, “Entrevista con César Aira”, *La Jornada Semanal*, México, (14 de octubre de 2004) en la DE: <<http://www.paginadigital.com.ar>.

<sup>18</sup> “La sonrisa seria no puede tener una definición apodíptica porque su esencia es precisamente la ambigüedad, lo indecible. La sonrisa seria en Aira es principalmente el valor de un gesto, asociado por lo general al nacimiento del amor, pero que atraviesa toda su obra caracterizada precisamente por la disyunción, la huida –en este caso hacia delante o hacia los costados– de las oposiciones privativas, de las clasificaciones y las categorías al estilo “general y particular”, es una de la figuras del continuo.” Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, p. 51.

*liebre* (1991), *La fuente* (1995) y *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998)] tal vez nos lleve a una mayor comprensión de su obra.<sup>19</sup> Por cuestiones metodológicas, mi lectura de la obra airiana ha sido diacrónica y parcial,<sup>20</sup> en vez de sincrónica y total, como él mismo sugiere (lectura que siguen Sandra Contreras y Mariano García<sup>21</sup> en sus proyectos doctorales, ambos publicados por Beatriz Viterbo). ...tal vez si “el paraíso sólo existe en fragmentos inesperados”, como afirma Pound, baste la trilogía para descubrir la belleza de la totalidad.

Estas líneas parten de un afán experimental. A modo del collage,<sup>22</sup> cuyo propósito es lograr una composición mediante la adhesión de diversos materiales en una superficie

---

<sup>19</sup> Una de las razones para trabajar esta línea de reflexión es que hasta ahora ha sido poco desarrollada en los diversos estudios dedicados a la narrativa de Aira. La línea de reflexión humor-utopía ya ha sido aludida por la crítica aunque ésta, a excepción de Julio Ortega y Pablo Decock, considera por separado ambos recursos. En cuanto al primer mecanismo, Pablo Decock menciona el humor lúgubre y el sinsentido en “Desencuentro, receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos”. Por otra parte, Susana Szwarc hace lo suyo “En clave de parodia”; Elvio Gandolfo en “El humor no es más fuerte”; Jacques Pressard en “Fable, poésie et humour”; Christian Kupchik en “Payasadas”; Jorge Panesi en “Encantos de un escritor de larga risa” y Jesús Montoya Juárez en “Las mil caras de César Aira”. Respecto al segundo mecanismo, Eva Verónica Barenfeld habla de la utopía vitalista que une vida y obra en “César Aira: realismo en proceso”. Por su parte, Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* desarrolla el proyecto utópico de *La liebre*, a la vez que en el resto del relato airiano; desde luego también se refiere al humor, aunque de modo general. En *Degeneraciones textuales*, Mariano García habla de *La guerra de los mundos* y *Las curas milagrosas del Doctor Aira* desde un punto de vista utópico; su obra, incursión genérica en la narrativa airiana, se detiene en cuestiones de género. Julio Ortega está realizando un proyecto titulado *Ilegibilidad y políticas de estilo en América Latina*. A este proyecto corresponde su ensayo publicado en la red y titulado: “Vanguardia y “mala literatura”: de Macedonio a César Aira.”

<sup>20</sup> Aparte de *Parménides*, *El tilo* y *Fragmentos de un diario en los Alpes* (narraciones felices que deben ocupar un lugar especial en el relato airiano), la obra de Aira puede transformarse en una afición para iniciados, académicos y lectores empedernidos. Desafortunadamente esas tres novelas no cumplen con los requisitos formales de este estudio. Por el momento, Gulliver entre los yahoos, con tal de escribir estas líneas, suspendo los viajes de Aira, hasta ahora veintitrés relatos, antes de que éste termine con mi gusto por la lectura.

<sup>21</sup> Según García: “Para poder captar un “mensaje” o mejor una “idea” en la obra de Aira se hace necesario en primer lugar leerla en su totalidad (una totalidad abierta siempre y siempre susceptible de nuevas incorporaciones, al menos de momento), y desde esa lectura amplia podemos ver más clara una actitud: la producción frenética, la sucesión indistinguible, el rechazo de una posible “clausura” temática o formal, la construcción “a la vista del público.” Mariano García, *Degeneraciones textuales*, p. 15.

<sup>22</sup> “acoplamiento de dos realidades en apariencia inconjugables sobre un plan que aparentemente no conciertan”. André Bretón traducido por Agustín Lazo, *Letras de México*, núm. 27, mayo de 1938, p.7. Respecto del *collage*, en la biografía de Alejandra Pizarnik, Aira se refiere a los dos autores surrealistas argentinos que precedieron a la poeta, sin influirle directamente: Olga Orozco y Enrique Molina. “Molina por

plana, éstas buscan yuxtaponer humor y utopía en distintos relatos. ...y armado de encomiable ingenio y paciencia, y a pesar y en contra del olvido<sup>23</sup> al que apela Aira, el ensayo que engloba estas palabras sirva para mostrarnos el doble funcionamiento de tan fascinantes recursos.

La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo. En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes [...] Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya! (“La nueva escritura”)

En el siglo diecinueve el escritor realista<sup>24</sup> se propone lograr una novela total con la cual desarrollar todos los temas y puntos de vista posibles. César Aira, a fines del siglo XX y comienzos del XXI, escribe una novela inconclusa conformada a su vez por una serie de relatos, obras de teatro, novelas y ensayos. ¿Pero quién pospondrá la lectura de la *Comedia humana* para leer la comedia de Aira?

---

su parte fue un surrealista ortodoxo en toda línea, incluyendo los collages que hacía, que descontando la calidad pueden confundirse con los de de Max Ernst.” AIRA, *Alejandra Pizarnik*, pp. 21-22.

<sup>23</sup> “La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. *El olvido es el imperativo de seguir adelante*. Por ejemplo, pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. *No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción.*” [...] “*Una forma de olvido es la ausencia de sentido.*” [...] “*Las interpretaciones no tienen la menor importancia.*” AIRA, *Copi*, pp. 33, 50. Los subrayados son míos. En torno a esta postura que alega por el no sentido o sinsentido del arte, Adorno afirma en 1954: “El que aún hoy se sumiera [...] en lo real [...] se vería obligado a adoptar el gesto de la imitación artesana. Se haría culpable de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo está lleno de sentido, y acabaría por caer en la cursilería insoportable del arte folklórico.” T. W. Adorno, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, *El narrador en la novela contemporánea*, p. 45.

<sup>24</sup> “[...] estamos a punto de desistir de la idea de hablar de realismo en la obra de Aira porque, más urgente aún, a qué nos referimos hoy cuando hablamos de realismo. Poco tiene que ver, por lo visto, con el realismo lógico y abstracto de la vieja Europa, el realismo de Balzac. ¿Cómo retorna entonces lo real al arte contemporáneo?: no aparece ya como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente”, dice Speranza.” BARENFELD, *Ibid.*

## 2. HUMOR Y UTOPIÍA: LOS DOS EXTREMOS DE LA FICCIÓN



La serie correspondiente de imágenes era la siguiente: un combo cubano tocando una pieza (“son”), un grano de arroz (“ris), un trébol de tres hojas solitario (“as”), y un guerrero viejo con la barba blanca (“eria”, es decir “hería”, cuando combatía en su juventud). Combo, arroz, trébol, guerrero, una y otra vez... A alguien se le ocurrió aislar esa secuencia, que en una pasada de la obra de mi ancestro a velocidad normal transcurría a cinco décimas de segundo. Y con encomiable ingenio y paciencia, logró descifrarla, es decir volver atrás en la traducción, de imágenes a palabras: “sonrisa seria”.

César Aira. *La guerra de los mundos*.

Si como afirma Aira hubo una época en que no nos hacía falta contar ningún chiste para mover a la risa,<sup>25</sup> pues nosotros mismos éramos el chiste,<sup>26</sup> tal vez sabemos que no siempre debemos comprar boletos, tramitar visas y hacer maletas para llegar a una isla lejana. ¿De esa isla de monstruos y quimeras llamada infancia<sup>27</sup> vienen todas las historias del mundo o acaso las primeras historias que escuchamos, nos situaron en ese sitio imaginario? Sin saber qué fue primero (*sic*, el huevo o la gallina de los huevos de oro), la capacidad de visualización que en el mejor de los casos descubrimos de niños, nos reveló el doble poder

<sup>25</sup> “Hay un tiempo en que todos los chistes son nuevos. Eso es lo que alguna gente no quiere comprender. Por mi parte, advierto que no sólo debo hacer como si fuera nuevo para mí y para todos, sino más. Como si fuera ultranuevo. Como si tuviera que explicarlo. Pero eso es algo que nunca hay que hacer con un chiste así que trataré de pasar al costado de la explicación.” AIRA, *Los dos payasos*, p. 12.

<sup>26</sup> “El niño mismo en modo alguno nos parece cómico, aunque su ser reúne todas las condiciones que, en la comparación con nosotros mismos, arrojarían una diferencia cómica: el desmedido gasto de movimientos y el mínimo gasto intelectual, el gobierno de las operaciones anímicas por las funciones corporales, y otros rasgos.” Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, p. 211.

<sup>27</sup> Pensemos sino en lo que dice André Bretón sobre la infancia: “De los recuerdos de infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo descarriado, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia los que está más cerca de la “verdadera vida”. La infancia, que una vez transcurrida, deja un hombre que sólo posee, fuera de su pasaporte, algunos billetes de favor. La infancia, en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo.” André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 60.

de la imaginación.<sup>28</sup> Y entonces apareció la ficción.

En el título de este apartado sugiero que la ficción tiene dos extremos. ¿Cuáles son estos dos extremos a los que me refiero y cómo funcionan? Se trata de un doble mecanismo que constantemente genera y destruye ideas: humor-utopía.

## 2. 1. De ficciones y contraficciones

El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorio. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.

“El jardín de senderos que se bifurcan”,  
*Ficciones*. 1941. Jorge Luis Borges.

¿Hasta qué punto la ficción proveniente de la literatura es real?, ¿hasta qué punto lo que percibimos como realidad es una ficción? En el contexto de la literatura latinoamericana, una primera respuesta a esta interrogante es el concepto mismo de América, pues en el ideario intelectual americano existe una fuerte conciencia de este carácter realista en la ficción y ficcional en la realidad. “Nuestra América –dijo Alfonso Reyes –debe vivir como si se preparase siempre a realizar el sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa: el sueño de la utopía, de la república feliz, que prestaba singular calor a las páginas de Montaigne, cuando se acercaba a contemplar las sorpresas y las maravillas del nuevo mundo.”<sup>29</sup> A partir de su independencia, sabedores del poder de la ficción, Estados Unidos y Canadá generaron sus propios mitos hegemónicos.<sup>30</sup> En

---

<sup>28</sup> “Por un lado, la imaginación puede funcionar para preservar un orden. En este caso la función de la imaginación consiste en poner en escena un proceso de identificación que refleja ese orden. Aquí la imaginación tiene la apariencia de un cuadro o pintura. Pero, por otro lado, la imaginación puede tener una función destructora y puede también promover un avance. En este caso su imagen es de producción; se trata de imaginar algo diferente un “ningún lugar”.” Paul Ricoeur, *Ideología y Utopía*, p. 285.

<sup>29</sup> Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Última Tule*, p. 87.

<sup>30</sup> “Ahora bien, mientras que los “mitos” y las “realidades” de Norteamérica son a pesar de todo objeto de un debate constante, a favor del cual una pequeña parte de las realidades logra salir a la superficie, nuestra percepción de Latinoamérica es en cambio dominio casi exclusivo de la leyenda. Desde el principio, la inclinación a conocer estas sociedades, a comprenderlas o sencillamente a describirlas, fue aplastada por la

contraste, los latinoamericanos se acercaron al sueño alfonsino únicamente en el campo de la cultura y las artes.<sup>31</sup> ¿Latinoamérica es una utopía fallida? Ya desde comienzos del siglo XX, el mismo Reyes, junto con Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier, Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Edmundo O’Gorman y Augusto Salazar Bondy, se dieron cuenta de que en nuestras tierras más bien la fábula precedía a la realidad.<sup>32</sup>

Al llegar a las bocas del Orinoco, creyó haber encontrado el paraíso terrenal... El ímpetu de las aguas dulces, que casi desbarataron sus carabelas, en el golfo de la Ballena, con su Boca de la Sierpe y su Boca del Dragón, no le hicieron inferir la existencia de vastas selvas y montañas... sino la proximidad de la fuente de agua del paraíso terrenal... Los teólogos afirmaban efectivamente que Dios no había destruido el Paraíso, y lo situaban... en una tierra o isla feliz, sin enfermedades, sin vejez, sin muerte, sin temor. (ROSENBLAT, 1965<sup>33</sup>)

Vayamos si no a los últimos años del siglo XV.

España ha decidido explorar una nueva ruta a las Indias para obtener especias baratas. La comida es insípida, putrefacta, y el pueblo hambriento, enfermizo, sueña con el país de Jauja y con la Fuente de la Eterna Juventud. Tanto las cruzadas como la Reconquista han terminado y el pueblo ocioso se entretiene con las aventuras de Amadís de Gaula y del caballero Parsifal. En Salamanca, en la misma ciudad de Tormes donde Colón recibe el dinero para emprender el viaje, surge la picaresca para burlarse de la miseria. Falta poco más de un siglo para que Cervantes parodie los libros de caballería. Tanto *El Lazarillo de Tormes* como *Don Quijote de la Mancha*, las dos primeras novelas modernas, suceden al

---

necesidad de usarlas como apoyo de fábulas.” Jean Francois Revel, introducción, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, p. 22.

<sup>31</sup> “Apenas salimos de la espesa nube colonial al son quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.” Pedro Henríquez Ureña, “El descontento y la promesa”, en *Obras Completas*, pp. 11-12.

<sup>32</sup> Desde mi punto de vista, este presentimiento de lo fabuloso en la realidad, antecedente de lo real maravilloso y del realismo mágico, fue uno de los detonantes del boom latinoamericano.

<sup>33</sup> Ángel Rosenblat, citado en Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, p. 26.

fortuito encuentro entre Cristóbal Colón y América,<sup>34</sup> como si la invención de la novela hablara de la invención de América, del mismo modo que la invención de América habla del ingenio español.<sup>35</sup> “A través de los griegos, Europa hereda esta inclinación de la mente, y ya en el Renacimiento podemos decir que América, antes de ser encontrada por los navegantes, ha sido inventada por los humanistas y los poetas. La imaginación, la loca de la casa, había andado haciendo de las suyas.”<sup>36</sup> En efecto, del río Bravo a la Patagonia, ficción y realidad han sido desde entonces las dos caras de una misma moneda.<sup>37</sup>

Quando tenía tu edad, mi sueño principal era venir a conocer esta parte de América, de la que mi padre me había hablado siempre con nostalgia y con un dejo fabuloso que me había impresionado de un modo indeleble. [...] Encontramos montañas de hielo negro, que se trasladaban ante nuestros ojos; bosques de gigantescos pinos azules, en los que pastaban ciervos altos como caballos; valles cubiertos de flores hasta el último centímetro de su extensión, y sobre ellos ciclópeas cornisas de nieve cuyas volutas pulía el viento; lagos quietos como espejos, vientos que gritaban horriblas melodías, peñascos de mármol del tamaño de palacios. Todo nos encantaba, en cada detalle grande o chico nos encontrábamos *at home*. (*La Liebre*, 1991: 106)

<sup>34</sup> En una conferencia en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras el pensador brasileño Antonio Cândido relacionó el apellido Colón con la palabra *colomba*, pues *colomba* en portugués significa paloma. Alguien le preguntó al pensador brasileño si aún creía en la utopía y el filósofo respondió que sí. (Universidad Nacional Autónoma de México: lunes 10 de octubre de 2004).

<sup>35</sup> Muchos ya han dicho que si Miguel de Cervantes hubiese viajado a América, la primera novela moderna sería una ínsula en vez de un libro. Al respecto: “El Nuevo Mundo, tal como fue concebido por los europeos de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, no era más que una imagen mental. Los conquistadores, que habían sido impulsados por su afán de riquezas, tierras e hidalguía, contemplaban con desencanto cómo los funcionarios de la corona española les invadían su paraíso feudal. Los religiosos, que habían visto en el Nuevo Mundo su nuevo Jerusalén, vieron aumentar progresivamente su desaliento antes las recaídas espirituales y morales de los indígenas cautivos. La utopía de los humanistas, como las Siete Ciudades de los exploradores, parecía cada vez más remota e irreal. Hacia la mitad del siglo XVI, las discrepancias entre la imagen y la realidad no podían seguir siendo sistemáticamente ignoradas. Estaban comenzando a surgir demasiadas evidencias.” J.H Elliot, *El viejo mundo y el nuevo (1492-1650)*, p.41

<sup>36</sup> Alfonso Reyes, “Capricho de América”, en *Última Tule*, p.75.

<sup>37</sup> Por otra parte, podemos decir que esta tendencia a mezclar realidad y ficción es una característica humana que se da en ciertas circunstancias: “Porque lo cierto es que los hispanoamericanos estamos claramente en el caso de este existir inauténtico: vivimos desde un ser pretendido, tenemos la pretensión de ser algo distinto de lo que somos y lo que podríamos quizá ser, o sea, vivimos alienados respecto a la propia realidad que se ofrece como una instancia defectiva, con carencias múltiples, sin integración y por ende sin vigor espiritual. De allí que en nuestras comunidades prevalezcan la *mixtificación* y la *ficción*.” Augusto Salazar Bondy, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, p. 117. Desde luego la mixtificación y la ficción de la que habla Salazar Bondy no sólo se da en América Latina, sino en todas aquellas comunidades que carecen de políticas realistas y viables. Como se ha comprobado en los últimos disturbios en París, los países “primermundistas” también sufren problemas de desintegración y alienación que restan vigor a sus sociedades. A mi parecer no se trata de integrar al africano, al latinoamericano o al asiático: se trata de integrar al hombre.

Ahora bien, mi siguiente respuesta a la pregunta inicial de este capítulo, la da Paul Ricœur en su obra *Ideología y Utopía*. Este filósofo protestante sugiere que la sensación de realidad que puede brindarnos la literatura se deriva de nuestra creencia en la verosimilitud, mientras la sensación de irrealidad que puede producirnos la realidad, se debe a nuestra falta de confianza en el sistema ideológico dominante.

Pero, ¿qué es la realidad y para quién? La realidad inevitablemente incluye toda clase de apreciaciones y juicios de valor. La realidad no está constituida solamente por objetos sino que comprende a los seres humanos y su pensamiento. Nadie conoce la realidad fuera la multiplicidad de maneras en que está conceptualizada, puesto que la realidad siempre está metida en un marco de pensamiento que es él mismo una ideología. (RICŒUR, 1996: 201)

De ahí que temporalmente la frontera entre ficción y realidad (a lo que en un juego de palabras he llamado contraficción por su evidente naturaleza contradictoria) dependa de qué tan duradero sea ese lapso de confianza.<sup>38</sup> Ninguna ficción ni ningún sistema ideológico surge de la nada, sino que, en relación con lo previamente existente, la primera debe ser verosímil y la segunda legítima. Respecto de la literatura, aplicando el mismo marco motivacional tomado de la obra de Weber que Ricœur utiliza en las dieciocho conferencias que conforman *Ideología y Utopía*, me pregunto si en el espacio vacío en el concepto weberiano de creencia que ocupa la ideología, en la brecha entre pretensión a la legitimidad y creencia en la legitimidad, se ubica también la lectura. No me refiero al acto de lectura en sí, sino al proceso mental en el que reemplazamos símbolos por signos: proceso que estimula al lector a seguir leyendo. Mediante una doble sustitución, me atrevo

---

<sup>38</sup> Cuando, por ejemplo, el personaje Alonso Quijano lleva a la acción su lectura de los libros de caballería es porque su creencia en las premisas del género ha rebasado el lapso usual de tiempo; es decir, esa frontera ha quedado borrada hasta el punto de transformarse en personaje de los libros que lee. Este desdoblamiento por el que Alonso Quijano da a luz a Don Quijote de la Mancha, tal como sugiere esa macula toponímica que adopta su nombre, lo transforma entonces en un ser distinto, marginado, respecto al punto de vista de sus coetáneos. Precisamente de esta contraficción se vale Aira para introducir una y otra vez “el cambio de tema” en sus relatos (“Todo parecía una ficción, liviana e inconsecuente como un tema de conversación, pero a la vez, como una magia, se volvía realidad.” AIRA, *El tilo*, 107).

a decir que el lugar de la lectura se ubica precisamente entre la pretensión a la verosimilitud y la creencia<sup>39</sup> en la verosimilitud, ya que para continuar leyendo el lector debe creer en las palabras del autor, es decir en las letras en tanto signos.<sup>40</sup> (“La fe [...] era la coherencia... por ella corría el líquido de la vida, por el tubo, del brazo a la nariz... Pero había que creer. Había que simular no creer, y en realidad creer.” *Cumpleaños*, 39) Aquí, en este punto de la lectura, es en donde pienso que pueden sucederse estos dos sucesos sorprendentes.<sup>41</sup>

Buscando en lo particular (y tienen que ir a lo particular, salvo que sean cristianos practicantes), en lo particularísimo que es adonde lleva siempre lo particular, internándose en el corazón mismo de lo general, no tienen más remedio que desembocar en la creencia, que es la quintaesencia de la tolerancia. No quiero decir que ellos se preocupen por eso, que se hagan ningún problema. Como le decía antes, ellos prefieren vivir en un mundo propio, “entre ellos” como quien dice. Es un mundo artificial, como todo sistema que se proponga la felicidad. El entramado interno es el reverso de la tolerancia. Un espejo. (*Embalse*, 1992: 92)

## 2. 2. Mapa para llegar a Ningún lugar

Hombre, ya no hay islas desconocidas, Quién te ha dicho, rey, que ya no hay islas desconocidas, Están todas en los mapas, En los mapas están sólo las islas conocidas, Y qué isla desconocida es esa que tú buscas, Si te lo pudiese decir, entonces no sería desconocida,

*El cuento de la isla desconocida*, José Saramago

Los géneros literarios no son cajas, muebles o enseres domésticos. Los géneros literarios no son objetos de la realidad aunque ocupen un lugar en el espacio y el tiempo –en los libros, en las conversaciones. Los géneros son ligeros y ni siquiera hay que empaquetarlos

---

<sup>39</sup>“Pero el autor implícito de cada novela es alguien con cuyas creencias en todos los temas tengo que estar bastante de acuerdo si quiero disfrutar su obra. [...] Es solamente a medida que leo, que yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor.” Wayne C Booth, *La retórica de la ficción*, p.124.

<sup>40</sup> “La fe del artista es muchas veces una fe sola, sin Dios alguno –eso es lo que tiene el arte de herético–, pero es siempre una fe. El arte tiene que ser creencia, puesto que al *suced*, sucede fuera de la verdad, fuera de la realidad, fuera de la historia, y todo lo que no es historia ha de ser creencia o no es nada; como veo que el arte no es historia, pero que es decididamente *algo*, no tiene más remedio que ser creencia.” Ramón Gaya, *Obra Completa*, Tomo 1. p. 70.

<sup>41</sup> Advertencia del autor: las siguientes líneas, únicamente aptas para lectores extremos, pueden causar leves alteraciones cardíacas o respiratorias.

con cintas y lazos ni colocarlos en una pesa y pagar impuestos para trasladarlos. Si los géneros fueran estáticos y concretos, hechos de materia física, dejarían de ser géneros; entonces se volverían partículas, tendientes a ser posesiones. Por suerte, los géneros literarios se construyen en las orillas, en las fronteras: son de todos y de nadie. Imposible reclamar derechos de autor o de propiedad intelectual por la invención de un género; los géneros no se inventan. Existen, en un estado embrionario, desde que existe el lenguaje, desde que existe la conciencia humana.

En *El método formal en los estudios literarios*, los teóricos rusos Medvedev y Bajtín afirman que cada género aborda diferentes aspectos de la realidad, distintas formas de visión que enriquecen nuestro discurso interno. Desde este punto de vista, la negación de los géneros, pese a su afán idealista, conduce a un empobrecimiento de la realidad, pues, al manifestarse como “*unidades orgánicas entre el tema y lo que les es exterior*”, los géneros dan noticia de la relación entre las formas ya hechas y la realidad cambiante que circunda a la obra. De este modo el género tiende a concluir la percepción de infinitud de la propia vida, es decir, la del hablante-escritor; al grado de que éste, para darle sentido a su experiencia, se transforma en maestro del género lírico o del género épico, pese a que jamás haya escrito un solo verso (como Varamo que, luego de recibir dos billetes falsos, embalsamar un pez vivo, hablar con las Góngoras y ver en la catedral a la Virgen y al Niño, escribe *El canto del Niño Virgen*, supuesta joya de la poesía panameña; obra inexistente para el lector real de *Varamo*). Del mismo modo, el lector eterno decide que ha llegado el tiempo de terminar con el drama incierto de su devenir y su lectura del mundo, su hermenéutica de lo cotidiano, encarna en un libro. “Cuando la imaginación no encuentra ninguna satisfacción en la realidad existente, aspira a encontrar un refugio en lugares y

épocas elaboradas por el deseo.”<sup>42</sup> Es entonces que los géneros, previamente asimilados como un filtro entre el autor y su mundo, se intercalan y producen una visión “propia”. Frente al vacío del ser infinito, esta ceguera parcial que nos impide referirnos a la realidad tal cual es (puesto que ésta siempre habrá de pasar por categorías preexistentes), amplía nuestra percepción. Si es cierto que sólo “vemos” a través de los géneros, los caribeños y los aztecas sólo lograron ver las carabelas y los caballos hasta construir las categorías interpretativas necesarias (en la misma línea, únicamente los “elegidos” pueden ver objetos voladores no identificados o fantasmas, por su no inclusión en las categorías terrestres; e incluso, en un descuido, uno puede toparse con un extraño sin verlo). En cualquier caso, la conciencia de las unidades orgánicas entre el tema y lo que le es exterior, lleva a descubrir que nada existe detrás de lo que los otros quieren que percibamos ni de lo que nosotros queremos que perciban. En el lenguaje, sin un repertorio de géneros internos insertos en una colectividad, se vuelve imposible asociar las palabras con su referente y una instrucción tan básica como *Me pasas la sal* queda flotando en el aire, como ocurre con los habitantes de la isla de Laputa, en *Los viajes de Gulliver* quienes tienen tan mala memoria que deben ser ayudados por sus “golpeadores” para recordar las cosas; misma situación que afecta a los isleños de *La ciudad ausente* quienes, debido a los rápidos cambios lingüísticos, ignoran dónde comienza y termina su identidad.

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan a la patria según la lengua. ("La nación es un concepto lingüístico.") Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer, pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí. (PIGLIA, 1992: 122)

En relación con el doble mecanismo que me propongo describir en la obra de César Aira, resulta importante comenzar por señalar que tanto el humor como la utopía dan

---

<sup>42</sup> Karl Mannheim, *Ibid*, p. 218.

nombre a un género literario.<sup>43</sup> Y aunque en América Latina difícilmente aparece un autor capaz de combinar ambas estrategias en una misma obra, sobresale la figura de Macedonio Fernández,<sup>44</sup> cuya escritura confirma esta doble postura genérica.

En profundos estudios que se han hecho desde Kant, Schopenhauer, Spencer, Bain, Kraepelin, Bergson, Lipps, Volkelt, Freud y otros, se llegó a dar acertadamente mucha luz sobre la estructura esquemática mental de la causa psicológica de la risa, pero enunciándola sólo intelectualmente: no han visto que el signo afectivo constante de la temática de la risa es que la esencia del sucedido sea alusión a la felicidad. (FERNÁNDEZ, 1944: 261)

En su ensayo titulado *Para una teoría de la Humorística*, Macedonio afirma que la aspiración a la felicidad es una característica del humor, lo cual también ocurre con la utopía. Este escritor se refiere a dos tipos de humorismo: el realista o de sucesos y el conceptual. En el primer caso, se trata de un suceso cómico que le ocurre a una persona o un personaje, ya sea en la realidad o en la ficción, mientras, en el segundo caso, se trata de una “nada intelectual” que le ocurre a un oyente o a un receptor. Es decir que el humorismo realista sucede físicamente en el espacio-tiempo y el humorismo conceptual sucede precisamente cuando se contradice la lógica natural de ese espacio-tiempo. Esa nada intelectual se desarrolla en dos fases: la primera, en la que el receptor entiende un suceso, la segunda, en la que dicha comprensión genera una creencia en lo absurdo.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> “Como sabemos, la palabra significa lugar que no existe, ninguna parte, ningún lugar; es la isla que no está en ninguna parte, el lugar que no existe en un lugar real. Por lo tanto en su autodescripción, la utopía se sabe utopía y pretende ser utopía. La utopía es una obra muy personal e idiosincrásica, es la creación distintiva de su autor.” Paul Ricoeur, *Ibid*, p. 57.

<sup>44</sup> Además de Aira, claro, motivo de esta tesis. Al buscar semejanzas entre Macedonio y Aira, Julio Ortega señala: “Es inherente a la lógica de la broma una cierta falta de respeto –una falta de miramientos con las instituciones y discursos consagrados. Como en Macedonio, en Aira se da una constante irrisión de la figura del autor y una devaluación sistemática de la Literatura (con mayúscula) –que en Aira es complementaria a una revalorización de formas discursivas menores o desprestigiadas, de modo que la Literatura es demolida en aras de lo que Aira denomina “lo novelesco”. Julio Prieto, *Ibid*, p.4.

<sup>45</sup> “Absurdo es un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera.” Macedonio Fernández, *Teorías*, p. 304.

¿Cuál es el efecto concienical, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad. Aunque la “racionalidad” tiene una resonancia afectiva positiva, es decir placentera, porque parece sinónima de seguridad general de la vida y conducta, sin embargo basta que se la presente como una ley inexorable para que sea un límite a la riqueza y posibilidad de la vida. (FERNÁNDEZ, 1944: 302-303)

A lo anterior, Gómez de la Serna, coetáneo y compañero suyo, añade: “el humor es el sentido exacto de la relatividad de todas las cosas, es decir, la crítica constante de lo que cree ser definitivo, la puerta abierta a las nuevas posibilidades sin las que ningún progreso del espíritu sería posible.”<sup>46</sup> De modo que ambos autores vanguardistas coinciden con Freud<sup>47</sup> en que el humor constituye una fuente de placer intelectual porque permite al que ríe defenderse de aquellos aspectos de la realidad que le causan dolor. En ambos casos, el humorismo se define como ese mecanismo que produce una ruptura placentera entre las expectativas preestablecidas por la ideología del receptor y la realidad del suceso narrado. Es decir que, como lectores, una situación nos resulta risible porque en vez de aquello que esperábamos se nos relata algo inesperado.

Esta concepción del humor me parece muy pertinente por su relación con la utopía. Pues esa nada intelectual, esa puerta abierta hacia nuevas posibilidades, sería estéril si no fuera por esa otra nada espacial.<sup>48</sup> Desde mi punto de vista, nada intelectual y nada espacial se encuentran en un punto: cuando la función destructiva del humor se compensa con la función reconstructiva de la utopía.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, p. 215.

<sup>47</sup> Freud afirma que, a diferencia del chiste y de la comicidad, el humor desafía sin resignarse, venciendo el propio narcisismo, lo cual implica un triunfo sobre el Yo. Sigmund Freud, *Del humor*, p. 278.

<sup>48</sup> “[...] sería posible llamar utopías a los espaciales y quiliásmas a los deseos temporales.” Karl Mannheim, *Ibid.*, p. 209.

<sup>49</sup> Mumford habla de dos tipos de utopías que considera difíciles de enlazar: utopías de evasión y utopías de reconstrucción. A estas últimas son a las que me refiero cuando, retomando a Ricoeur, hablo de la utopía en un sentido positivo. Respecto a la utilidad de la utopía, en el prólogo a *Ideología y Pensamiento Utópico* y

Ello no obstante, la utopía en su forma literaria suscita una especie de complicidad o connivencia por parte del lector bien dispuesto. El lector se inclina a aceptar la utopía como una hipótesis plausible. Puede ser parte de la estrategia literaria de la utopía aspirar a persuadir al lector por los medios retóricos de la ficción. Una ficción literaria es una variación imaginativa cuyas premisas el lector acepta por un momento. En la obra utópica no nos hallamos frente a una actitud polémica que el lector tenga que desarmar mediante su penetración y habilidad. (RICŒUR, 1996: 290)

El humor puede liberarnos de una falsa idea mientras que la utopía, cuando no es una evasión, se nos ofrece como una salida a la ideología dominante. Es como si esa pérdida de autoridad del sujeto, hecho u objeto degradado que lleva a cabo el humorista, tuviera su contraparte en un sujeto, hecho u objeto emergente propuesto por el utópico: uno desprestigia un estado de la realidad con la risa y otro la reconstruye con la imaginación. De hecho, a esta capacidad interpretativa que ofrece la imaginación se refiere Alfonso Reyes en su ensayo “Capricho de América” cuando opone la “primitiva unidad” a la dualidad entre la América real y la América imaginada.

Y la imaginación –cuyo consejo hemos convenido en seguir para ver a dónde nos lleva– nos está diciendo en voz baja que, aunque esa unidad primitiva nunca haya existido, el hombre ha soñado siempre con ella, y la ha situado unas veces como fuerza impulsora y otras como fuerza tractora de la historia: si como fuerza impulsora, en el pasado, y entonces se llama la Edad de Oro; si como fuerza tractora, en el porvenir, y entonces se llama la Tierra Prometida. De tiempo en tiempo, los filósofos se divierten en esbozar los contornos de la apetecida ciudad perfecta, y estos esbozos se llaman Utopías, de que los Códigos Constitucionales (si me permitís una observación de actualidad) no son más que la última manifestación. (REYES, 1933: 77)

En la primera mitad del siglo XX, diversos autores latinoamericanos producen obras que pueden leerse como utopías (*El que vendrá y Ariel*, ambos del uruguayo José Enrique Rodó

---

*libertario en América Latina*, Hugo Zemelman dice lo siguiente: “De lo anterior se concluye la necesidad de esclarecer las distintas funciones que puede cumplir la utopía, como son las cognitivas e imaginativas, ya que su esclarecimiento puede contribuir a enriquecer la relación que construye el sujeto con la realidad que lo circunda. Pensar desde un axioma o desde una exigencia utópica, tiene consecuencias sobre el acto mismo de conocer, además de traducirse en distintas formas discursivas.” Cabe señalar, que la opinión de este estudioso proviene del campo de las Humanidades y Ciencias Sociales. Hugo Zemelman, *Ideología y Pensamiento Utopico y libertario en América Latina*, p. 11.

o *La raza cósmica* del mexicano José Vasconcelos). “¿Cuál es la salvación? ¿Cómo ha de hacer esta América su futuro, para que no repita los errores de sus mayores? «Crear es la palabra de pase de esta generación» –dice Martí–. Crear, recrear, inventar un poco, dirá desde México Antonio Caso. Libertad creadora, grita el argentino Alejandro Korn. Crear y recrear la realidad será la preocupación del pensamiento latinoamericano al iniciarse el siglo XX.”<sup>50</sup> En efecto, estas obras poseen un estilo eficaz que responde a una necesidad vital: generar la identidad de las nuevas repúblicas. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX el mundo experimenta el fracaso de las utopías políticas. De ahí que en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz concluya con una utopía vuelta al individuo que supone a la vez plenitud, reunión, reposo, dicha, amor, comunión, ritual, poema, fiesta.

La Utopía, y especialmente las modernas utopías políticas, expresan con violencia concentrada, a pesar de los esquemas racionales que las enmascaran, esa tendencia que lleva a toda sociedad a imaginar una edad de oro de la que el grupo social fue arrancado y a la que volverán los hombres el Día de Días. Las fiestas modernas –reuniones políticas, desfiles, manifestaciones y demás actos rituales– prefiguran el advenimiento de ese día de Redención. Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original y los hombres a su primitiva pureza. Entonces la Historia cesará. (PAZ, 1950: 360)

## 2. 3. Filósofos sonrientes: la esperanzadora praxis de la risa

*No por mucho madrugar amanece más temprano.*

Sabiduría popular.

En *El chiste y su relación con el inconsciente* Sigmund Freud deduce que la ganancia del placer humorístico se deriva de un ahorro de sentimiento, pues cuando el que desarrolla el humor está a punto de producir un afecto en el espectador y éste de identificarse con él, el primero lo desengaña con una broma que suspende tal sentimiento. Dolor, susto, terror,

---

<sup>50</sup> Leopoldo Zea, *Ibid*, p. 21.

desesperación... En *El humor*, Freud añade que la actitud humorística puede dirigir al humorista hacia su propia persona o hacia una persona ajena donde es el espectador o lector quien participa del placer. En el primer caso, se trata de alguien que se ríe, por ejemplo, de su propia desgracia. En el segundo, de una persona o situación que carece de humor en sí misma, pero que se convierte en objeto de humor para un escritor o caricaturista. En ambos procesos, al espectador le corresponde una pareja ganancia de placer. A nivel psíquico, lo grandioso del humor es que éste funciona como una proyección del inconsciente. Gracias a que el Yo se conserva intocable ante la realidad, los conflictos del mundo exterior lejos de afectarlo le resultan placenteros:

Es cierto que el placer humorístico nunca alcanza la intensidad del que se obtiene en lo cómico o en el chiste, nunca se desfoga en risa franca; también es verdad que el súperyo, cuando produce la actitud humorística, no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión. Pero atribuimos un valioso carácter –sin saber muy bien por qué– a este placer poco intenso, lo sentimos como particularmente emancipador y enaltecedor. (FREUD, 1927: 161)

En el otro extremo, Paul Ricœur ve en la utopía una proyección histórica dirigida hacia el futuro que posibilita la interiorización de los cambios. Éste afirma que la puerta hacia lo relativamente realizable o lo absolutamente irrealizable que abre la utopía, nos sitúa en un espacio fuera del espacio desde donde podemos criticar la ideología. Como señala Karl Mannheim, el pensamiento utópico implica una incongruencia con la realidad, lo que puede posibilitarla como detonante de cambio. En la primera *Ideología y Utopía*, Mannheim comienza el capítulo titulado “La mentalidad utópica” con esta definición positiva de la utopía. “Un estado de espíritu es utópico cuando resulta desproporcionado con respecto a la realidad dentro de la cual tiene lugar.”<sup>51</sup> De aquí proviene la valoración positiva que

---

<sup>51</sup> Karl Mannheim, *Ideología y Utopía*, p. 195.

Ricœur nos invita a aplicar en el análisis hermenéutico y, en consecuencia, en el análisis ideológico de los textos.

Para el método que lo considera todo desde el exterior, en una relación externa, la historia de la industria es un libro cerrado. Este concepto del libro cerrado puede ser una fuente de la oposición (predominante en el marxismo ortodoxo) entre ideología y ciencia. La ciencia llega a ser la lectura del texto cerrado de la industria. Sin embargo yo diría que sólo cuando consideramos el texto como texto abierto podemos salirnos del ámbito del extrañamiento. Quizá la ciencia necesite apoyarse en la utopía para quitar el sello del libro cerrado. (RICŒUR, 1996: 99)

Ahora bien, leemos que el superyó *cuando produce la actitud humorística, no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión*. Si tomamos esta realidad como la realidad relativa, expuesta líneas arriba, encontraremos una primera coincidencia entre humor y utopía: ambos se oponen al *statu quo*, salvo que el primero carece de la energía suficiente para proponer un nuevo orden. En este caso, el humor se acerca más a la utopía de evasión<sup>52</sup> que, aunque se propone derrocar un poder, carece de propuestas coherentes y, por lo tanto, realizables. En su novela *Cumpleaños*, Aira nos habla de esta incapacidad.

Ayer leí una novelita de Wells, *Una historia de los tiempos por venir*, hermoso título aunque no sé cuál será el original [...] Esta novelita de “los tiempos por venir” la leí con gusto, aunque no vale nada. A medida que leía me daba cuenta de que mi interés hincaba el diente, de un modo bastante pueril, en el hallazgo de los errores que había cometido el autor al imaginar un futuro de doscientos años después; hoy estamos a mitad de camino y ya se ha hecho patente que se equivocó en todo. En la mitad de los casos se queda corto, como al suponer que la tecnología no iría más allá del fonógrafo y la bombita eléctrica, y en la otra mitad calcula mal las direcciones que tomaría el progreso. No es un defecto exclusivo de Wells, porque todos los que vinieron después se equivocaron tanto o más que él; y regodearse en esos errores tiene algo de intrigantemente injusto, porque la conclusión inescapable es que, si intentáramos lo mismo, volveríamos a equivocarnos. Los tiempos por venir son muy resbalosos, muy traicioneros. Pero en esa interpolación está el atractivo principal de esta lectura. (*Cumpleaños*: 40-41)

Sin embargo, cuando en una utopía hay humor, el ahorro de gastos de un sentimiento

---

<sup>52</sup> Mumford habla de dos tipos de utopías que considera difíciles de enlazar: utopías de evasión y utopías de reconstrucción. A estas últimas son a las que me refiero cuando, como Ricœur, hablo de la utopía en un sentido positivo. RICŒUR, *Ibid*, p. 290.

permite al lector tomar conciencia de la realidad sin sentir dolor, ira o impotencia. Tal es la premisa del Comando del Amor que en *La prueba* asalta un supermercado para que una chica le pruebe su amor a otra:

Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí, porque el amor es exigente. La cantidad depende de ustedes. Nos llevaremos todo el dinero que haya en las cajas y nos iremos. Dentro de un cuarto de hora los sobrevivientes estarán en su casa mirando la televisión. Nada más. Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*. (AIRA, 2002: 60)

En este pasaje de la novela las frases hechas *todo por amor, el amor es exigente y el amor requiere una prueba*,<sup>53</sup> recuperan un sentido literal para ahorrar en las ladronas un gasto de compasión hacia los clientes del supermercado, aunque precisamente es la praxis de esta literalidad lo que lleva a Mao y a Lenin a delinquir. Los sugerentes nombres de estos dos personajes femeninos revelan además una fuerte crítica a la racionalidad: racionalidad<sup>54</sup> irracional que en ocasiones, tal como aclara Ricœur, puede justificar una masacre. Como podemos observar, a nivel discursivo se revela otro punto de coincidencia entre humor y utopía: ambos se valen de recursos retóricos.

En la utopía hay cierto elemento irónico. La utopía parece decir algo plausible, pero dice también algo que es extravagante, alocado. Al decir algo extravagante, la utopía dice algo real. Este punto corre paralelo con mis anteriores comentario sobre la utopía que se encontraría en el margen entre lo realizable y lo imposible y en el margen entre lo cuerdo (aunque ficticio) y lo insano (o patológico). (RICŒUR, 1996: 318)

Por supuesto, si recordamos lo expuesto por Mannheim de que una utopía sólo se concibe como irrealizable dentro de determinado orden, ya que una clase dominante siempre intentará mantenerse en el poder en contra de cualquier pensamiento que se detente

---

<sup>53</sup> Frase que por cierto, como señala Mariano García, funciona de *leit motiv* en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig.

<sup>54</sup> “Weil distingue entre lo que en francés es lo *rationnel* y lo *raisonnable*. La tecnología y la economía tienen que ser “racionales”, aquí tiene que haber una conexión técnica entre medios y fines, mientras que en la política la racionalidad es lo “razonable”, es la capacidad de integrar un todo.” RICŒUR, *Ibid*, p. 236.

contra ese poder, habrá que preguntarnos, como sugiere Ricœur, desde dónde consideramos qué es sano y qué es patológico. Desde luego el crimen de las jóvenes, su utopía amorosa, le resultará patológico a un lector que crea en la maldad del asalto y el asesinato: en efecto, podemos decir que esta inversión axiológica basada en la racionalidad fue la que llevó a los partidos socialistas al poder.<sup>55</sup>

En la oscuridad de las llamas, en el cristal del humo y la sangre, la escena se multiplicó en mil escenas, y cada una de las mil en otras mil... Mundos de oro sin peso y sin lugar... En una especie de comprensión, al fin, de lo que estaba pasando. Hay un viejo proverbio que dice: si Dios no existe, todo está permitido. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al creador. Aun así, la segunda parte del proverbio puede funcionar, es decir, hacerse realidad, al modo hipotético, dando origen a un segundo proverbio sobre el modelo original: si todo está permitido... Este nuevo proverbio no tiene segunda parte. En efecto, si todo está permitido... ¿qué? (AIRA, 2002: 68)

Si la risa es un fenómeno únicamente posible en el ser humano, como afirma Aristóteles, para Henri Bergson solamente lo humano o lo relacionado con éste mueve a la risa. Según este filósofo francés cuando los animales o las cosas nos dan risa es porque de alguna u otra forma nos remiten a lo humano, en tanto que artificial o imperfecto. Tal es el origen de la risa: la mecanización, rigidez o torpeza que se percibe en alguien o algo. Como después lo hizo Freud, este filósofo imprescindible para las vanguardias históricas, aclara que es necesaria la anulación de la compasión para permitir el flujo de la risa. “El peor enemigo de la risa es la emoción. No quiero negar que no podamos reír de una persona que, verbigracia, nos inspire piedad y aún afecto; pero será menester que en este caso olvidemos por unos instantes ese cariño y hagamos callar esa piedad.”<sup>56</sup> Bergson sostiene que en una

---

<sup>55</sup> “Hay demasiados ejemplos de la relación directa entre la risa y la violencia, entre el carnaval y el autoritarismo. [...] Durante la revolución francesa, el famoso Condorcet inventó un remedio provocante a la risa [...] A las monjas las detenían en la calle, les subían el hábito a la vista del público y las azotaban, y la ejecución debía considerarse como episodio inofensivo digno de una habitación de infantes [...]” S. S. Averintsev, *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 28.

<sup>56</sup> Henry Bergson. *La risa*, p. 50.

sociedad de inteligencias puras nadie lloraría, mientras que en una sociedad de sentimentalistas netos nadie reiría, ya que para que se den ambas manifestaciones fisiológicas de nuestros sentimientos, es necesario un equilibrio entre la razón y la pasión.

Para completar lo anterior, Mijail Bajtín habla de una risa utópica que niega y afirma a la vez; es decir, una risa liberadora que implica la supresión del miedo y, por tanto, aunque es limitada, puede llegar a ser universal. Este pensador ruso identifica la seriedad con la permanencia y la risa con la mutación, de donde se derivan dos filosofías distintas: una racionalista y una irracionalista. En *Problemas de la poética de Dostoyevski* leemos que el origen histórico de esta risa irracional se encuentra en la sátira menipea, que a menudo incluye elementos de utopía social. Posteriormente, esta risa habrá de manifestarse: durante la Edad Media en el carnaval, durante el Renacimiento en la literatura y durante la modernidad en la fiesta. En la Edad Media, la risa carnavalesca, en tanto que fiesta litúrgica, se prolongaba aproximadamente tres meses, pero gracias a personajes como el payaso y el bufón, así como a un lenguaje burlesco y familiar, el resto del año el pueblo también podía rebajar a las autoridades y banalizar los valores inmutables. En el Renacimiento, la risa popular impregnó cada vez más la vida cotidiana destruyendo la seriedad unilateral y liberando la conciencia, el pensamiento y la imaginación (por lo que Bajtín habla del descubrimiento de América como cumbre del carnaval). Hasta llegar al siglo XX, presidido por la fiesta tan celebrada por Paz.

Bajo la noción de la cultura burguesa, la noción de fiesta no ha hecho sino reducirse y desnaturalizarse, aunque no llegará a desaparecer. La fiesta es la categoría primera e indestructible de la civilización humana. Puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no puede eclipsarse del todo. La fiesta privada, del interior, que es la del individuo en la época burguesa, conserva a pesar de todo su naturaleza verdadera [...] los deseos de felicidad de todo tipo subsisten aún [...] Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo, de todo fin práctico, brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. (BAJTÍN, 1987: 248)

Con cierta ironía, descubrimos que tanto Bergson como Bajton poseen una visión utópica de la risa y por lo tanto del humor. ¿Acaso los dioses ríen?

Los dioses de Oriente siempre ríen. El monje zen hace bromas y cuenta chistes y paradojas. También los dioses griegos ríen. El propio Zeus ríe en la *Ilíada*, y la mitología griega contiene episodios hilarantes, como el de Ares y Afrodita. Werner Jaeger afirma que el espíritu ático logra su plenitud al incorporar la risa de la comedia a la seriedad de la tragedia. [...] Los dioses del monoteísmo tienden a la seriedad. Una persistente tradición medieval, la misma que relaciona la risa con la estupidez y la locura, asegura que Cristo no rió nunca. Pero también se usa el humor para combatir a los adversarios. Algunos, como Ireneo de Lyon, lo usan con brillantez en su *Contra los herejes*, cuando parodia las complejas cosmogonías valentinianas, por ejemplo, hablando de arcontes calabacines que crean eones de pimientos y de patatas. (IBÁÑEZ, 2007: 8)

Por supuesto, la risa tiene también una faceta terrible y como la ideología puede reforzar una falsa conciencia.<sup>57</sup> Así es la risa que en *La muerte de Virgilio*<sup>58</sup> de Herman Broch desciende a la animalidad y al aniquilamiento: "...más maligna y perversa que el sueño de los rebaños es la risa; nadie ríe en sueños, a no ser entre dolores, a no ser bajo la maldad crecientemente horrible de la muerte".<sup>59</sup> La risa, en tanto precursora de la creación de mundos, es capaz de mostrar la realidad, pero cuando es maliciosa resulta estéril.

Lo cierto es que, al igual que la utopía, el humor puede atacar un sistema poniendo en duda los fundamentos de su legitimidad. "En el punto de la libertad absoluta, la risa es

---

<sup>57</sup> "Si llamamos ideología a la falsa conciencia de nuestra situación real, podemos imaginar una sociedad sin ideología. Pero no podemos imaginar una sociedad sin utopías porque ella sería una sociedad sin metas. Nuestra distancia respecto de nuestras metas es diferente de la deformación ideológica tocante a la imagen de quiénes somos." RICŒUR, *Ibid*, p. 301.

<sup>58</sup> Herman Broch, *La muerte de Virgilio*, pp. 114-140.

<sup>59</sup> BROCH, *Ibid*, p. 130. En relación con el humor y la utopía, esta novela contiene una apasionante reflexión sobre las risas venideras. La risa terrible, extrahumana, acompaña la belleza, según Broch, porque al reír por la realidad de todo lo irreal, lo real desaparece. Pero el estallido de la risa que precede como el lenguaje a la creación de mundos, queda anulado cuando desaparece el juramento. "Sólo del juramento nace el sentido"; es decir, sin la esperanza de recuperar un lenguaje comprometido, bordado de belleza y hecho trizas de risa, el conocimiento se haya tornado puro lujo. Por supuesto, para este escritor la adhesión a la comunidad humana es el objetivo final del arte: "se dio cuenta de que ya no había ningún accesos a la realidad, ningún retorno ni renovación, sino sólo risas que aniquilan la realidad, más aún, que la consistencia del mundo, una vez en ridículo por la risa, apenas poseía ya en absoluto una realidad válida, eliminada *la obligación de conocer* y eliminada *la gran esperanza* de que la obligación de conocer no era en vano." Las cursivas son mías.

imposible, porque es superflua. El sentido del humor es otra cosa. Si el éxtasis de la risa corresponde a la liberación, el humor corresponde al uso soberano de la libertad.”<sup>60</sup>

En la literatura, la risa, además de ser una acción fisiológica, es una manifestación que se produce en cierto tipo de texto y de lector: un texto y un lector con humor. Como ocurre, según Borges, con el lector del género policíaco, un texto humorístico requiere y supone un lector con humor. El lector humorístico buscará por todas partes motivos con qué reírse: podrá reírse con el autor del texto literario, con sus personajes y en el mejor de los casos consigo mismo, ya que el humor, a diferencia de la ironía, que tiende hacia lo universal, depende del contexto y de la correcta comprensión que el receptor haga del mismo.

En la utopía, en cambio, el autor se dirige a un lector utópico que idealmente llevará a la práctica aquellos preceptos con los que coincida. Francisco de Quevedo, en el prólogo a la traducción española de *Utopía*, es consciente de esta praxis<sup>61</sup> con la que a su vez concluye la obra de Ricoeur. “El libro es corto; mas para atenderle como merece, ninguna vida será larga, escribió poco y dijo mucho; si los que gobiernan le obedecen, y los que obedecen se gobiernan por él, ni a aquéllos será carga, ni a éstos cuidado.”<sup>62</sup>

Con base en lo anterior, tanto el humor como la utopía pueden conducir al individuo a un estado anárquico. “Ahí está la gran tentación: volverse uno mismo un Estado”, afirma un personaje de la novela *Canto Castrato*. El anarquista que “ve en todo topía (el orden

---

<sup>60</sup> S. S. Averintsev, S. S. *Ibid*, p. 18.

<sup>61</sup> “Tal es mi convicción: la única manera de salir de la circularidad en que se suman las ideologías, es tomar una utopía, declararla, y juzgar una ideología sobre esa base.” RICŒUR, *Ibid*, p. 203.

<sup>62</sup> Tomás Moro, *Utopía*, p. 13.

existente actual) el mal en sí [...] puede ser acusado de ceguera para el orden existente.”<sup>63</sup>

Pues el hombre que se burla de todo y de todos termina también por no creer en nada.

En fin, varias son las coincidencias que hemos encontrado entre humor y utopía al intentar describir su funcionamiento. La primera es que ambos pueden ser un factor de cambio social por su capacidad de derrocar un poder. La segunda, ambos son géneros literarios que aspiran a la felicidad por medio de figuras retóricas. La tercera es que ambos requieren de un lector específico: el primero, con sentido del humor y la segunda, con un sentido de crítica social. Por último, ambos intentan despertar la conciencia del lector aunque, en exceso, pueden llevarlo a la anarquía.

Una advertencia: la lectura humorístico-utópica de la narrativa airiana resultará tan vertiginosa que equivaldrá a correr por un pasillo con puertas que se cierran conforme uno las abre: conjunto de reglas expuestas para entender el funcionamiento de la “caja negra” y al instante olvidarlo.

---

<sup>63</sup> Karl Mannheim, *Ibid*, p. 200.

### 3. LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA: NOVELA SIN FRONTERAS



**D**i bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo.

André Breton,  
“Secretos del arte mágico surrealista”,  
*Primer Manifiesto*, 1924

**E**n un mundo en colapso la supervivencia es una forma de utopía. Sobrevivir al naufragio, a la hecatombe, al fin de los tiempos es para el sobreviviente la única forma de habitar el futuro y aun en su isla desierta éste se aferra a la vida para conversar con un otro imaginario. Un mundo se extinguió cuando los filósofos europeos anunciaron la muerte de Dios, el fin de la Historia y del sujeto. De *La decadencia de Occidente* (1923), pasando por *El ser y el tiempo* de Heidegger (1927), a *El fin de la modernidad* de Gianni Vattimo (1997), el siglo XX transcurrió en la proyección de esa agonía: el advenimiento de una nueva era en Occidente. A partir de que la filosofía racionalista cosificó el concepto de hombre,<sup>64</sup> los pensadores occidentales debieron asumir un *ethos* respecto al futuro, es decir, un modo textual de ser, como señaló Umberto Eco en los años setenta, pesimistas o apocalípticos y optimistas o integrados. Hoy la posteridad que sitúa la realidad mundial en el ámbito local, pone el dedo en la llaga. Tras la Guerra Fría y la caída del comunismo, un mundo, la pequeña aldea

<sup>64</sup> En la década de los cuarentas, los filósofos alemanes Max Horkheimer y Theodor Adorno se dieron cuenta de que la Ilustración llevaba implícita su propia autodestrucción, pues, al pretender desideologizar al hombre en aras de la verdad, el hombre mismo quedaba reducido a una cosa. A la vez remedio y veneno, el pensamiento racional suponía liberar al hombre de la religión, pero, en cambio, hizo de la razón un nuevo verdugo. Es esto lo que señala Juan José Sánchez en el prólogo a esta obra crucial: “Si, en efecto, la entera historia de la racionalidad occidental es al mismo tiempo un proceso de derrumbe de la razón y de regreso al mito, la crítica ideológica, la crítica como tal, pierde la instancia utópica, «el potencial de razón de la cultura burguesa, con el que confrontaba la realidad y la criticaba, exigiendo y posibilitando su realización.” » HORCKHEIMER y ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 27. De hecho, esta obra en la que ambos filósofos se reúnen para dilucidar el futuro de Occidente, es una obra fragmentaria e inconclusa...

global, se mira con escepticismo. El hombre moderno que hizo de la supervivencia una angustia, en el intento por objetivar al sujeto, nos ha heredado su conciencia aguda de finitud (¿cómo es que el ser humano todavía está aquí?, se preguntan los más críticos). Y en busca de respuestas al gran problema de la Modernidad, Robinsones posmodernos, además de llevar la civilización a su islote, amenazan con poblar el mundo de palabras.<sup>65</sup> (“Tengo miedo del fin del mundo. ¿Y si es ahora, de verdad? ¿No? ¿Por qué no? Algún día tiene que ser. Están pasando cosas tan raras hoy...” *Los misterios de Rosario*, 121) Para el religioso, la angustia se resuelve de modo individual en la esperanza, para el filósofo, de modo colectivo en la utopía.<sup>66</sup> Evasión o compromiso: los dos grandes dilemas del arte y el artista moderno.

Somos un rebaño abandonado en medio de la pampa desierta (*Las ovejas*), ladrones en busca de una prenda maravillosa (*El vestido rosa*), indigentes a la espera de unos centavos (*Haikus*): acaso para nosotros sobrevivir es continuar (¿De dónde saca el ser humano esa persistencia, ese vigor para seguir viviendo, pase lo que pase?” *Canto Castrato*, 9). La primera utopía en la que se funda la narrativa de César Aira, la superación de la angustia por medio de la escritura,<sup>67</sup> nos habla de esa dualidad entre un pasado doloroso y un

---

<sup>65</sup> Me refiero a la gran cantidad de teorías que, debido a este relativismo histórico, proliferan actualmente en las disciplinas humanas.

<sup>66</sup> “El autor de la utopías es un intelectual, un miembro de la inteligencia de una sociedad determinada. Casi siempre tiene una intención moralizadora respecto de la sociedad, escribe su texto de manera oblicua para indicar cómo debería ser un mundo mejor o perfecto. En cambio, los mitos son anónimos, no tienen autor individual, son fruto de una colectividad y finalmente no interesa quién los enuncia. Por el contrario, sí interesa quién enuncia la utopía, porque el estudio del contexto personal del autor permite aclarar y hacer explícitos muchos factores del texto mismo de la utopía.” Horacio Cerutti, *Ideología y Pensamiento Utópico y libertario en América Latina*, p. 16.

<sup>67</sup> “Aira asume y constituye ese fenómeno de manera singular y estigmatizada, con un gesto tan radical que por momentos hace que el gesto sobreviva a lo estrictamente literario o se oponga abiertamente a lo literario, actualizando así –pero siempre con cortesía– la beligerancia fecunda de las vanguardias, la fértil iconoclastia que todavía hoy asociamos en primer lugar al surrealismo. Este gesto, el de un niño con cara de viejo, fue puesto por él en primer plano y constituye, según el esquema darwiniano que tanto insiste en su literatura, su estrategia de supervivencia, su *struggle for life*, frente a una época que anuncia por capítulos la muerte de la literatura, la muerte de las historias, la muerte del autor, la muerte del libro, la muerte del significado, la

porvenir incierto. A través del relato irreversible,<sup>68</sup> el escritor “escribe incluso cuando no escribe” (*Copi*, 53), porque pretende olvidar que es un hombre o, en palabras de Hegel, un ser arrojado o caído. Así, extendida a lo largo y ancho del ethos airiano, esta obra hipervitalista,<sup>69</sup> a la vez que fantasiosa, intenta responder de manera pragmática a las preguntas planteadas por los modernos en relación con la muerte del hombre y su mundo.

En la línea de Benjamin, Adorno y Horkheimer, el argentino César Aira sabe que Occidente está olvidando la modernidad y duda que esté listo para hacerlo. Su obra, risueña invitación al olvido, es a la vez una crítica del olvido (“¿Uno se olvidará de los chistes, y de las cosas en general, una vez que los ha entendido? ¿Mi memoria sobrenatural se deberá a que nunca entendí nada? En ese caso, la risa sería la clave del olvido” *Cómo me reí*, 35).

[...] la pregunta sobre cómo seguir escribiendo —o cómo seguir haciendo humor— después de agotadas las vanguardias es la pregunta, también vanguardista, por la innovación. ¿Sobre qué innovar, con qué orden romper en la llamada posmodernidad, ella misma paródica, o mejor, pastichera, con un marcado revival hacia las vanguardias históricas, con tendencias “camp” (Sontag, 1996) de canonización de lo malo?

Dice Aira en “La innovación”: “A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible”. Y más adelante: “Lo nuevo es impersonal, intersubjetivo, inevitable. Está en el aire, o no está en ninguna parte”. (FLORES, “¿Qué hay de nuevo? Literatura e innovación en los '90: César Aira.”, 2005)

---

muerte del tiempo, y acaso también (por obra de la clonación tan conspicua en sus páginas), la muerte de la muerte.” GARCÍA, *Ibid*, p. 15.

<sup>68</sup> Ya Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” añadió al laberinto clásico la idea del tiempo. Como el espacio, el tiempo es fijo e irreversible y a cada instante presenta nuevas encrucijadas: puesto que Tsüi Pen puede optar simultáneamente por todas las opciones, su laberinto es el tiempo irreversible. Aira, citando a Berkeley, afirma que todo lo que vemos es tiempo y a lo anterior añade que “el relato mismo es tiempo”. De lo anterior se deduce la existencia del relato irreversible que sería, en palabras de Aira, “una miniaturización del espacio producida por la aceleración del tiempo”. AIRA, *Copi*, pp. 82-84.

<sup>69</sup> El hipervitalismo, característico de artistas vanguardistas como Salvador Dalí, Pablo Picasso y Pablo Neruda, consiste en hacer de la propia vida una experiencia estética.

En *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras se refiere a la superación de la angustia como a una afirmativa vuelta al relato después de las vanguardias históricas. “Que esta recuperación de lo auténticamente artístico sea visualizada además en la forma de una *revitalización*, muestra que la intervención vanguardista es para Aira, antes que una ruptura o, mejor, en un más allá de la voluntad de negación, *un acto de supervivencia artística*.”<sup>70</sup> Es decir, que, desde el sistema fallido de la modernidad, Aira pretende resolver el problema de la supervivencia a través de la creación. Según Contreras, éste asume como propio el punto de vista histórico de las vanguardias para reinventar el arte “antes que” para criticarlo como institución, pues, como bien señala, mientras Juan José Saer y Ricardo Piglia recurren a las vanguardias para desarrollar una ética y una estética de la negatividad,<sup>71</sup> Aira lo hace para afirmar el poder del relato. En efecto, si la vanguardia argentina nos muestra que la ruptura es ya una forma de canon, al rechazar la asimilación que hacen sus contemporáneos de las vanguardias históricas, Aira está rompiendo con la tradición “al mismo tiempo que” fundando su poética, pues precisamente en esa ruptura encuentra su método de supervivencia.<sup>72</sup> Como ha ocurrido con otros pensadores,<sup>73</sup> César Aira se manifiesta contestatario dentro de la misma institución. ¿Existe otra forma de ser antiinstitucional?, nos preguntan sus relatos que al punto se transforman en novelas.

---

<sup>70</sup> Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, p.17. Las cursivas son mías.

<sup>71</sup> Coincido con la lectura de Contreras: el estilo de Aira es afirmativo, pese a que Leo Pollman lo pretenda insertar en la tradición argentina de la negatividad. Según Pollman, Aira posee un “estilo fabulatorio que va más allá del realismo, del naturalismo y de la separación de los estilos. Es su manera de reanudar la gran tradición argentina de la negatividad como fundamento posible de una nueva estética y de una visión de mundo.” Leo Pollman, *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, p. 126.

<sup>72</sup> “En los ensayos escritos en los primeros años de los 90, el repertorio de términos con que Aira se ocupaba de lo literario incluía la idea del escritor como un imitador del universo de la madre, de la prosopopeya como procedimiento de delegación y puesta en escena de voces, del sobreviviente como la figura que toma a su cargo la narración, de la posibilidad de alcanzar el dominio de la lengua materna a través de un arribo a la cima de la imperfección, de los usos ficcionales de un personaje tópico, de las formas miniaturizadas que conforman tiempo y espacio hasta estallar en la catástrofe y el salto.” DOMÍNGUEZ, “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira”, *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. p. 10.

<sup>73</sup> Pienso en Octavio Paz, que desde la revista *Vuelta* combinó su faceta creativa con su postura intelectual.

De ahí que la siguiente utopía, primordial en la generación de la narrativa airiana, sea la fusión de los géneros (“En realidad no pienso en novelas por separado, sino en un solo trabajo que se extiende por toda mi vida.”<sup>74</sup>). Ensayo, teatro, traducción, novela, cuento: a la vez que cada una de sus obras fusiona distintos géneros, todo su trabajo se suma en un solo proyecto que pretende abarcar su propia vida y la del lector, tal como sugiere el sueño de Lautréamont, frecuentemente citado en su obra: “la literatura debe ser hecha por todos, no por uno”.

No siempre hubo tragedias; no siempre poemas épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no sólo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o de China. La retórica no fue siempre una forma secundaria; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la Antigüedad recibieron su sello. Les menciono todo esto para familiarizarlos con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias, un proceso en el que muchas de las oposiciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor. (BENJAMIN, 1934: 28)

Tomando en cuenta la anticipación con que Benjamin supo ver el problema del género, Aira duda, en su ensayo acerca de Copi, que la apertura entre las distintas formas artísticas se haya consumado en el siglo XX: según el argentino, devolverle a los sistemas en los que se constituyó el arte occidental posterior al barroco, su carácter de práctica social, fue la utopía fallida de los modernos, ya que ni siquiera la sinestesia<sup>75</sup> pregonada por la “poesía musical” o la “pintura narrativa” representó un escape a la cerrazón. Podemos decir, junto con él, que, al renunciar a cambiar la realidad, las vanguardias históricas optaron por crear

---

<sup>74</sup> Encuentro Digital con César Aira (31 de Mayo de 2004) en la DE: <<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/05/1105/>

<sup>75</sup> “La sinestesia es la condición que confiere, al sujeto que la padece o que la goza, el poder de evocar sensaciones en otro órgano de los sentidos distinto del que fue originalmente estimulado. Que al escuchar un sonido también perciba un color o sabor. También puede ser que la persona pueda ver palabras o números de colores.” Horacio Senties Madrid y Bruno Estañol, “El enigma de la sinestesia”, *Letras Libres*. p. 45. (Año IX, Número 103).

un mundo ensimismado: el arte moderno. “En nuestro siglo, y antes, ha habido muchos intentos de abrir esos sistemas: el surrealismo, el arte comprometido, la aplicación psicoanalítica; la historia de los movimientos y escuelas modernas no es otra cosa que la variación de intentos en ese sentido.” (*Copi*, 61-62) De hecho, la nostalgia por una concepción práctica del arte aparece en *La mendiga* como una reflexión intermitente entre la narración de la infancia cerrada de Rosa y la descripción del Bajo de Flores. Rosa sale por primera vez del barrio de Flores a los diez años, por lo que los domingos en la Plaza Flores constituyen para ella una “excursión insólita”. La aventura la protagonizan los muñecos tamaño natural que el joven Piñeyro consigue en la Prevención de Accidentes para que el titiritero de enfrente de la plaza los incluya en su retablo. Mientras uno de los personajes toca el acordeón y el sonido de éste es transmitido por altoparlante, estas “funciones educativas” (grabadas en filmaciones de 16 milímetros) son proyectadas en pantallas gigantes a doscientos metros a la redonda. Hasta que, con la llegada de la Revolución Libertadora, los personajes deciden desechar el arte ajeno y, llevados por la desconfianza, comienzan a crear un arte individual;<sup>76</sup> ¿metáfora del surgimiento de las vanguardias?

Si hay algo que inventa Aira en cada texto es una especie de máquina de escenas autorreferenciales, donde cada historia se cuenta a sí misma en diferentes niveles: el de la sucesión de escenas y explicaciones, el de la ficción, el de la reflexión que practican narradores y personajes, el de la teorización literaria. Una cadena de vacíos, de agujeros, de puertas en abismo por donde su prosa circula con enorme goce y pericia. (DOMÍNGUEZ, Nora. “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira”: 2007)

---

<sup>76</sup> “Todo eso terminó con la Revolución Libertadora. Terminó y a la vez empezó. Como el mismo nombre del acontecimiento lo indica, se iniciaba la era de la Libertad. Cada individuo quedaba librado a su propia iniciativa, y la iniciativa no podía llevarlo sino por caminos artísticos. Ya divorciado del pueblo, el arte se hacía vanguardista, hermético, neurótico...” AIRA, *La Mendiga*, p. 58.

Como afirma Domínguez, esta fusión de géneros en la obra de Aira se da a distintos niveles. Así, mientras sus relatos se suceden vertiginosamente, sus ensayos dan cuenta de ese mismo estilo reproductor<sup>77</sup> que busca recobrar la interacción entre las distintas disciplinas. “En lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de “herramientas” con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso.” (*Un episodio en la vida del pintor viajero*, 26)

El ensayo airiano, breve y efímero, equivale al zurcido invisible, a la caja negra de los surrealistas, al andamiaje que se retira una vez concluida la obra. *Copi* o *Alejandra Pizarnik*, “La nueva escritura” o “Dos notas sobre Moby Dick” cohesionan el cuerpo desarticulado que conforma su novela, al tiempo que contienen los secretos constructivos de sus relatos. El ensayo es el taller donde el duende trabaja de noche para evadir la mirada del zapatero y en él Aira es el artesano fantasmagórico que se encarga de conservar la tradición.<sup>78</sup> Pero lejos de ser un capricho postmoderno, esta complementariedad entre relato y ensayo, pensamiento y acción, responde a una necesidad sistemática.

La intención mítica de las vanguardias no pudo existir más que por la fuerza de la conjunción de dos discursos: en el primero, éstas entregan sus textos literarios, en el segundo, proclaman sus intenciones y reivindicaciones. Muchos estudios postulan una homología entre estos dos discursos, buscando en el primero la aplicación del segundo, y en este último un modelo del anterior. El último avatar es sin duda el más sutil: a partir de esta conjunción se encontrará en aquellos que quieren hacer de su propia práctica una teoría.” (GRUPO  $\mu$ , 2002:81)

---

<sup>77</sup> Vid infra. p. 45.

<sup>78</sup> “Walter Benjamin, en el ensayo al que me he referido, hace surgir al relato de una doble raíz: las tradiciones de un lugar, las más enraizadas (a cargo de los artesanos) y las noticias de tierras lejanas, traídas por los mercaderes. Artesanos y mercaderes. Quizás el relato, o la ficción, nace del conflicto de ambas fuentes.” AIRA, *Copi*, p. 21.

En principio, la obra de arte clásica exime al pensamiento de su aparición: en términos retóricos, la *inventio* y la *dispositio* quedan elididas en la *elocutio*, puesto que sólo esta última se dirige al receptor. Pero en la obra moderna, como ocurre en la pintura de Pollock o en las instalaciones de Duchamp, *inventio* y *dispositio* pretenden terminar con la idea de *imitatio*, de modo que el receptor pueda deducir de la *elocutio* las circunstancias de su elaboración;<sup>79</sup> es decir, que, en tales creaciones, tiempo y espacio se intentan aglutinar para desmitificar el papel de la inspiración y mostrar el funcionamiento del azar. Cuando el artista vierte y salpica pintura en un lienzo puesto en el suelo o cuando introduce un mingitorio en la sala de un museo, la selección de los materiales y el orden en que éstos son colocados, equivale al momento mismo de la ejecución; y en eso precisamente radica una de sus rupturas con el arte clásico, desde un punto de vista retórico.<sup>80</sup> Walter Benjamin explica que cuando la técnica deja de ser un secreto y la obra comienza a reproducirse al antojo, se vuelve innecesario atribuirle valores eternos (tal fue para él, quizás generalizando en exceso, el caso de los griegos) y ésta adquiere un nuevo carácter efímero o desechable. Equiparable al mago que revela sus trucos, el autor de retaguardia quiere demostrar que la belleza no es más que la adecuación, la corrección y el ordenamiento de ciertos materiales dentro de una institución determinada: el arte occidental. Lejos de burlarse del receptor, tal artista sugiere que nada hay de extraordinario en crear una obra de arte —es más, cualquiera que cuente con el reconocimiento y la aceptación de un público culto, puede hacerlo. Salvo

---

<sup>79</sup> Como el tejido de un guante al revés, en las vanguardias artísticas reaparece el *kairós*, al que nunca había dejado de lado la oratoria, pero si la taxonomía tropológica del siglo XIX, que es con la que crecieron sus primeros manifestantes.

<sup>80</sup> “Si “lo nuevo es la forma que adopta lo real para el artista vivo”, el realismo que postulan los textos de Aira es el que permite la reconstrucción de las circunstancias de las que nació, no el que tematiza la causa y el efecto, que es el que se da en “la obra de arte convencional”.” Eva Verónica Barenfeld, “César Aira: realismo en proceso”, *Revista de estudios literarios*, (Madrid), núm 23, (marzo-junio 2003), año VIII, en la DE: < [http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c\\_aira.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html).

que esta crítica al arte como institución, llevada al extremo por los dadaístas, se transforma a su vez ella misma en institución. Resulta ingenuo analizar esta ruptura en la obra cubista de Picasso,<sup>81</sup> por ejemplo, donde evidenciar la *inventio* y la *dispositio* en la *elocutio* fue un proceso iniciático. Como sugiere Varamo,<sup>82</sup> en las vanguardias la creación artística se transforma nuevamente en el descubrimiento y el perfeccionamiento de una técnica a la que sólo los más talentos acceden.<sup>83</sup>

Así, en la obra de Aira, dicha inquietud estética se reproduce como una doble obsesión: por un lado, ensayos que dan cuenta de la estructura formal de sus relatos, por otro, relatos basados en los procedimientos postulados por su teoría; “después de todo, él mismo ha dicho que el escritor es “una proliferación de teorías, de teorías falsas” (*Nouvelles Impressions Du Petit Maroc*, 41).”<sup>84</sup> Homología claramente expuesta en “La nueva escritura”: “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

---

<sup>81</sup> “Hay una frase de Picasso [...]: “Me llevó toda la vida aprender a dibujar como un niño”. “En efecto, los niños dibujan maravillosamente, se diría que detentan el secreto de un arte que sólo se vuelve secreto cuando, [...] se pierde esta felicidad improvisatoria, ese don, que lo es de todos los niños, de hacer arte *antes* de las consecuencias, antes de la *obra* de arte, en esa pura actividad que puede hacernos artistas, y que nos hace artistas, sin posibilidad previa, como premio automático a nuestra vida.” AIRA, *Copi*, p.72.

<sup>82</sup> “Vale decir que es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales de las 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. Y cuanto más lograda es, más certeza puede tener el crítico en su reposición de los hechos y pensamientos previos. Tratándose de una obra maestra como el poema de Varamo, la certeza es absoluta, y el crítico no tiene más que ir traduciendo retrospectivamente cada verso, cada palabra, a la partícula de realidad que le dio origen.” AIRA, *Varamo*, p. 65.

<sup>83</sup> Al respecto, me parece pertinente la siguiente reflexión de Ramón Gaya, pues habla de este arte como artificio: “Ser artista [...] es desobedecer y de ahí ese carácter de travesura que tiene casi todo el arte moderno, ya que se trata de un arte especialmente artístico, artificial. El arte, en contraste, con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... *idea*; la creación, en cambio, es un acto (no una acción, porque la acción encierra idea, es idea también), la creación es un acto vivo, un acto-naturaleza.” Ramón Gaya, *Obra Completa*, Tomo I. pp. 70, 25.

<sup>84</sup> Nora Domínguez, “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira”, *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. p. 11.

resultados, para seguir siendo acción.”<sup>85</sup> Formalmente esta relación entre las distintas formas literarias es tan estrecha que podemos extraer una cita textual de cualquiera de sus obras sin acertar a saber si se trata de un fragmento de ensayo, relato o novela. Por ejemplo, ¿qué diferencia estilística encontramos entre el fragmento anterior y el siguiente?: “Un momento antes de la acción, era preciso saber qué forma tomaría esa acción en la realidad, y quizás ese momento ya había llegado. Si uno espera demasiado, la ocasión de pensar pasa y no se la recupera más y como la forma siempre es cuestión de pensamiento, la acción puede resultar amorfa e ininteligible.” (*El mago*, 21)

De modo que con tal de recuperar aquel futuro en el que, según Breton, todos seríamos “meros orquestadores de una maravillosa partitura”,<sup>86</sup> futuro que Benjamin vislumbró en la fusión de las formas literarias, Aira decide dejar a un lado la calidad de su estilo.<sup>87</sup> Aunque celebra el carácter lúdico de las vanguardias (“la vanguardia no pudo funcionar sino como un simulacro o pantomima, y de ahí el aire lúdico, o en todo caso ‘poco serio’ que han tenido las vanguardias, su inestabilidad carnalesca” (“La Nueva Escritura”); vitupera a autores como Nabokov, Paz y Yourcenar porque “se acercan al gusto de las señoras”. El nuevo canon de Aira se basa en autores que incidan en la realidad por medio de un método. Y aquí la burla le ayuda a destruir un canon, en tanto que la utopía le ayuda a generar uno nuevo. En este caso, como señalamos al principio, dependerá del lector transmutar sus

---

<sup>85</sup> AIRA, “La nueva escritura”, *La Jornada Semanal* (12 de abril de 1998).

<sup>86</sup> En el *Primer Manifiesto* Breton añade: “Al hecho de constituir instrumentos demasiado arrogantes se debe que no hayan dado siempre sonidos armoniosos.” André Bretón, *Manifiestos Surrealistas*, p. 46.

<sup>87</sup> A la pregunta de Philip-Penix Tadsen (¿hasta qué punto edita lo que escribe?), Aira responde: “Siempre me propongo corregir, revisar. Pero cuando lo termino, la guardo, la dejo varios meses guardada. Cuando la saco, la leo, me parece que está bien. Puedo tener poca autocrítica o, no sé, pocas ganas de trabajar. Siempre me propongo revisarlas bien y ampliarlas sobre todo, pero cuando releo están bien así; después hay algún editor que la quiere publicar, y se la doy.” “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira” De hecho, en contraste con un escritor tan cuidadoso del artefacto como Ricardo Piglia, Aira afirma nunca haber corregido ninguna de sus obras.

valores estéticos para considerar como mala la buena literatura y viceversa. Sin embargo, nada hay de casual en la obra de un artista que, casi un siglo después de las vanguardias históricas, se asume como tal.<sup>88</sup> En “La nueva escritura”, Aira afirma que pese a que la pieza “*Music of Changes*” surgió de seis tiradas del *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, “suena intensamente a 1951, a obra de un discípulo norteamericano de Schönberg, y es muy característica de John Cage”. Del mismo modo, inspirado en Mallarmé, el argentino intenta mostrar que su obra se basa en la aplicación de un método. Precisamente en esta *escenificación del procedimiento*,<sup>89</sup> tan característica del dadaísmo, radica la actualidad de *Parménides*, ya que la descripción de la vida de Perinola, a pesar de situarse en el siglo V a. C., transcurre al mismo tiempo que la narración de su escritura del fragmento de Parménides sobre el ser y el no ser. En suma, Aira sugiere que el artista es artista todo el tiempo, del mismo modo que la peonza (perinola o pirinola) es peonza cuando se mantiene en reposo y cuando se le hace girar.

Desde luego, el miedo al fracaso o, en términos airianos, al “papelón” que persigue a todos sus personajes, constituye una autocrítica a este sistema; pese a tan exhaustivas elucubraciones teóricas, Aira huye de su obra del mismo modo que el doctor Frankenstein de su monstruo. Aquí, como el estallido de la Gioconda en la novela *Mil gotas*, la sonrisa seria pretende erradicar el miedo que produce este sistema de escritura.

Así, al final de *La mendiga*, Rosa y Piñeyro se reencuentran treinta y cinco años después para compartir esta visión distinta del arte y de la vida:

---

<sup>88</sup> ““Escribir bien” es de retaguardia, porque los paradigmas para decidir qué está bien y qué está mal ya están determinados. El vanguardista está creando paradigmas nuevos. Dicho lo anterior, debo decir que yo no soy un auténtico vanguardista, porque me gusta demasiado la literatura del pasado. Me falta la violencia destructora del verdadero apóstol de lo nuevo. Pero me gustaría tenerla. Creo que soy un híbrido.” AIRA, “César Aira y los estallidos de impureza”, *El Mercurio*, Chile (Domingo 22 de octubre de 2006).

<sup>89</sup> En 1917, los dadaístas, que idearon el concepto de obra en movimiento, tiraron sopa de letras y papeles en el primer *happening* de la historia para demostrar que lo importante es el proceso de construcción.

¿Quién puede decir qué pasará en el futuro? [...] ¡Mirá, Rosa! ¡La Luna! Sí, la Luna. No, no es la Luna. No es una astronomía. ¿Por qué seguir creyendo en las palabras? Ya es hora de abandonar los sueños. ¡Es un llamado a la realidad! [...] ¡No es el futuro, Rosa! Es el presente de todas las historias, lo que le pasó al hombre de las cavernas y les pasará a los viajeros galácticos. Parecía imposible, y sin embargo teníamos la solución frente a nuestras narices todo el tiempo: sólo se necesitaba disponer de espacio suficiente para hacerlo. Los escultores necesitan para trabajar ambientes mucho más grandes que los músicos o los escritores, pero son ellos los que les señalan el camino a todos los artistas, y a los científicos y a los inventores... ¿Cómo construir un cuerpo astral, en tamaño natural, bajo techo? ¡Agrandemos las casas! ¡Basta de precauciones de tímidos y de pequeños burgueses! El tiempo pondrá lo demás: el pulido, la perfección. Estamos ante la formidable oportunidad histórica de derrotar el anacronismo; no debemos desperdiciarla. Hoy, casi sin saberlo, hemos dado con nuestros pies heridos un paso en dirección a la definitiva objetivación del cerebro. (*La mendiga*, 165-166)

### 3. 1. Érase una vez... Érase una vez... Érase una vez...

“El trabajo del escritor, como todo trabajo por otra parte, no puede adoptar otra modalidad que la del infinito.”

César Aira, *Copi*. 1991.

Bajo el formato de novela, Aira practica además de las teorías vanguardistas, la teoría leibniziana del continuo. Proyectada como el vertiginoso laberinto de una mente barroca,<sup>90</sup> cada novela combina sus lecturas y experiencias aglutinándolas en una serie siempre igual y siempre distinta de ejemplos, como la obra mental de Parménides o los fascículos coleccionables del doctor Aira. Por sí solas, algunas de sus novelas funcionan más como relatos<sup>91</sup> (la brevedad revela su naturaleza experimental), pero, en conjunto, vinculadas con el resto de la producción de Aira, retoman la idea inconclusa de la enciclopedia.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> “El barroco entrelazamiento de temas y argumentos refleja la naturaleza intrincada o fractal de la realidad en sí misma, tal como Leibniz la concibió, donde hay “un mundo de criaturas infinitas” incluidas en cualquier parte de la materia, por pequeña que sea.” (La traducción es mía.) “*The baroque intertwining of themes and arguments reflects the implicate or fractal nature of reality itself, as Leibniz conceived it, where there is a “world of infinitary creatures” enfolded into any part of matter, however small.*” Richard T. W. Arthur, Introduction to *The labyrinth of the Continuum*, p. xxvi.

<sup>91</sup> Como todo encuentro fortuito, el de un lector y una narración airiana resulta desconcertante. Lo primero que causa extrañeza es su brevedad: *Dos payasos* y *El llanto* se leen de una sentada –y ni qué decir de *Haikus*

Porque ése es el nombre clave del magno proyecto: la Enciclopedia. Y además, es eso, una especie de enciclopedia general que lo contenga todo. El objeto de toda una vida es llegar a saberlo todo. El registro final es la Enciclopedia. [...] Me he pasado la vida urgido a terminar mis trabajos, para poder morir en paz; la Enciclopedia incorpora mi muerte como «glorioso fracaso», puedo escribir a gusto y no me hago ningún problema. (*Cumpleaños*, 78-79)

Pero este proyecto enciclopédico, parodia la novela folletinesca que tanto gustó a los lectores decimonónicos,<sup>93</sup> y únicamente funciona como un deseo a posteriori que se plantea el narrador de *Cumpleaños*, porque sabe que está viejo y que el tiempo se le acaba.

No es realización sino deseo, tiempo futuro, conjetura, cúmulo de ideas posibles. La “Enciclopedia” sería un “campo de batalla” contra el ejemplo, una totalidad agujereada, pero también un broche de oro, el sueño que no llega porque falta juventud. (DOMÍNGUEZ, Nora. “La edad de los relatos...” : 2007)

---

con sus 45 páginas impresas bajo un formato de 6 x 6 cm. Es decir, ¿nos encontramos ante novelas cortas, noveletas, cuentos o relatos? Parecerá insuficiente, pero el hecho mismo de que Aira las llame novelitas, ha de bastarnos para clasificarlas como tales. Sospecho que el autor leyó literalmente *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino.

<sup>92</sup> Al respecto, Zweig afirma que el primer proyecto enciclopédico dentro del género de la novela lo debemos a Balzac quien, inspirado por la grandeza expansiva de Napoleón Bonaparte, intentó dominar el mundo con la pluma. “Pero a Balzac no se le puede medir por una obra aislada, sino por el conjunto; hay que contemplarlo como se contempla un paisaje, con sus montañas y valles, con su lejanía infinita, sus traicioneros precipicios y sus rápidas corrientes. Con él empieza –y casi se podría decir que termina, sin no hubiera aparecido Dostoievski– el concepto de novela como enciclopedia del mundo interior.” Stefan Zweig, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, p. 49. César Aira, por su parte, da cuenta de una monomanía similar a la de Balzac: la escritura, con la que pretende abarcarlo todo, a sabiendas de que con su muerte la obra quedará inconclusa. “El borrador de *La comedia humana* contiene, junto a las novelas terminadas, otras cuarenta incompletas o no escritas. [...] Pues si hubiera podido terminarlas todas y cerrar el círculo de pasiones y acontecimientos, su obra resultaría inconcebible. Habría sido monstruosa, una disuasión para todos los escritores posteriores por inaccesible, mientras que así –un torso sin parangón– es un estímulo formidable, el ejemplo más sublime para cualquier voluntad creadora que anhela alcanzar lo inalcanzable.” ZWEIG, *Ibid.* p. 52.

<sup>93</sup> “La novela de folletín —obra literaria con cierto grado de crítica social— nació en París alrededor del 1836, cuando los dueños de los periódicos descubrieron su potencial como herramienta de mercadotecnia para aumentar la venta de los periódicos y promover a los escritores. El primer éxito en este género perteneció a Eugenio Sué, quien entre 1842 y 1843 escribió *Los misterios de París*. Este tipo de texto se caracterizaba, entre otras cosas, porque era publicado por entregas como suplemento fijo de algún órgano de prensa y estaba dirigido al gran público. Logró modificar el estilo de escritura priorizando el suspenso; es decir que utilizaba argumentos y esquemas narrativos simples aunque exigía la aparición de un elemento misterioso al final de cada episodio; así, con esa sencilla fórmula, logró convertir a los lectores de prensa en lectores de literatura.” Texto basado en el video: *La novela de folletín*, ILCE/Ediciones Cal y Arena, México, 1999 (serie *Los imprescindibles*), en la De: <[http://sepiensa.org.mx/contenidos/l\\_novo/home/folletin1.html](http://sepiensa.org.mx/contenidos/l_novo/home/folletin1.html)

El concepto de obra única ya fue postulado por Plotino en la Antigüedad clásica: “todas las obras son de un mismo autor”.<sup>94</sup> Pero la idea de un objeto que incluya en sí mismo a todos los demás fue planteada por Leibniz. Tras resolver el problema matemático de las series, el filósofo germánico diseñó el plan maestro de la enciclopedia acerca de los laberintos. El primer laberinto trataría del destino, la fortuna y la libertad; el segundo, de la composición del continuo. Irónicamente, recordemos las aspiraciones enciclopédicas de Aira, lo único que Leibniz alcanzó a escribir, además de una serie de cartas dirigidas a princesas e intrincados manuscritos, fue el índice. “*Continua sunt contigua cum aliqua consistentia. Contigua sunt inter quae distantia nulla est.*”<sup>95</sup> *Continuum* que se traduce constantemente en la obra airiana (“La regla es: todo mundo debe ser el receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro” *Copi*, 29), tal como si hubiese sido escrita por Leibniz: “Y si esto prosigue hasta el infinito (lo cual es muy probable), como el continuo es divisible al infinito, cada átomo contendrá formas infinitas, como una especie de mundo, y habrá mundos dentro de los mundos hasta el infinito.”<sup>96</sup>

A esta asimilación de la obra ajena es a la que se refiere Contreras cuando, basada en una cita de Proust a su vez citada por Aira (“los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera”), afirma que en la narrativa airiana la traducción se manifiesta como productora de estilo, por lo que resulta más apropiado hablar de distintos estilos airianos. “Las lecturas de “los otros” se conforman como teorías personales y es posible encontrar variantes, traducciones –lo que de variable y repetición, cita y transformación tiene toda

---

<sup>94</sup> Leo Pollman, *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, p. 83.

<sup>95</sup> “Los continuos son los que están contiguos con cierta cohesión. Los contiguos son aquellos entre los que no hay ninguna distancia.” (La traducción es mía.) G. W Leibniz, *The labyrinth of the Continuum. Writings on the Continuum Problem, 1672-1686*. pp. 18-19.

<sup>96</sup> (La traducción es mía.) LEIBNIZ, *Ibid.* p. 338.

traducción– en la propia narrativa de Aira”,<sup>97</sup> añade Domínguez. En ocasiones, esta apropiación del discurso ajeno (escenificada<sup>98</sup> en el *performance*<sup>99</sup> con que concluye *La serpiente* o en el teatro de modas antiguo que imagina Rosa en *La mendiga*) se constituye como eje mismo de la narración. En efecto, cuando Aira interpreta a un autor lo personifica al punto de apropiarse de su voz:

Sonó el teléfono: ring... ring... Ya Leibniz lo dijo: dentro de un organismo hay otro, y dentro de éste otro más, al infinito. Ésa es la diferencia que hace a los seres vivos. Dentro de Analía había otra Analía menor, y dentro de ésta una tercera, y así sucesivamente. Dentro del Monstruo había otro Monstruo... Dentro de la belleza había otra belleza. Dentro del espanto otro espanto. Con las cosas inertes es distinto: no contienen un infinito; son apenas eslabones en los infinitos orgánicos. Dentro de Analía, de alguna de las Analías de la escala, había un teléfono, pero dentro del teléfono no había otro teléfono sino otra Analía. (*Los misterios de Rosario*, 126.)

Por cierto que en la tradición argentina, la idea del *continuum* aparece por primera vez en la biblioteca de Borges que consiste en un laberinto repetitivo que inmortaliza a los

---

<sup>97</sup> Nora Domínguez, “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira.” *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. p. 11.

<sup>98</sup> Aún queda por estudiarse la influencia del teatro en la obra de Aira: el “teatro de Avant-Garde”, el *performance* y el “underground de los años 80”. AIRA, *La mendiga*, 149.

<sup>99</sup> “[...] el *performance* es una esponja mutante y nómada. Es una *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es *mutante* gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín *performare* (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc. Incluso muta de género al realizar un ‘travestismo’ en países como España y Argentina donde se conoce como *la performance*. Nuestra palabra es *nómada* ya que se le ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra y también de un país a otro. No obstante, su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua. [...] R. Schechner dice que cambia constantemente, pero que en general abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito, el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana como lo son eventos sociales, la actuación de roles de clase, género, los medios masivos y el internet. Es factible incluir el estudio de objetos *en su aspecto performativo*: juguetes, maniqués de aparador, instrumentos de tortura, armas de guerra, alimentos, la lista es interminable. Si bien no todo lo que nos rodea es *performance* (o teatro), un fenómeno cualquiera puede ser estudiado ‘*como*’ *performance*, o en sus aspectos de teatralidad y performatividad. No interesa aquí la ‘lectura’ o el estudio de un objeto en sí, sino de su ‘comportamiento’. Cómo una pintura interactúa con su público, procesos de recepción, cómo su significado cambia a través del tiempo o en otros contextos (Ej.: ¡La tilma de Juan Diego!).” Antonio Prieto S., “En torno a los estudios del *performance*, la teatralidad y más. (Notas para una conferencia)”, En la DE: <<http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Prieto.pdf>

trogloditas a la vez que los enloquece (posiblemente la sola mención de la micromonografía sobre la *Characteristica universalis* de Leibniz y de John Wilkins en “Pierre Menard, autor del Quijote” sirva para afirmar lo anterior.<sup>100</sup>) Pero mientras, en Leibniz, el encargado de cohesionar tales sustancias es Dios, en Aira el gran aglutinador es la Novela.<sup>101</sup> Y en esta interpretación literal de la biblioteca borgiana radica la peculiaridad del proyecto airiano. “El continuo no es un tema novelesco sino la creación del pasaje entre la novela escrita y el trabajo de escribirla. Casi podríamos dar una definición: «Novela es lo que se hace para colmar lo que hay entre el texto de la novela y el trabajo de escribirla.»” (*Copi*, 53)

### 3. 2. La sonrisa seria

Ahora bien, lo que está en juego en un proyecto de tal magnitud no es la cuestión genérica en sí (antes de Benjamin, la fusión de las formas literarias ya había sido propuesta por los surrealistas, y mucho antes, según afirma el argentino, por Herodoto<sup>102</sup>), sino la forma en que Aira se acerca al conocimiento.

---

<sup>100</sup> Obsesionado con esta idea, Aira abunda en reflexiones como la siguiente: “De los hechos exteriores, asimismo, no hay que excluir nada: la sucesión puede seguir intercalándose de más y más pequeños toques de realidad, hasta un abismo subatómico.” AIRA, *Varamo*, p. 64. Para un ejemplo de la influencia directa de Leibniz en Aira, véase: José Mariano García, “Una especie de metáfora: *Las curas milagrosas del Doctor Aira y El juego de los mundos*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid: 2003. Podemos leer una versión más amplia de este artículo en su obra *Degeneraciones textuales*.

<sup>101</sup> O, siguiendo su lógica de la némesis del monstruo, la antinovela. En frases como: “Yo soy el hombre *antiaventura*, nunca me pasa nada,” o “Me había quedado pensativo, como suele suceder en los *anticlímax*”(las cursivas son mías), podemos sobrentender la idea de una antítesis o sombra del género equivalente a la falsa novela de Bretón. AIRA, *La serpiente*, pp. 100,102.

<sup>102</sup> A la reflexión “se dice que el futuro de la novela está en el cruce de géneros, ¿estás de acuerdo?”, Aira añade: “Tengo la esperanza de que el futuro desmienta todas las profecías, así que no quiero hacer ninguna. La mezcla de géneros viene de lejos. Ya Herodoto es una combinación de ficción con ensayo, crónica y autobiografía. La deconstrucción de la novela en el siglo XX nos devolvió a esas mezclas, después del período de “novela pura” del siglo anterior, cuyo ejemplo más extremo fue Flaubert. Pero lo que prefiero de Flaubert es *Bouvard y Pécuchet*, que es un maravilloso estallido del género. La pureza nunca dura, por suerte. La impureza es estimulante y liberadora.” Álvaro Matus, “Los estallidos de la impureza”, *Mercurio*.

Los primeros filósofos en proponer que la verdad depende de su formulación discursiva fueron los sofistas y, en especial, Isócrates, en *Antidosis*. En el siglo XX los deconstruccionistas, a quienes también se les ha llamado los “nuevos sofistas”, recuperan esa tradición para insistir en una “nueva” concepción retórica del hombre. Richard Lanham en *Handlist of Rhetorical Terms* [1991] resume esta discusión en dos vertientes: el *homo serius* y el *homo rhetoricus*. El hombre serio posee una identidad homogénea en oposición a una realidad referente, externa, que no depende de él. El lenguaje le sirve para comunicar con claridad, sinceridad y fidelidad hechos, conceptos, emociones y sentimientos. En contraste, el hombre retórico, presenta:

[...] una avasallante autoconciencia del lenguaje [...Su] atención recae ante todo, si no es que siempre, en las palabras y no en las ideas. El hombre retórico es un actor, su realidad es pública, dramática. Su sentido de la identidad depende de la reafirmación que le proporciona su tiempo y en sucesos concretos, locales. El mínimo común denominador de su vida es una situación social [...] Casi desde su nacimiento ha vivido en el seno no de una sola estructura de valores, sino de varias. Por tanto, no está comprometido con una sola construcción del mundo, sino, muy por el contrario, con el hecho de sobresalir en el juego del momento [...] Acepta el paradigma presente y explora sus recursos. El hombre retórico no está entrenado para descubrir la realidad, sino para manipularla. La realidad es lo que es aceptado como realidad, lo que es utilizable.<sup>103</sup>

El neoretórico canadiense Albert W. Halsall, cuya lectura de Lanham he estado siguiendo, concluye que en la conjunción de estas dos personificaciones se encuentra “nuestra condición epistemológica”, con lo cual volvemos a la sonrisa seria de Aira: la escritura no sólo representa un ornamento de la realidad, sino que, además, es ella misma *otra* realidad. (“Parecía estar inventándose como personaje, un personaje nuevo que le gustaba y le exigía más precisiones, más matices, más verosimilitud.” *Parménides*, 14) A esta realidad que nos da el lenguaje, apunta Carlos Fuentes cuando habla del gran territorio

---

<sup>103</sup> Citado por Albert H. Halsall. “La interdisciplinaria de la retórica: un nuevo renacimiento para el nuevo milenio” en *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, p. 318.

de La Mancha, cuyos moradores, “hijos de un mundo manchego y manchado, impuro, sincrético y barroco, [...] se oponen a la consolidación de una realidad única y cómoda para impedir que se instale un mundo ortodoxo de la fe o de la razón.”<sup>104</sup> En el intento airiano por generar una enciclopedia irrisoria que lo abarque todo, una magna novela al estilo de Balzac, se manifiesta esta visión histriónica del hombre (intento que en el ámbito social puede relacionarse con el concepto de inteligencia flotante de Mannheim<sup>105</sup>). (“sin ser un cínico, él habría tendido, por un impulso natural, a quedar bien con todos.” *La Liebre*, 185)

En suma, tanto los ensayos como las narraciones airianas se refieren a personajes-actores, cuyo cambio constante de circunstancias los obliga a recrear y repensar la realidad. Según Barenfeld, “Aira parece decir ‘en lugar de aspirar a la *episteme* (el conocimiento de las cosas verdaderas) el artista debe aspirar a la *praxis* y a la *fronesis* (conocimiento acerca de cómo funcionan las cosas).”<sup>106</sup> Sin embargo, desde el punto de vista del hombre retórico, cuando el artista se pregunta cómo funcionan las cosas, es porque aspira al conocimiento de esas cosas. Trabajo de dimensiones cosmogónicas, la escritura airiana se enfrenta al conocimiento de un modo escéptico a la vez que utópico. “De cualquier modo, en lo básico había acertado, y eso podía ser una casualidad o una buena evaluación de las circunstancias, o bien una señal de que había intervenido la magia y él estaba, en cierto modo, «inventando» lo que pasaba.” (*El mago*, 27)

La fantasía es extrema y, como corresponde a Aira, el otro lado hacia el que se dirigen cabeza y miradas nunca podrá orientarse hacia abajo ni encerrarse,

---

<sup>104</sup> “Enaltece Fuentes linaje de la Mancha.” *Reforma*. Sección “Nacional”, Domingo (26 de noviembre del 2006) p. 14.

<sup>105</sup> Horacio Ceruti afirma que Mannheim toma de Alfred Weber, su opositor, el concepto de “inteligencia flotante”. Y añade: “si bien todas las clases sociales tienen ideología, hay un sector social que, mediante un gran esfuerzo intelectual, podría romper con la limitación relativizante de la ideología. Son los intelectuales quienes podrían superar las limitaciones ideológicas y acercarse a la verdad, aportarle la verdad a la vida social.” Horacio Ceruti, *Ideología y Pensamiento Utópico y libertario en América Latina*, p. 27.

<sup>106</sup> Eva Verónica Barenfeld, “César Aira: realismo en proceso”, *Revista de estudios literarios*, (Madrid), núm 23, (marzo-junio 2003), año VIII, en la DE: < [http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c\\_aira.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html).

enterrarse, en fórmulas narrativas que rocen la tragedia o la muerte. Ese deseo del mago de atravesar el techo toca un punto donde la literatura se choca con la vida, se mezcla con la realidad, se convierte en deseo y en imagen última que da forma a una abstracción y a un concepto. Así se vuelve filosofía. (DOMÍNGUEZ, Nora. “La edad de los relatos...”: 2007)

La obra de Aira, en su totalidad, una vez concluida (cuando el escritor se cansa de escribir, el hombre de vivir o el lector de leer), pretende constituirse como un enunciado performativo<sup>107</sup> inconcluso, a modo de una serie de mundos-textos contenedores activos de esa otra realidad (la enumeración caótica de sus obras plegada en una especie de Aleph borgiano). “De modo que toda la cuestión está en cultivar nuestras historias, nuestro jardín de historias, que le dan poesía y esperanza a la vida.” (*La mendiga*, 160)

La proliferación, la tercera utopía que genera la narrativa airiana, incorpora entonces la continuidad, al tiempo que muestra lo inestable de la realidad extraliteraria. En efecto, como señala Julio Prieto, el continuo airiano funciona como utopía de una literatura fallida, que es como Aira define la literatura de vanguardia.

Como cultivador de una “mala escritura”, Aira propone una forma de utopía literaria que se podría describir como una suerte de pasión anti-hermenéutica: “En [Copi](#) –como por otras razones en Osvaldo–, el continuo se percibe en que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste se desplaza indefinidamente hacia adelante. Esa sería, para mí, la utopía de la literatura” [...] Esa pasión anti-hermenéutica la comparten también Macedonio y Duchamp, con la salvedad de que en ellos la evasión del sentido, en vez de darse en la forma utópica de una “continua” huida hacia adelante, se daría como utopía de interrupción total –como ideal de “no escritura”. Si Aira –como Copi, hasta cierto punto– nos da la “novela sin fin”, Macedonio practica la “novela que no sigue”. [...] Una literatura que se propone como utópica –i.e. como imposible– no puede no fracasar, no puede dejar de ser “mala”. Y a su vez la definición más sencilla que se podría dar de una literatura o un arte vanguardista sería: aquella literatura o

---

<sup>107</sup> “Un acto performativo (o ‘realizativo’, en la traducción de Austin) es un acto ‘similar a un performance’ en el sentido estético, sin llegar a serlo (ver Schechner 2002: 110). Una ópera es un performance, una declaración de Fox (“Voy a solucionar lo de Chiapas en 15 min.”) es un acto performativo. Lo performativo permite el análisis de la construcción social de la realidad (incluyendo raza y género), los simulacros, las conexiones entre lo performativo y el performance art (que diluye las barreras entre el arte y la vida).” Antonio Prieto S. *Ibid.*

arte que deliberadamente fracasa –aquella que no quiere encajar, que no es inteligible dentro de los parámetros de una determinada época o disciplina. (PRIETO, Julio. *Vanguardia y “mala literatura”: de Macedonio a César Aira*: 2007)

Siete páginas magistrales condensan la dualidad creación-destrucción, tema central de esta tesis. Un disco de cartulina, con hilos a los costados que permiten hacerlo girar y ver la conjunción de las dos imágenes impresas a cada lado, puede o no, según Aira, ser una obra de arte. “El parpadeo del taumatropo [se lee en el primer inciso del apéndice a *Fragmentos de un diario en los Alpes*] alude a la desaparición y la reconstrucción. Pero no sé si todo un mundo podría reaparecer por acción de estos pequeños discos giratorios. Es como si hubieran quedado demasiado cercanos a su invención; como si no dejaran más que hacer que repetir el gesto de su inventor.” (220-221) El primer taumatropo, conformado por un pájaro y una jaula, representa al mismo tiempo un ave enjaulada y un ave en vuelo: encarcelamiento y libertad, norma y transgresión, mecanicismo y vida. Cuando el disco permanece inmóvil y ambas imágenes están separadas por el cartón, material que es a la vez soporte y barrera, el pájaro vuela libremente: he aquí la utopía. Luego, cuando el disco se mueve, el pájaro se introduce en la jaula (pese a que la construcción nominal “el pájaro está en la jaula” modifica al sujeto): he aquí el humor. Alejandro Jodorowsky se explica la ilusión de esta poética del instante porque cuando se nos proponen dos frases, una detrás de otra, el pensamiento busca siempre una conclusión. “El monje caminaba sobre el puente. El río corría bajo el puente. El monje no caminaba sobre el puente. El río no corría bajo el puente.”<sup>108</sup> El chiste de este chiste es que la situación conjunta del monje y el agua sólo existe en nuestra cabeza, cuando en realidad se trata de dos realidades aparte. Así, como en este koan de *La sabiduría de los chistes*, en la narrativa airiana la disposición de las partes

---

<sup>108</sup> Alejandro Jodorowsky, *La sabiduría de los chistes*, p. 287.

quiere generar la ilusión de un tiempo fuera del tiempo y un espacio fuera del espacio, cuyo efecto, en todos los casos, depende de la intervención activa del lector. “El interés “empírico –señala Pierre Bourdieu– entra en la composición de los placeres más desinteresados del gusto puro, puesto que el principio del placer que proporcionan esos juegos, todo refinamiento, que se juegan entre refinados reside, en último análisis, en la negada experiencia de una relación social de pertenencia y exclusión.”<sup>109</sup> De ahí que, en un artículo publicado en *Babel* acerca de Emeterio Cerro, Aira hable del carácter incomprensible del arte que, sin ser elitista, esotérico ni hermético, se vuelve comprensible a futuro (aquí, para defender su argumento pone de ejemplo al escritor surrealista Raymond Roussel, tomado de loco en su época y considerado un genio ochenta años después<sup>110</sup>). En este sentido, el cruce de referencias que se refuerzan y legitiman mutuamente en el relato irreversible, apela a un receptor letrado conocedor de fuentes y autoridades (a un doctor en Letras, por ejemplo), a pesar de que el estilo airiano, lleno de lugares comunes, descuidos de redacción y referentes de la cultura de masas, pareciera dirigirse a un receptor iletrado (a una modista de barrio, por ejemplo). Heredero de la concepción vanguardista del arte, Aira se propone rebajar la escritura para arrebatársela a los genios: postura que en ocasiones lo transforma en coleccionista de su propia basura, una que otra obra tediosa. Más allá del cuerpo bicorporal que es el cuerpo del sentido, el relato irreversible se desborda en tantas

---

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu, *Ibid*, p. 511.

<sup>110</sup> “[...] la condición para ser contemporáneo de Roussel es no comprenderlo. Roussel en su época pasó por un loco y un estafador y un equívoco y un esnobismo: eso no puede borrarlo ningún ejercicio de buena conciencia porque es lo que pasó. Lo más que se pudo hacer en su momento, y hubo varios que lo hicieron, fue reconocer que Roussel, después de todo, era la literatura. La Historia es un parque de diversiones de piedra, inmóvil y fatal. Creer otra cosa es como creer en los extraterrestres. Se podrá objetar que con este criterio cualquier galimatías petardista tiene más derecho a la eternidad que el trabajo honesto de tantos escritores que se ajustan al gusto y las expectativas de los lectores. Pues bien: ¡sí! Así es, créase o no. ¿Quién dijo que la literatura era una profesión para bienpensantes?” AIRA, “Una defensa de Emeterio Cerro”, en *El País* (Madrid), sección cultural *Babel*, p. 41.

visiones como lectores se acerquen él (posible cuerpo grotesco, cósmico y universal desde el punto de vista bajtiniano).

Esto equivale a decir que la Gran Obra, como producción del individuo, es exactamente la que se hace en el lapso de la vida a esa velocidad constante. En cierto sentido, la velocidad es la Gran Obra; en el procedimiento se confunden. De modo que mi Gran Obra, mi trabajo secreto, es personalísimo, intransferible, nadie más que yo podría realizarlo, porque está hecho de los innumerables instantes psíquicos y físicos cuya sucesión confirma mi velocidad. La velocidad a la que me despliego en el tiempo. Al hacerme individuo, mi trabajo me hace amar y ser amado. (*El congreso de literatura*, 44)

Así, supervivencia, fusión genérica y proliferación hacen de la narrativa airiana un proyecto utópico que, al igual que el concepto de obra abierta de Umberto Eco, pretende conformar una sola novela sin fronteras genéricas, cuantitativas o cualitativas. Igual que cada parte, cada novela de Aira, posee significación propia, la suma de las partes dará a la obra en conjunto otra significación. “¿Pero, cuál será ese significado? “¿para qué leer a...?, ¿cómo leer? Leyendo llevando adelante la lectura. Y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que sigue, no en lo que ha leído. En lo que hace continuo, no en lo que corta. [...] Recuerden la frase de Jasper Johns: “El arte es hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa...” (*Copi*, 30-31) La obra de César Aira nos revela la existencia de una amplia biblioteca, la literatura, hecha para ser y no ser a la vez tomada en serio. “Hay un cuento famoso, en el que el protagonista ve un monstruo de dimensiones colosales bajando por la ladera de una montaña frente a su casa, y resulta ser una arañita colgada de un hilo, muy cerca de su ojo...”<sup>111</sup>

A menudo se ha exaltado la obra de Aira con teorías que parecen sacadas de los mismos libros de Aira, como si fuera imprescindible hablar del autor con su propia voz. Pero en él las teorías son instrumentos de la ficción. Un escritor debe ser arrancado de su hábitat y llevado, por así decirlo, a la intemperie, para que podamos leerlo con propiedad. La lectura de Aira como autor de imaginación, con

---

<sup>111</sup> AIRA, *La guerra de los gimnasios*, p. 127.

su proliferación de inventos, de genios, de prodigios, de fábulas, de fantasmas, es todavía una tarea pendiente. (DE SANTIS, Pablo: 2001)

### 3. 3. Brevísima tipología del monstruo airiano

En el bestiario anglosajón del código de Exeter, la peligrosa isla es una ballena, “astuta en el mal”, que embauca deliberadamente a los hombres. Éstos acampan en su lomo y buscan descanso de los trabajos de los mares; de pronto, el Huésped del Océano se sumerge y los marineros se ahogan. En el bestiario griego, la ballena quiere significar la ramera de los Proverbios (“sus pies descienden a la muerte; sus pasos sustentan el sepulcro”); en el bestiario anglosajon, el Diablo y el Mal. Guardará ese valor simbólico en *Moby Dick*, que se escribirá diez siglos después.

J.L. Borges, Manual de zoología fantástica.

En “Dos notas sobre *Moby Dick*”, el monstruo se caracteriza por ser único, por tener un gemelo humano obsesionado con él y por estar condenado a la extinción. Según Aira, lo que salva al monstruo del olvido es su forma, pues en cualquier momento podemos reproducirlo y así traerlo de nuevo a la vida. En consecuencia, el monstruo humano es el clon en el que se reproducen exactamente las características genéticas de una persona. (“En realidad no sabía lo que era un enano [...], pero no podía ignorar un hecho: el enanismo viene codificado en un gen; y un gen no puede estar en el mismo lugar que otro gen; por eso los enanos no se parecen a sus padres, se parecen sólo a los demás enanos.” *La mendiga*, 26) Nada más propicio, pues, que aplicar esta metáfora al texto que “pretende crear una particularidad absoluta sin anular el curso de las repeticiones y reproducciones que constituyen la vida, por afuera de la obra destacándola por contraste”;<sup>112</sup> a no ser por sus infinitas reproducciones mecánicas o, a menos que uno sea Pierre Menard, resulta

---

<sup>112</sup> César Aira, “Dos notas sobre *Moby Dick*”. En la novela, esto aparece así: “Monstruo es el que irrumpe desde afuera, y sin razones, en la cadena alimentaria, y puede comer todo lo que quiere, con tan poco esfuerzo como uno come aceitunas en la mesa de un bar. Parece raro y excepcional sin ninguna necesidad interna de serlo, sin necesidad de disponer de una esencia de monstruo; lo parece porque necesariamente tiene que ser uno solo, uno por vez, de otro modo no haría contraste al aplicarse sobre el sistema de la Naturaleza. Pero la soledad no le impide nada. Y al estar fuera de las razones, puede dedicarse a pensar en otra cosa, lo que lo vuelve monstruo por segunda vez.” AIRA, *La princesa primavera*, p.79.

imposible rescribir literalmente una obra literaria. “El escritor es un especialista en monstruos, y toda gran obra literaria está bañada en la atmósfera de melancolía de una extinción inminente”, nos advierte Aira.<sup>113</sup> ...en cualquier momento el sosiego que obtenemos de la lectura puede transformarse en una sumersión letal.

Nietzsche, en una parte de su *Más allá del bien y del mal*, nos alerta que el hecho de observar al monstruo, puede constituirse como peligro de quedar convertidos nosotros mismos en monstruos: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”. El hombre *especula* sobre el ser que lo caricaturiza. (SANTIESTEBAN, 2003: 55)

Enanos, fantasmas, genios frustrados, profesores locos, gárgolas, autómatas, robots, zombies, sonámbulos... Entre aquellos personajes que a pesar de su unicidad constituyen tipos de un individuo único, es decir, que se empatan con otros, sus iguales, Aira adopta el lugar común, sin añadir ramas nuevas al árbol genealógico de los monstruos.<sup>114</sup> En cambio, el general que por la cantidad de medallas brillantes que lleva colgadas, es literalmente un arbolito de Navidad; el ejército de Mejillones Mutantes, el muñeco de nieve humanoide de *Los misterios de Rosario*, el cyborg homosexual o la liebre legibreriana son invenciones netamente airianas; al igual que los colosales gusanos azules provenientes de la corbata que Carlos Fuentes lleva puesta en *El congreso literario*. De modo particular, cada uno de estos monstruos constituye una interesante metáfora de la poética airiana: Aira, como autor de fábulas, esconde una moraleja en cada uno de sus relatos. “Hace un momento te decía que la historia terminó, Aldo. Pero eso no quiere decir que se hayan terminado las historias. Ahora vendrán más, y después otras más. Y en todas las historias hay un pequeño objeto perdido, que nadie va a reclamar, como vos decís, y que sin embargo es importante.” (*La mendiga*, 156)

---

<sup>113</sup> AIRA, *Ibid.*

<sup>114</sup> De híbridos y andróginos se encarga Mariano García en *Degeraciones textuales*.

Por ejemplo, cuando siete pequeños objetos de baño (peine, jabón, champú, espuma, vaso, cepillo de dientes y máquina de afeitar) son drogados con opio, por el protagonista de *El mago*, para escenificar una reunión de escritores disidentes de un Estado Totalitario “amargados y desalentados, pero con la llama de la creación todavía encendida” (81), Aira hace una alegre alegoría de la Creación. Absolutamente hilarantes, tales utensilios domésticos a los que “les habían crecido patitas con las que caminaban como viejecitos, brazos con los que hacían gestos de malos actores y ojos y bocas” (77), defienden con toda seriedad el acto de escritura, a pesar y en contra de cualquier represión.

Cuando se sigue a alguien o a algo, es imposible apreciar el paisaje, o cualquier otra cosa: uno se pone como loco, como el socio loco del tiempo. Ahora, ese mecanismo tiene una relación estrecha y necesaria con el pensamiento, porque aunque se siga la trayectoria de una piedra, de una bala, o de un astro, siempre lo que cuenta es lo que están pensando, o están por pensar, esas cosas, no importa que sean inertes (para eso está Dios). Lo que marca el tiempo es lo que se piensa, y la persecución va haciendo la superposición de esas especies de transparencias engañosas.” (*Embalse*, 64)

En todos los casos, ya sea que se construyan mediante catacresis, prosopopeya o reificación, lo contrario de la prosopopeya, los monstruos airianos poseen cierta vida propia: viven en el lenguaje movidos por la fuerza autónoma de la retoricidad,<sup>115</sup> tan apreciada por los estudiosos de la Nueva Retórica a partir de Roland Barthes.

El “abuso del lenguaje es, por supuesto, el nombre de un tropo: la catacresis. Ésta es, en efecto, la manera en que Locke describe los modos mixtos. Son capaces de inventar las más fantásticas entidades a partir del poder posicional inherente al lenguaje. Pueden separar la textura de la realidad y volverla a montar de la forma más caprichosa, juntando el hombre con la mujer, o el ser humano con la bestia, en

---

<sup>115</sup> Cierta filosofía del lenguaje reduce la retoricidad a una serie de operaciones que pueden o no usarse, cuando, según lo demuestra la Nueva Retórica, el lenguaje siempre es retórico. La retoricidad implica la imposibilidad de decidir sobre la significación, es decir, la indecibilidad o indeterminación del lenguaje. Si, como afirma De Man, de las cosas en sí no conocemos nada y únicamente el lenguaje nos permite relacionarnos con ellas, de modo que también al sujeto tenemos acceso sólo por el lenguaje, el lenguaje es causa del conocimiento y no efecto. Y en este sentido, los monstruos producidos por ese lenguaje son cosas generadoras de experiencias, como las cosas que percibimos de la realidad.

las formas más extravagantes. Algo monstruoso se esconde en la más inocente de las catacresis: cuando se habla de las patas de la masa o de la cara de una montaña, la catacresis ya se ha convertido en una prosopopeya, y se comienza a percibir un mundo de fantasmas y monstruos potenciales. (DE MAN, 1996: 64)

Como extraídos de un teatro de autómatas,<sup>116</sup> los monstruos airianos son seres



anonadados y anodinos que actúan mecánicamente (este mecanicismo, que según

Henri Bergson es uno de los motivos cómicos principales, se extiende también a las tramas y estructura del relato irreversible). (“Hacia

monstruos con las frases, unía el sujeto de una

con el predicado de otra, para resultar más vago. [...] Lo peor era que con los temas hacía

los mismos monstruos que con las frases.” *La Liebre*, 127.) A su vez, por medio del

automatismo, Aira se apodera de los textos ajenos para reproducirlos en su Novela:

mecanismo por el que resulta tentador y a la vez inútil hacer un rastreo exhaustivo de sus

influencias: pues tal estudio nos llevaría a una ecuación exhaustiva del tipo: A=B=C... “Se

aprende de la experiencia propia... Pero más de la ajena, que se vuelve la maestra por

excelencia. Para ello, uno debe hacer propio lo ajeno; el proceso de aprendizaje de la vida

es un robo constante. Ahora bien, la apropiación se basa en lo previsible y repetible de la

experiencia. Habría que preguntarse qué pasa con la experiencia adquirida al azar o a lo

inexplicable que también abunda.” (*La mendiga*, 58) La aplicación de este método, de

teoría igual a práctica, le permite a Aira jugar con los textos y reactualizarlos mediante la

<sup>116</sup> En esta imagen se lee: “El Teatro de Autómatas es el último superviviente de aquellas antiguas barracas de feria, que mostraban en su interior el secreto de los autómatas: ingenios mecánicos que con sus movimientos recrean la vida particular de personas y animales. En el espejo de sus 12 escenarios se refleja con humor satírico la sociedad de nuestros bisabuelos. El Teatro de Autómatas es una magnífica muestra de arte popular mediterráneo y un original producto cultural, pionero en Europa, recomendado para todos los públicos.” De este teatro de autómatas, presentado en la Plaza Colón, proceden las fotografías de autómatas que ilustran estas líneas. (Madrid: enero de 2007.)

parodia, refutando así la idea de Benjamin de que la aparición masiva de la obra de arte implica la destrucción de la tradición. Por el contrario, en *El congreso literario* o en *Las curas milagrosas del doctor Aira* esta tradición incluso se transforma en objeto de reproducción. Para ejemplificar esta cómica ecuación exhaustiva, veamos una relación entre “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” y la novela *El mago*, que nos ha de dar una pista de lo que Aira hace con el resto de sus lecturas.

- Walter Benjamin:

“La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad.” (51)

- César Aira:

“La repetición tenía esa cualidad: después de todo, la vez mil uno era única, no era la mil ni la mil dos, aunque las tres fueran idénticas. La música tenía un efecto sobre el sistema nervioso, que era el sistema de lo nuevo en el ser vivo. Reencarnarse un millón de veces seguidas, para perfeccionar la repetición.” (91)

Precisamente lo que rompe con el monstruoso automatismo airiano es la utopía concebida como cambio, cambio que lleva a la acción desinteresada. Así, en *La Princesa Primavera* leemos que aunque el gran pianista Horowitz, quien ha sido transformado en un autómatas después de su muerte, toca con una técnica perfecta, carece de talento. (“La clave del rechazo parecía estar ahí justamente, en que el pianista no se ponía al servicio de la música, sino que ponía a ésta a su servicio para su lucimiento.” *La princesa primavera*, 53)

Este deliberado rechazo de la técnica nos lleva nuevamente a las vanguardias históricas, cuya ruptura con la tradición se debió a la búsqueda de la libertad creativa. En *Alejandra Pizarnik*, Aira nos habla de la recepción de las vanguardias europeas en Argentina.

Primero menciona la “Generación del cuarenta” en la que se combina el neorromanticismo con el neoclasicismo en búsqueda de una “poesía pura”. Luego (se refiere a la publicación de las revistas *Contorno* y *Poesía Buenos Aires*), alrededor de la década de los cincuenta, aparecen dos tendencias opuestas: una que sigue la política sartreana, conformada por escritores comprometidos, y otra que vuelve a concebir al poeta y a la poesía como entidades trascendentales. A este último grupo, al que según Aira a veces se le consideraba seguidor del invencionismo, se acerca el surrealismo, movimiento que fue “un gran sistema de lecturas, que puso en una perspectiva de uso inmediato un gran tesoro cultural, que iba desde el Bosco a Freud, pasando por los románticos alemanes, los grabados de viejos libros o revistas, o cualquier producto de locos o raros de cualquier época o país, anacronismo incluido.”<sup>117</sup> La convivencia de Aira con poetas surrealistas<sup>118</sup> como Aldo Pellegrini (el líder del surrealismo en Argentina, traductor de los *Cantos de Maldoror* y autor de la antología poética surrealista más completa del mundo, según Breton), viene a corroborar la fuerte presencia de este movimiento en su obra.<sup>119</sup> Pero además del surrealismo, otros movimientos de vanguardia, puestos en escena dentro del relato irreversible, son el dadaísmo y el expresionismo (como señala Contreras, la distorsión mental de la niña Aira en *Como me hice monja*, con lo que conlleva de tomadura de pelo,<sup>120</sup> sería imposible de

---

<sup>117</sup> AIRA, *Alejandra Pizarnik*, pp.19-20.

<sup>118</sup> “El surrealismo era algo muy vivo y estimulante en la Argentina de los años sesenta, los años de mi formación, que sucedió entre poetas. Todos mis amigos y maestros fueron poetas, incluidos de un modo u otro en la estela del surrealismo. De ellos tomé el procedimiento y los gestos. Nunca fui de esos novelistas que se sientan a la máquina de escribir y escriben en extenso. Lo mío fue, y sigue siendo, el dibujo laborioso de una escena, y al día siguiente otra, como los collages de Max Ernst o las cajas de Joseph Cornell.” Ernesto Escobar Ulloa, “Entrevista a César Aira.”

<sup>119</sup> “En los años sesenta, Pellegrini tenía una pequeña librería y a los jóvenes que íbamos a comprarle libros surrealistas nos predicaba una teoría del □ revolucionario secreto □ (ponía por ejemplo a Mallarmé): corretos ciudadanos y buenos padres de familia por fuera, destructores del orden establecido cuando se sentaban a escribir.” AIRA, *Ibid*, pp. 23-24.

<sup>120</sup> “Aira cultiva una forma de agresión textual que a menudo adopta la forma de la “broma pesada” o la tomadura de pelo, en la mejor tradición dadaísta y surrealista. Así, por ejemplo, la impropiedad del título de su novela *Cómo me hice monja* (1993) ostenta un notable parentesco con la del film de Buñuel *Un perro*

comprender sin el expresionismo; y otro tanto puede decirse de la atmósfera estilizada de *Las ovejas*, *Los fantasmas* o *La mendiga*.)

Para empezar, uno de los rasgos básicos de las vanguardias, que es la preeminencia del proceso de creación sobre el resultado: ese sigue siendo mi método de trabajo. Habría que analizar vanguardia por vanguardia. Por ejemplo, del dadaísmo no puedo sino admirar su actitud, su gesto de ruptura, su irreverencia, eso de largar la carcajada en medio de la Misa Solemne. Del surrealismo, mil cosas, como el dominio de la imagen. También me interesa mucho el constructivismo ruso, que he estudiado mucho, y Rodchenko en particular. He prestado mucha atención a esta corriente y la he seguido con mucha simpatía, porque pienso que con ella llegó a su culminación el predominio del proceso creativo: el arte es un proceso infinito. Ese momento utópico, a finales de la década de 1910, antes de que cayera el mazazo sobre ellos, me sigue estimulando, y lo sigo uniendo a la famosa frase de Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos." Democratizarla en serio, sacarla de esa cápsula de calidad, de lo bueno, de lo bien hecho, de lo hecho solamente por el que haya nacido con el don para hacerlo. Por eso me gusta, por ejemplo, John Cage, un músico que no era músico, que tenía dos tapones de madera en los oídos, y sin embargo hacía música, inventaba el modo de hacerla. (ALFIERI, Carlos. "Entrevista con César Aira": 14 de octubre de 2004)

Ya en la década de los sesenta, la neovanguardia –a la que pertenecen los argentinos Julio Cortázar, Oliverio Girondo y Manuel Puig– trajo de vuelta la estética de las vanguardias históricas, pero con un objetivo completamente distinto al de Aira. Un ejemplo clásico es la obra pictórica del estadounidense Andy Warhol, llamado arte pop por la crítica, en la que el afán de novedad se asocia con el afán de lucro.<sup>121</sup> A la irreverencia

---

*andaluz* (1929) –tan enteramente desprovisto de perros o de andaluces como la novela de Aira lo está de monjas. De hecho, la broma o la provocación en *Cómo me hice monja* es triple: una irresoluble contradictoriedad socava el título, la voz narrativa autobiográfica y el género del narrador –un hablante femenino identificado como “el niño Aira” (p. 60) que muere asesinado a los seis años.” Julio Prieto. *Ibid.* p. 2.

<sup>121</sup> “Es famosa la anécdota casuística de los “retratos de dinero” que pintó Andy Warhol durante los últimos meses del año 1962: en una fiesta alguien le dijo que tenía una idea original para hacer cuadros, y Warhol, que en aquel entonces era diseñador de calzado y quería introducirse en el mundo artístico, pero ignoraba qué podía pintar, quiso saber si esa idea estaba en venta. Su interlocutor fijó una cifra: cincuenta dólares. Warhol sacó la cartera, extendió un cheque por esa suma y quedó a la espera del oráculo: “Pinta dinero”, fue lo que escuchó. Díez años después, y al otro lado del Atlántico, Bob Stout iniciaría una curiosa épica pictórica del dinero que bien puede reconocer, invertido, aquel mito de origen. Los cuadros de Stout son planchas de color interrumpidas por el círculo espectral de algunas monedas arrojadas al azar sobre el bastidor horizontal. Esa es la faz visible; la invisible es la dialéctica arte-dinero, que lo ha fascinado desde el comienzo de su actividad, y en ese sentido no ha hecho más que seguir una dirección immanente del arte moderno. En efecto,

del urinario de Duchamp (quien en 1923 sorprendió al público parisino con la presentación de este objeto como pieza artística y con ello cambió la discusión estética), se aúna el cinismo de las latas Campbell's. Por eso, en su crítica a la neovanguardia, Peter Bürger percibe que este arte conlleva una pérdida del sentido práctico: la utopía, la libertad y el sentido social de las vanguardias históricas se tornan en la neovanguardia en valores de mercado. Desde luego, en esta misma década algunos artistas latinoamericanos como el argentino Xul Solar o el mexicano David Alfaro Siqueiros intentaron generar una nueva vanguardia comprometida con la realidad. "In this regard, what makes the Latin American versions of the neo-avant-gardes so unique is not so much their radical artistic postulates but a non-aesthetic goal: the social function they were called upon to play with regard to the paradox of unstable societies and their status quo. Therein lies their innermost utopian dimension."<sup>122</sup> En efecto, hacia 1975, cuando aparece publicada *Moreira*, la primera novela de César Aira, importantes intelectuales latinoamericanos como Cortázar, Fuentes y Paz confían en la revolución cubana como en una última utopía posible. Sólo que la moda, la nueva gran dictadora, al hacer de la ruptura una forma y no ya un contenido, canoniza las vanguardias al punto de transformar la fragmentación de los años sesenta en hito comercial de los años setenta.

---

aún falta hacer la teoría de la convertibilidad en dinero de la obra de arte, aspecto que es central, por ejemplo, en Picasso, en los "astros" norteamericanos posteriores al expresionismo abstracto, y que ya estaba esbozado, como tantas otras cosas, en la obra seminal de Duchamp." Alfredo Prior, *Cómo resucitar a una liebre muerta*, p. 61.

<sup>122</sup> "The notion of Latin America as the exotic *no-place* of the European imagination would be quickly replaced by the avant-garde chimera: art itself as a form of utopia. That is to say, art as embodying brand new values that (in the context of capitalist society) liberated it from its mere instrumental function and transformed it into a source of enjoyment and participation for the masses. (...) In each case, Latin America functioned as a tabula rasa for artistic creation." Rafael Martínez Olea, *Inverted utopias. Avant-garde in Latin America*, pp. 3, 5.

A diferencia de la generación que lo precede,<sup>123</sup> César Aira combina la estética de las vanguardias históricas con el enfoque mercantilista de la neovanguardia para reencontrar el sentido social del arte. Esta ambiciosa búsqueda se manifiesta en una burla seria de cánones, instituciones, tradiciones e influencias que le permite desarrollar un proyecto narrativo único, presuntamente monstruoso. Mediante el doble mecanismo humor-utopía, el argentino desestructura el sistema literario para hacerse de una nueva tradición. Ficcionalizar la teoría de las vanguardias y de la neovanguardia, aprovechando la brecha que esta propuesta abre en el ámbito editorial, implica un compromiso distinto con la literatura: pues, aunque quiera ser una crítica del actual sistema literario, la novela por entregas airiana también busca saturar el mercado. (“El objetivo básico sería lograr que la sociedad pierda lo menos posible en tanto sociedad: ahorrar tiempo y esfuerzo, trabajar para el enriquecimiento, no para la entropía... *La mendiga*, 140.”) En suma, la salida de Aira de la institución literaria es a la vez su entrada en la institución literaria.

---

<sup>123</sup> “El sentimiento de orfandad que hoy se vive en el plano de la narración (de todo tipo: tanto en relación con la ausencia de maestros vivos, como de un sistema literario que apañe a los escritores nacientes) tiene por otra parte un componente interesante, que es la asunción del vacío y su riesgo”. Sergio Delgado, citado en Sandra Contreras, “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”, p. 8.

#### 4. PRIMER MILAGRO: LA LIEBRE

A su Majestad nunca le importaron demasiado las liebres, pero ese día descubrió que estos nobles animales podían pensar, y lo que es mejor, además eran monárquicas.

Alfredo Prior. *Cómo resucitar a una liebre muerta*.  
Buenos Aires, agosto de 1998.

Excuse el lector de estas líneas el salto que va desde *Moreira*, escrita en 1972, hasta *La Liebre*, en 1987 (sólo seis relatos se interponen entre ambas novelas: *Ema, la cautiva, La luz argentina, Canto Castrato, Una novela china, El bautismo* y *Los fantasmas*). Pero si algo caracteriza a esta obra es la presencia del binomio humor-utopía, motivo formal de esta tesis. En efecto, resulta que el susodicho animalito es uno de los especímenes más felices de la literatura latinoamericana actual,<sup>124</sup> sin tomar en cuenta las comedias de enredo, los cuentos de hadas y las telenovelas que pese a sus aspiraciones genéricas *no son novelas*. Por supuesto que en el sentido literal, *La Liebre* tampoco es una liebre, es un libro. Salvo que su estructura intermitente y veloz, perfecta alegoría del continuo, reproduce certeramente los modos del animal real.<sup>125</sup> Además, ya sea que incursione en los llamados géneros menores<sup>126</sup> (en la novela de viajes, en la histórica, en la gauchesca o en la

<sup>124</sup> Aunque la realidad latinoamericana actual se acerque más a la tragedia que a la comedia, sería injusto afirmar que en las repúblicas pobres la literatura es superflua y la felicidad un asunto superficial. Volviendo a la pregunta de Ricœur, habrá que preguntarse qué es la felicidad y para quién.

<sup>125</sup> Lo que distingue lo estético de lo real, según Bajtín, es su receptividad: nada puede inventarse fuera de la vida. El arte humaniza la naturaleza y naturaliza al hombre, por lo que la forma artística es forma del contenido no de lo material: la forma es actitud vivenciada estéticamente hacia el contenido, se encuentra en la frontera, en las relaciones, como algo provisionalmente acabado. Este estudio se acerca a la estética, entendida en su totalidad ética y pragmático-cognitiva, pero formalmente pretende ser un análisis del contenido airiano.

<sup>126</sup> Desde el punto de vista retórico, los géneros menores se agrupan en la lírica en tanto fragmentos de una narración más amplia o de un drama más amplio. “El poema queda inserto en la unidad superior de la vida y del autor y en la unidad superior de vivencias del público. El fragmento que aparece con la pretensión de una pequeña unidad de *opus* es integrado por la unidad superior y más amplia de la vida.” Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, p. 510. En *La Liebre* el conjunto de discursos cotidianos, científicos o bélicos –

sentimental), *La Liebre* apenas se aleja de las catalogaciones –con el rabo entre las patas.

Igual que en el resto del relato airiano, la tradición es en ella pedacería hecha texto.

–¡Pliiiip!

Así, en un salto que va de lo literario a lo pictórico, esta novela reactualiza el tema de la obra surrealista *Esto no es una pipa* (René Magritte, 1928-1929) para mostrar que la frontera entre lo real y lo falso está conformada por palabras. Sin retórica, la liebre legibreriana, verdadera protagonista del relato, se desvanece en la pampa (sus orejas, un lunar rojizo en forma de V entre las cejas de Clarke; su cuerpo, un lunarcito en forma de liebre corriendo en la nalga imberbe de Carlos Álzaga Prior). ¿Liebre?, quise decir diamante, que aunque en este acercamiento a *La Liebre* no llegaremos a la verdad, podemos aproximarnos.

En cuanto a lo de “legibreriana”, que confieso que fue una novedad para mí, tiene una explicación en la leyenda de su tallado tan peculiar, que habría sido hecho por unos judíos de Ámsterdam por encargo de Carlos V, para ajustarse al arco superciliar derecho de Erasmo, que habría debido usarlo como monóculo para paliar su astigmatismo, y poder “leer”, “leer” lo “legible, no sé si me sigue, como regalo del emperador que no se concretó por la muerte del sabio. (143)

Si perseguirla resulta difícil, cazarla es imposible. La lectura de *La Liebre* desde un enfoque humorístico utópico apunta al concepto de felicidad. ¿Pero cómo funcionan los caricaturescos brinquitos de este personaje de fábula?<sup>127</sup>

Érase una vez en la pampa una liebre que no era liebre y un naturalista inglés que no era un naturalista inglés. La liebre huía del naturalista y el naturalista perseguía a la liebre.

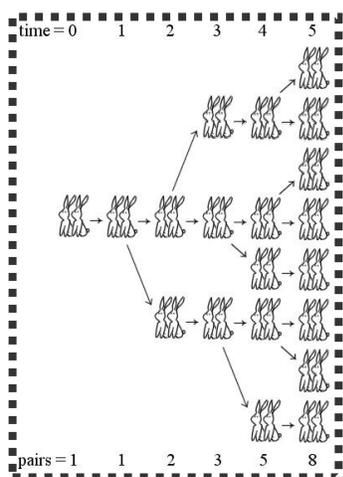
---

tales como el formal saludo indiano, las elucubraciones darwinistas o la descripción estratégicas durante la Guerra de la Liebre– se cose con el hilo invisible del continuo. Como cuando el niño ve por primera vez su imagen, ya sea en un espejo o en otro niño (la etapa del espejo en Lacan), basta que leamos la novela para que su cuerpo fragmentado se vuelva totalidad.

<sup>127</sup> Sandra Contreras concluye su estudio con el carácter fabulatorio y edificante del relato airiano. Citando a Benjamin, Contreras destaca que la intención práctica es característica de los narradores natos pues se trata, ni más ni menos, de “la cuota de sabiduría del arte del relato”. Protagonizados en gran parte por animales, tales relatos retoman, mediante la moraleja, el mensaje o la lección, la intención didáctica que tuvieron los *exemplum* durante la Edad Media. CONTRERAS, *Ibid*, pp. 290-295.

Hasta que un día, con el animal bajo los pies, el naturalista descifró el secreto. (Moraleja: Nada es lo que parece ser.)

Como Gauna frente al fogón, de la pampa al mundo subterráneo, indagemos pues los utópicos humores de este prolífico animal airiano.



La liebre legibreriana de la que le había estado hablando, y que constituía el objeto principal, por no decir único, de su expedición, no era un secreto. Si lo fuera, ¿cómo podía esperar encontrarla él con sus pobres medios, solo y extraviado en esas inmensidades? Pero a la vez tenía que serlo, para que valiera la pena tomarse el trabajo. Planteada correctamente, la pregunta sonaría así: ¿qué es lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez es tan visible como poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo? [...] – Pero aquí no está –dijo Rosas simulando mirar por debajo de la mesa. (27)

**H**istoria dentro de la Historia, *La Liebre* comienza a correr a partir de la combinación de dos sucesos: la vida cotidiana del Restaurador Juan Manuel de Rosas (1793-1877) y la llegada de Clarke, cuñado de Charles Darwin (1809-1882), a su última audiencia de la tarde. El histórico encuentro entre los hombres se debe a que Clarke, naturalista inglés, ha decidido viajar al interior de la pampa para estudiar la conducta de la liebre legibreriana, supuesta especie endogámica, por lo que requiere la autorización de Rosas. La novela se desarrolla con el viaje de Clarke a la pampa, donde este se integra a una comunidad mapuche que lo lleva al encuentro con la liebre. Pero antes de la partida, en un gesto de cortesía, Rosas (uno de esos argentinos rubios y coloradotes, parecido a un inglés, según Aira) le presta a Clarke (uno de esos ingleses morenos con pelo negro, parecido a un indio, según Aira) su caballo Repetido; serie concatenada de anécdotas que prelude la atmósfera

de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. En efecto, desde el inicio de sus correrías, *La Liebre* se mueve entre códigos culturales tan imprecisos que en Palermo, sitio donde vive el dictador Rosas, lo normal, lo civilizado y lo racional es más bien lo raro, lo salvaje y lo irracional. Resulta que en el siglo XIX airiano el cruel político que unificó la Confederación Argentina en un sistema centralista a costa de la vida de sus opositores, es reflexivo y bondadoso, al punto de practicar abdominales con dejos de meditación zen. El narrador lo describe en medio de estos menesteres: “Cinco, seis, siete, ocho... Los sueños eran la imagen invertida de las acusaciones en jeroglífico que publicaban los pasquines ilustrados, antes *El Grito*, después Muera Rosas (qué nombres imbéciles). El mundo al revés. Era una literatura. El enigma de los sueños se resolvía en tristeza por la vida pasada. A él le faltaba el auténtico genio inventivo, la agilidad poética.”<sup>(8)</sup> De ahí que Manuelita, fea, snob e idiota, sea la hija favorita de Rosas (como fue en la vida real) y que este, en una muestra de afecto, piense en casarla con uno de sus locos llamado Eusebio: un homúnculo de un metro de altura, pero con la cabeza como de cuarenta centímetros. Descripción que coincide con los informes morfopsicológicos del doctor José Ramos Mejía respecto de Rosas. “Hasta en la forma de su cabeza [la de Rosas] había condiciones orgánicas que favorecían la producción de su imbecilidad moral. Su cráneo, aunque no era visiblemente muy defectuoso y asimétrico, no parecía tampoco artísticamente conformado. La abundancia exuberante de su cabello encubría las señales inequívocas del desigual desarrollo de su cerebro.”<sup>128</sup> Homenaje paródico a la figura del idiota, a la vez que crítica política de la Historia oficial, en el prólogo de esta novela la inteligencia y la belleza se caracterizan precisamente por lo contrario.

---

<sup>128</sup> Mario O’Donnell, “Juan Manuel de Rosas. El Maldito de la Historia Oficial”, en la DE: <  
<http://www.odonnell-historia.com.ar/anecdotario/JuanMdeRosasParteII.htm>

Contrario a lo que ocurre en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, en *La Liebre* todos los arquetipos se trastocan, o sea, que los malos resultan ser buenos, los adefesios príncipes de una tierra encantada y los salvajes refinados; producto formal del malentendido, la verdad oculta y el disfrazamiento. “La fantasía más descabellada creaba por ambos extremos, el del exceso y el de la falta, el malentendido constitutivo de la vida cotidiana.” (12) Y aquí el humor ayuda al lector a romper esquemas, como el de la dualidad civilización-barbarie tan arraigada en la tradición argentina, en tanto que la utopía le propone una forma radical de repensar sus relaciones sociales. De acuerdo con este nuevo verosímil, Manuelita Rosas –parecida a “una marioneta de bofe”, con sus cintas y moñitos punzó (clara alusión a los chalecos punzó de los federales), desconoce la naturalidad y lleva en el rostro una sonrisa de tonta. Sin embargo, sus horribles tejidos adornan las paredes de Prilidiano Pueyrredón, ese pintor superior a Reynolds y Gainsbourough, según Clarke, “Fuera lo que fuera la famosa liebre, su hija también lo era. Y lo era por obra de él. Había hecho de esa tonta el elemento más plenamente visible de su política, pero escamoteando la explicación que era la forma de la visibilidad.”(27-28) Transmutación del mal gusto en estética culta, esta visión cercana al kitsch como forma específicamente estética de mentir, sugiere lo que una campaña publicitaria con fotografías de retrasados mentales como modelos: la pasarela está al otro lado (Aira *dixit*). Si Schopenhauer afirma que “lo bonito es lo que estimula la voluntad ofreciéndole directamente lo que la halaga”, Aira se atreve a colocar lo bonito en el lugar de lo bello. “Eran unos cuadros tejidos, en lana y esparto, hechos por Manuelita Rosas, que se los había regalado. Los miró y no supo que decir. Esas porquerías eran abismantes. [...] ¿Era un sarcasmo que el genio las tuviera colgadas en la sala, y se las mostrara? Por el momento no pudo decidir.” (23) De un lado, el pensamiento: la calificación de los bordados de

Manuelita como definitivamente groseros; del otro, la acción: su exhibición en casa de un artista. Al igual que Pierre Bourdieu que en su obra *Criterio y bases sociales del gusto* cita al filósofo alemán para rastrear y cuestionar la presencia de lo vulgar,<sup>129</sup> desde las primeras páginas de *La Liebre* una estética vulgar ocupa el sitio de la estética culta.

Ahora bien, en “Suicidio ritual de Don Prilidiano Pueyrredón”, el artista plástico Alfredo Prior habla de la relación entre Rosas y el pintor, quienes de íntimos amigos (“La amistad que unía a Prilidiano Pueyrredón con el Brigadier General Juan Manuel de Rosas era antigua, y alta la estima en que el gran estadista tenía al no menos grande pintor”, *Cómo resucitar...*, 25 ) se transforman, por falsas acusaciones, en enemigos a muerte (“La menor sospecha bastaba a Rosas para decidirlo a condenar a quien fuera víctima de la misma a una ejecución fulminante, y no cabía apelación posible a la decisión dictada por la omnipotencia del Restaurador irritado.” *Cómo resucitar...*, 25). No es casual que este artículo, escrito en 1985, describa el triángulo entre Rosas, Manuelita y el pintor antes que Aira. Esta burla del hombre que lisonjea a las figuras en el poder para mantener su status, a pesar de la mentira descarada, es un homenaje al intelectual latinoamericano que sabe jugar con los discursos políticos e históricos de su país para salirse con la suya. En *La liebre*, la relación artista-poder, igual que el resto de las relaciones, se transmuta.

En un caballete de dimensiones descomunales se hallaba colocada la última pintura de Pueyrredón: representaba a Manuelita montando un toro blanco. —¡El rapto de Europa!, exclamó uno de los presentes. En un ángulo del cuadro figuraban escritas las reflexiones de un viejo monje sobre el derrumbe fatal de todo lo creado. (PRIOR, 1985: 26)

---

<sup>129</sup> “[...] la forma inferior de lo bonito se encuentra en los cuadros hogareños de los pintores holandeses, cuando tienen la extravagancia de representarnos unos comestibles, verdaderas engañifas que no pueden dejar de excitar el apetito; con ello la voluntad se encuentra incluso estimulada y deja de existir la contemplación estética del objeto.” Schopenhauer, citado en Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. p. 497. (Schopenhauer A. *El mundo como verdad y representación*. Trad. Roberto R. Aramayo, México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

A continuación, apenas Clarke llega a la pampa, *La Liebre* se desdobra en dos liebres: el prólogo, en el que queda todo lo anterior, y “La Liebre Legibreriana”, equiparables por su extensión a la cabeza y el cuerpo del texto. Entonces, como ocurre con el muñeco de nieve de *Los misterios de Rosario* o con el cyborg homosexual de *La serpiente*, los elementos marginales terminan por situarse al centro y viceversa, con lo que los Rosas se transforman en personajes secundarios, y los indios en centrales. Desdoblamiento que da como resultado una puesta en escena, a distintos niveles, del ciclo reproductivo de la liebre: el biológico, el lingüístico y el ideológico.

En el siglo XII, el matemático italiano Leonardo Pisano, mejor conocido como Fibonacci, ideó una fórmula para describir el proceso reproductivo de la liebre. Según la sucesión de Fibonacci: 1. Las liebres sólo se reproducen al mes de vida. 2. El período de gestación dura un mes. 3. De cada camada nace una hembra y un macho. Es decir, que en una sucesión progresiva, como se ve en la gráfica anterior, la naturaleza reproduce cierto esquematismo numérico para alcanzar la proporción racional. En una casual analogía con esta fórmula matemática, Octavio Paz en su ensayo “André Breton o la búsqueda del comienzo” desarrolla este proceso en torno a la concepción del lenguaje que, como fuerza primigenia capaz de alterar la realidad, se opone a la visión binaria de Saussure. “Todo cambio en la estructura verbal produce un cambio de significado. En un sentido riguroso, lo que llamamos sinónimos no son sino traducciones o equivalencias en el interior de una lengua; y lo que llamamos traducción es traslación o interpretación.”<sup>130</sup> Aira, maestro de las traducciones,<sup>131</sup> pone en juego al lector al punto de contarle algo y luego desmentirlo. En

---

<sup>130</sup> Octavio Paz, “André Bretón o la búsqueda del comienzo,” Nueva Delhi (5 de octubre de 1960) en la DE: <<http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta61/61/pie/Pie01.htm>

<sup>131</sup> Por el momento se han traducido al inglés tres obras de Aira: *La liebre*, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *Como me hice monja*. Como vemos en esta bibliografía, existen reseñas críticas de la obra de Aira

*La liebre* el narrador desarrolla los hechos de manera prolija para luego negarlos mediante la contradicción y el desenmascaramiento, ofreciéndonos siempre un nuevo mundo posible. (“el trabajo de la jornada, que era livianísimo al extremo de lo inexistente”/ 10 “no sabía si estaba quieto o avanzaba” 19 / “No había un camino marcado, y por él no andaba nadie” 19)

-¡Pliiiip!

Así, el ritmo de *La Liebre*, aparentemente discontinuo, se vuelve continuo gracias a la velocidad del salto, es decir, del cambio de tema. “Todos los giros se hacían con virtuosa lentitud sobre la exhalación que era Repetido, pero fueron tomando velocidad sin que el caballo aminorara el paso, hasta culminar en una serie de fulminantes espirales directas e invertidas, entre un trueno de aplausos.” (17) Desdoblamiento que equivale a una interpretación plenamente airiana de la derivación de una especie en otra, a su vez, traducción literal de la teoría de la evolución de Darwin.

Si creemos que lo que nos cuenta el narrador extradiegético de *La liebre* es cierto, notamos que en mapuche, como en cualquier otra lengua, cada palabra tiene varios significados. Y, puesto que la realidad varía según la visión de cada personaje, a cada palabra corresponde un distinto nivel de sentido. “Los diez idiomas de la familia mapuche, en los que Clarke se había iniciado una década y media atrás, se distinguían del resto de los

---

en francés, alemán, italiano e inglés. Respecto a la crítica estadounidense, Reinaldo Ladagga afirmaba en 2005: “En Estados Unidos se ha dicho poco de Aira. Y la razón, tal vez, de la sorprendente escasez de estudios académicos que hasta el presente ha suscitado (para no hablar de la perfecta ausencia de comentarios en el contexto de la academia norteamericana) es que Aira ha sido, durante más de una década, sistemáticamente infiel al modelo según el cual un escritor resuelve su obra como una secuencia pausada de libros bien compuestos. Desde comienzos de la década de 1990, su trabajo ha tomado la forma de una multitud de entregas (un poco como uno habla de “entregas” para referirse al capítulo de una telenovela o una serie) de diferente dimensión y consistencia, una constelación de singularidades de escritura que forman, en conjunto, una multiplicidad cuyos contornos son difíciles de trazar.” Reinaldo Ladagga, *Hispanic Review*. Respecto a la crítica española, el periodista expulsado de *Babelia*, Ignacio Echeverría, puntualiza: “Hablando de excentricidades, hay que descender hacia el Sur para dar con el escritor, hoy por hoy, quizá más original y chocante, más excitante y subversivo de la narrativa hispánica.” Ignacio Echeverría, “Selección de libros de 1998: los mejores”, en *Babelia*. Suplemento Cultural de *El País* (Madrid), Madrid.

idiomas del mundo, entre otras cosas, por ésta tan notable: eran lenguas corteses con los extranjeros, y no por deliberación de sus hablantes sino por su misma estructura, al menos la elocutiva.” (156) Así, el súbito vuelo de una liebre, hecho invisible para el lector, resulta un asunto cuasi mágico, parodia de la ascensión de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*. La primera explicación de este suceso es que el viento ha levantado al animal. La segunda es que un astro ha cambiado de sitio. La tercera es que alguien se ha robado algo. La cuarta es que se trata de la misma liebre que Juana Pitiley vio correr por el Cerro de la Ventana la noche en que rescató a Cafulcurá, su marido, de los vorogas. Levantar liebre es, según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, descubrir y revelar algo que se mantenía oculto y que puede provocar un escándalo o conflicto. Sea lo que sea, a los indios les da igual. Todas las versiones son ciertas.

Nosotros que no tenemos por qué entender de sentidos segundos, lo tomamos en el sentido primero, y ellos siguen divertidísimos la broma; hasta cuando usted les pregunta si lo que ha pasado es real o es una representación, pueden darse el lujo de mentir con la verdad, que es lo que hacen siempre. Entre paréntesis, le diré que en cuanto a la “liebre”, estoy persuadido de que es el nombre propio de algún objeto valioso. (45)

Resulta que para los indios airianos, al igual que para Isócrates en *Antidosis*, la verdad es inaccesible: debido a que hablan de los hechos con opiniones y no con verdades, ellos saben que el mejor criterio común de validez es la cortesía y no la fuerza. Entre tanto, el lector sonrío. La aparición de Cafulcurá entre una nube de olor medicinal remite a la oruga fumadora de opio en la versión que Walt Disney hizo de *Alicia en el País de las Maravillas*.

Esta risa, ahorro de gasto psíquico frente al desastre, se adscribe a lo que Zizek (1992) llama una risa kínica, a diferencia de la risa cínica, propia de la ideología ídem, hegemónica en la contemporaneidad: la fórmula, propuesta por Sloterdijk, sería “ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así, lo hacen” (semejante a la “sociedad humorística” de Lipovetsky (1986): cordial, narcisista, cool). En cambio, el kinismo representa el rechazo de la cultura

oficial por medio de la ironía y el sarcasmo, remite a Diógenes y su práctica de la invectiva y la tomadura de pelo. Es un humor molesto, como el de los personajes de L. Carroll: frente a la victoriana amabilidad de Alicia los representantes del *non sense* responden con una sarta de insultos. Esto, que en la producción de Aira se manifiesta en una escritura elegante y correcta pero que en todo momento expone al lector a la banalidad, la trivialidad o la irrepresentabilidad [...] (FLORES, “¿Qué hay de nuevo...”, 2005)

Igual que la del Sombrero Loco, la felicidad de los indios que protagonizan *La Liebre*, crisol de virtud y buenos modales, es contagiosa y se encuentra más allá de la explicación. “Pensaba que la vida que se daban los indios era envidiable por muchos motivos. Se limitaban al trabajo delicioso de ser felices, no hacer nada y pasarlo bien. Comían a reventar, dormían todo, jugaban a los naipes, dejaban pasar los años. Debían de tener algún secreto.”(63) ¿Pero en qué consiste este secreto que nos mantiene tan intrigados, igual que a Carlos Álzaga Prior?

1. Salinas Grandes cuenta con normas que provienen directamente del rey y no de los libros.
2. Cafulcurá, hombre-mito, basa su autoridad en la fábula, ya que en la pampa la fábula es más real que la realidad. A su vez la fábula proviene de las imágenes que le provocan las hierbas alucinógenas: imágenes que al mezclarse con las palabras generan jeroglíficos con nuevos significados.
3. Tan respetuosos de las formas son sus súbditos, los ceremoniosos huilliches, que se han vuelto bizcos.
4. A diferencia de los fantasmas con sus “estruendosas carcajadas que hacían temblar el cielo” (*Los Fantasmas*, 45), los indios sonríen poco: tan concentrados están en el arte de persuadir mediante el discurso.

Por su parte, aparentemente indiferentes a esta teocracia basada en la ficción, Clarke y Carlos ríen todo el tiempo con complicidad. De ahí que en una ocasión, cuando Gauna, el guía, se reproche no haber traído al perro para cazar perdices, Clarke se burle de él repitiendo: “¡No haber traído el perro!” “Hasta que Gauna, no sin delicadeza, una vez al traer la perdiz le dio a entender que lo oía: ‘Se llama Concuerta, mejor dicho se llamaba, porque lo pisó un toro, y lamento no haberlo traído, de veras lo lamento, y por partida doble, ya que no podría haberlo traído porque está muerto.’ Clarke se sintió avergonzado y no volvió a hacer el chiste. Como todo inglés, ponía en el empíreo el amor a los animales.” (86) En efecto, en *La Liebre* hay una ausencia de concordancia. ¿Pero cómo se da este sin sentido?

En una ocasión Clarke ve una camisa de hombre lavándose sola en el río. “Se preguntó si no sería un método pasivo de lavado por legua, sin fregado.” (137) Y aquí el lector sonrío. Como cuando uno pierde a un ser amado, tan habituada está la camisa al cuerpo del hombre que esta continúa comportándose igual, aunque él ya no esté ahí. Como la prenda de vestir, el hombre moderno, según Aira, se comporta como un autómatas. Tal hombre ha de cumplir con las reglas propuestas por las instituciones: conjunto de reglamentos vuelto tradición, que sustenta la ideología de la clase dominante. Hasta que un día el correcto ciudadano y padre de familia se da cuenta del hueco: como diría Benjamin, su cuerpo se vuelve ausencia. Entonces el hombre decide burlarse de la religión, del Estado, del arte. A través de un humor ácido, éste se da cuenta de que las reglas son relativas y no generales, particulares y no universales. Sin un manual de conducta, el hombre se desconcierta en una especie de vuelta al pasado prelógico. Vacío del deber, camina sin rumbo consciente de la

fractura<sup>132</sup> entre realidad y lenguaje, tal como lo concibe la cábala extática. Por un lado, la aparente libertad lo obliga a la materialización: la obra de arte, el cuerpo y la naturaleza se vuelven productos; por otro, la felicidad como concepto invade el espacio público y privado. Luego del descreimiento, como en los libros de autoayuda parodiados en *La Serpiente*, la felicidad, el producto más cotizado en el mercado capitalista, se vuelve invisible. Ante la pérdida de fe en las instituciones, el hombre insensato vuelve al antiguo dogma con mayor fuerza. Consumismo en vez de autosatisfacción, fanatismo en vez de tolerancia: a fines del siglo XX las causas de la infelicidad se agudizan.

Volviendo a la novela, leemos que la desaparición de la liebre se repite en el supuesto rapto de Cafulcurá. A lo dicho por el narrador de *Canto Castrato*, “los profetas siempre se equivocan, incluso cuando aciertan” (19), nada hay que añadir. Igual que el brujo Taboada que en *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares presiente la muerte de Gauna en la repetición de un suceso, ganar la lotería, los machis predicen que en su cumpleaños número setenta, Cafulcurá revivirá un accidente que tuvo a los treinta y cinco años. Entonces Coliqueo, el enemigo de Cafulcurá, se burla de estas supersticiones huilliches, aunque le pide a Clarke que le consiga el huevo de pato de las dos yemas para convertirse en el emperador de la pampa.

(¡Pamplinas!)

Finalmente, el mito, anterior a la fábula, se confunde con la intriga y comienza a desdoblarse en nuevas intrigas, hasta que la leyenda sobre el linaje de los gemelos se hace

---

<sup>132</sup> Julia Kristeva habla de la fractura del yo a nivel psicológico. Desde su punto de vista, el sujeto perverso, incapaz de seguir cualquier regla, se vuelve corrupto a nivel social porque actúa según su conveniencia; en cierto modo, la represión que le impedía actuar lo transforma en un transgresor. “The pure are those which keep within their ostensibly pre-set domain. Those that cross between domains and do not conform to the rules of a governing taxonomy are impure, and lead only to mixture, disorder and confusion.” Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, p. 98.

tan real que termina por cohesionar a la familia y, en consecuencia, a toda la sociedad mapuche.

Al leer *La liebre*, el lector airiano se preguntara dónde ha quedado la hilarante angustia de *Las ovejas* (1970), alegoría<sup>133</sup> de la muerte y la locura con la que Aira comenzó su carrera de escritor.

[...] en *Las ovejas*, después de vagar por la pampa reseca atrás de sucesivos espejismos, en el momento final del paroxismo de la frustración del deseo de agua, los animales descubren el idealismo: una de las ovejas toma la palabra y explica al rebaño, realizan la disputa entre monismo y dualismo, incluyendo citas en latín de la retórica argumentativa medieval. Un típico final airiano hermenéutico filosófico que condensa sentidos para toda la trivialidad que se ha venido narrando hasta el momento. (FLORES, “¿Qué hay de nuevo...”, 2005)

En efecto, la antiutopía de *Las ovejas*<sup>134</sup> sintetiza cierto dilema concerniente al pensamiento racional que Aira resuelve en la utopía de *La Liebre*: “Nunca antes habían tenido una experiencia de esa naturaleza, de modo que no podían entender dónde se habían equivocado de camino, y por qué no llegaron al punto de las plácidas aguas.” (*Las Ovejas*: 143) La pampa es la misma, pero los personajes de *Las Ovejas* aún ignoraban cómo evitar las trampas de la razón.

Érase una vez un lugar llamado Pensamiento donde vivían las mentadas ovejas. Las ovejas rechazaban el gusto por lo fácil y grosero y la distinción entre “placer” y “goce”, “bello” y “agradable” de la *Crítica del juicio* de Emmanuel Kant, junto con el imperativo categórico, les parecía razonable: ellas preferían la leche helada que los líquidos dulces y azucarados y, a no ser por la necesidad, les resultaba un salvajismo exótico comer insectos.

---

<sup>133</sup> Me refiero a alegoría en tanto figura del pensamiento que equivale a la metáfora en relación a la palabra aislada. Es decir, al conjunto de metáforas en una serie. “[...] el *exemplum* se distingue de la alegoría por el hecho de que en el contexto queda expresamente asegurada su significación sería. Si el contexto no permite reconocer claramente esa significación, entonces el *exemplum* empalma con la alegoría.” Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 355.

<sup>134</sup> Ovejas preparando ensalada, ovejas temerosas de perder la razón, ovejas de modales finos y distantes. En esta antiutopía, tras la sequía del último manantial de café, ovejas humanizadas buscan desesperadamente agua pero, conforme se acercan a ella, ésta se aleja en un espejismo.

Por supuesto, la constelación del Carnero que representaba lo imposible de la vida era su favorita. Para las castas<sup>135</sup> ovejas habría sido agradable encontrar agua, ya que se morían de sed, pero les resultaba placentero habitar “un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de El Pensamiento, un mundo al que le hubieran sido extirpadas sus perfectas geometrías”(152). Aunque nada escribió Kant sobre los rumiantes, la formulación del sujeto trascendental kantiano, un ser que conoce las leyes y es capaz de leerlas y formularlas, excluye de la Historia al analfabeta y a cualquier otro animal, aparte del hombre. De ahí que el espíritu hegeliano, ser autoconsciente situado en el espacio-tiempo con base en una percepción unitaria del mundo, demuestra que donde falta el diálogo reina el totalitarismo. En *Las ovejas* se confirma este aspecto negativo del racionalismo utilitario: vivir en el pensamiento enloquece.

En cambio, los indios de esa tierra fabulosa e irrisoria llamada Salinas Grandes habitan el presente porque su fe se sustenta en los hechos y no en la creencia (papel que ocupa la *actio* en la poética airiana). “Ahora, sucede que los mapuches, en este punto, no necesitamos creer en nada, porque hemos pensado siempre que los cambios se producen realmente.” (33) Y aquí la distinción airiana entre relato y novela resulta pertinente. La utopía fallida o antiutopía de *Las Ovejas* se cuenta en tiempo pasado que es el tiempo del relato, en tanto que la utopía de *La Liebre*, simultánea a la narración, se cuenta en tiempo presente que es el tiempo de la novela. Mientras las ovejas sufrían persiguiendo lo imposible, los mapuches gozan de su persecución, hasta encontrarlo (de ahí que aunque nadie ve una liebre en la cacería de liebres, el Lebratón, los indios actúan como si

---

<sup>135</sup> “Writers as diverse as Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Hoffmann and Dostoyevski all in their own way produced images of an interior life that was potentially fractured, of a self prey to irrational impulses that threatened its usual role in the social order, and of a sexuality whose meaning was more psychological than procreative.” Nick Mansfield, *Subjectivity*, p. 25.

efectivamente atraparan algunas). En la pampa legibreriana todo lo invisible se vuelve visible: incluso los indios (ya que los pocos indios que había en Argentina fueron masacrados durante la Conquista).

Hizo una pausa antes de seguir: –En cuanto al otro lado de la cuestión, que según yo lo entiendo es la felicidad, no puedo ofrecerle razones tan visibles. La naturaleza es la pasión feliz del hombre y los astros se lo dicen. No hacen otra cosa: es su función. Pero nosotros, aquí bajo la tierra, somos los más apasionados entre los hombres, porque no le damos ningún valor a la conservación de la vida. Podría decirse que en la enfermedad está el remedio. En el fondo de la indiferencia hay un valor supremo, que es el abandono de todo, la virtualidad infinita del instante. (*La Liebre*: 166-167)

#### 4.1. El mundo subterráneo Δ

Excepto como medio de provocación, para injuriar al público o excitar a la rebelión, Breton detestó los espectáculos al aire libre: la fiesta debería celebrarse en las catacumbas.

Octavio Paz. “André Breton o la búsqueda del comienzo.”

Según la mitología cristiana, el infierno,<sup>136</sup> a la inversa del paraíso, es por ausencia de Dios la cueva de la infelicidad *ad eternum*. (“Siempre hay que tener un infierno a mano. Los infiernos de la comedia.” *La serpiente*: 22.) De la cueva platónica, proyector de ideas anterior al cinematógrafo, a la cueva de Salamanca, donde se cuenta que el Marqués de Villena practicaba alquimia, en Occidente la cueva ha sido metáfora de lo oculto –por no decir de la nigromancia y el hermetismo. Así, en el exemplum XI de *El Conde Lucanor* don Illán, el gran maestro de Toledo, conduce a un deán de Santiago hasta un gran recinto

---

<sup>136</sup> “La palabra latina *infernus* (*inferum*, *inferi*), la Griega *Hades*, y la Hebrea *sheol* corresponden a la palabra infierno. *Infernus* se deriva de la raíz *in*; luego designa al infierno como un lugar dentro y bajo la tierra. *Hades*, formada por la raíz *fid*, ver, y *a* privativa, denota un lugar invisible, escondido y oscuro; por lo tanto, es similar al término infierno. Las derivaciones de *sheol* son dudosas. Generalmente se supone que viene de raíz Hebrea cuyo significado es “hundirse en, estar vacío”; consecuentemente denota una cueva o un lugar bajo la tierra”. *The Catholic Encyclopedia*, Volume I, en la DE: <  
<http://www.encyclopediacatolica.com/i/infierno.htm>

por una escalinata de piedra que “parecía que estaban tan baxos que passaba el río de Tajo por cima dellos” y por arte de magia hace transcurrir el tiempo; entonces, como el deán se niega a compartir las perdices con don Illán, éste se niega a enseñarle la ciencia de lo oculto. La cueva, inserta en la eternidad, se caracteriza por la aglomeración del tiempo y el espacio, y en ella pueden transcurrir décadas en un instante o caber la tierra entera. Tiempo sin tiempo y lugar sin lugar, la cueva hace que el mundo exterior parezca extraño, suspendiendo nuestros supuestos de la realidad. Guarida del otro, escondite de salvajes, criminales y místicos: cueva de ladrones se dice del sitio donde lo estafan a uno, porque carece de ventanas por donde escapar: de ahí que el eremita, en busca de un lugar solitario, se sienta tan cómodo en ella. En casa de piedra no entran moscas.

En el capítulo XXIII de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Sancho Panza se enfrenta a las proyecciones de la imaginación cuando su sentido común lo lleva a sospechar que las admirables cosas que Don Quijote dice haber visto en la profunda cueva de Montesinos son alucinaciones, producto imaginado<sup>137</sup> de la experiencia vivida: seguidor de la verdad heracliteana, Sancho, igual que Walter Benjamin, nota que los que están despiertos tienen un mundo común, mientras los que sueñan tienen uno cada uno.<sup>138</sup> Más tarde, en el Siglo de las Luces, Jean-Jacques Rousseau<sup>139</sup> concibe las pasiones como virtudes transformadas en vicio por la sociedad, con lo que la cueva se transforma en

---

<sup>137</sup> “Reina de las facultades, la imaginación no lo es sino en cuanto parece entregarnos un reino donde no hay nada que no esté a nuestra disposición y a nuestra conveniencia. Ni resistencia, ni obstáculo: allí todo queda a nuestra discreción. Hasta el tiempo se reduce a una simple demora, como cuando un objeto ya fabricado y pedido tarda un poco en ser entregado. El porvenir no es sino el presente aplazado: bastaría, creemos, con esperar, para que se realice lo que había sido imaginado. Aquello que en la imaginación no había sido sino la idealidad de una representación, devendría la percepción de una realidad.” Nicolás Grimaldi, *Ibid.* p. 9.

<sup>138</sup> Walter Benjamin, *Ibid.* p. 87.

<sup>139</sup> “Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) privilégie l’enfant et élabore dans l’*Émile* (1762) les principes d’une éducation adaptée à chacun, selon ses propres rythmes, et capable de valoriser toutes les richesses virtuelles qui n’attendent que cela pour se déployer.” Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, p. 56.

paraíso vuelto infierno por la civilización.<sup>140</sup> Acaso en un presentimiento del totalitarismo político del siglo XX, los románticos asocian la oscuridad de la cueva a esa pasión despojada de la fe en los valores humanos y en la razón.<sup>141</sup> Posteriormente, a partir de Sigmund Freud, aquella estructura represiva de la civilización, el infierno según Charles Fourier,<sup>142</sup> se transforma en la estructura represiva del yo. Desde luego, todos provenimos de la oscuridad, el vientre materno,<sup>143</sup> que al expulsarnos nos introdujo al mundo. La cueva, tras el descubrimiento del psicoanálisis, se asocia al inconsciente: la teoría cavernaria supone que dentro del hombre hay una pequeña cueva donde habita un pequeño hombre donde a su vez...

Pero dejemos aquí el recuento del motivo de la cueva, brevísima historia de una de las utopías más oscuras del pensamiento occidental,<sup>144</sup> para saltar de nuevo a *La Liebre*, donde César Aira recurre al mundo indígena y nos habla de una nueva realidad.

---

<sup>140</sup> Al respecto, resulta esclarecedor el diálogo acerca del Hombre Natural entre Clarke y Gauna: “Con un pequeño esfuerzo filosófico, investigás las características de un hombre desprovisto de todos los prejuicios de la razón, la cultura, las costumbres, etcétera. Se trata de algo así como la constitución de un autómatas, no poniendo piezas sino sacándoselas. Al final queda la esencia misma, el corazón al desnudo... –¡Pero eso es muy poético! –¡Y científico también! [...] –Rousseau, que fue uno de los inventores del Hombre Natural, dice que la creación de un hombre por un hombre es la más clara señal de que su educación ha fracasado. – Entonces él fue un gran maleducado. –Por lo pronto, murió loco. –¿De veras? –Suele pasarle a los filósofos. –Qué se le va a hacer.” AIRA, *La Liebre*, p. 122.

<sup>141</sup> Cuando Nietzsche concibe al *übermensch* o superhombre y transvaloriza los valores, prefigura la idea política del totalitarismo. “Nietzsche’s work stands as a Stara rejection of the Enlightenment’s faith in reason and universal principles of human value and rights.” / “In contrast to the eighteenth-century rationalists like Kant, who saw the conscious mind as the defining attribute of the human relationship with the world, nineteenth-century fiction often represents the rational as drawn towards the dark and uncertain impulses it was thought to rule.” MANSFIELD, *Ibid.* pp. 56/25.

<sup>142</sup> RICOEUR, *Ibid.*, p. 321.

<sup>143</sup> De ahí que la repulsión de la cueva en la cultura occidental sea un tabú impuesto por la cultura patriarcal. “In contrast to the Freudian argument that the Oedipal drama distributed subjects into the stable categories of masculine and feminine, Rivière proposes that, for women at least, gender is a costume worn as a part of the sequence of micro-dramas that constitute daily life.” p. 75.

<sup>144</sup> En Argentina, títulos como *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato mezclan la tradición cavernaria del infierno de Dante junto con la teoría existencialista, para dar a luz desesperanzadoras novelas psicológicas que hablan de una decadente clase criolla. Por otra parte, en *Los pichiciegos* Rodolfo Enrique Fogwill desciende al fondo de la tierra para hablar de la Guerra de las Malvinas a través de un pelotón ignorante de su propia condición.

Resulta que luego de un combate que se da entre los hombres de Coliqueo y algunos indios de Salinas Grandes, Clarke, Gauna y Carlos se encuentran con cuatro vorogas vestidos con gorritos que los conducen a un mundo subterráneo. En este episodio, desarrollo de la tan pregonada utopía legibreriana, nos detendremos.

Hicieron unos pasos en medio de la blancura, y Clarke se dio cuenta de que la niebla no era homogénea, sino que formaba bolsones. [...] Sin transición, estaban caminando en un interior. [...] Era obvio que habían entrado en una cueva. [...] Habían llegado al límite de la galería, y vieron abrirse un vastísimo recinto, tanto más vasto por no estar totalmente iluminado; un centenar de fogatas, que eran más o menos las que había encendidas, representaban en ese espacio lo que un fósforo en una catedral. [...] Esos indios no tenían gran cosa. Algunas mantas y ropa cuidadosamente doblada sobre las piedras, cacharros de gran arte, poco más, todo a la vista, sin baúles ni bolsas. Como sucedía con los pueblos naturales y felices, su única riqueza eran ellos mismos. (159, 161, 162, 163)

La cueva airiana, igual que cualquier otra, sugiere la idea de un espacio y un tiempo ambiguos: una densa niebla que impide la visibilidad, un salón extensísimo, un transcurrir los días sin cambios lumínicos. Sin embargo, esta cueva transparente se diferencia de la caverna clásica en que alude a los cambios que se dieron en la filosofía a partir de la posmodernidad. Y aquí se dejan traslucir las lecturas del catedrático universitario Aira.

En la segunda mitad del siglo XX la idea de subjetividad comienza a entenderse con base en las estructuras políticas y culturales del momento histórico. De ahí que Pillán, el sabio monarca del subsuelo, reconozca que su realidad corre pareja con la del mundo exterior, pues de las características de la superficie dependen las de la cueva (“–El mundo subterráneo –dijo Pillán– no es exactamente autónomo (nada lo es), ni jamás hemos vivido sobre la ilusión de que lo fuera. Es un “paralelo” temporal, que se cotiza todos los días a su valor de vista.” 169). Gracias a esta nueva interioridad, en lugar de concebir la subjetividad dentro de la jerarquía causa-efecto que coloca la ideología en la base de la superestructura (según la teoría marxista), ésta se sitúa justo debajo de la superficie. Pero, como la

superficie es ahora una barrera inexistente, la interioridad se transforma en intersubjetividad o conductismo.<sup>145</sup>

Por eso, la cueva de los vorogas posee una atmósfera dionisiaca y curativa: fuego con semillas de marquesia para los asmáticos, cerveza y tortas para los hambrientos, plácidas ollas de agua frías para los deportistas. Al igual que Juana Pitiley cuando se dirige a la estación termal de Carhué “a hacer una cura de agua para sus viejos huesos” (42), los vorogas le proponen al insaciable hombre de fines del siglo XX volver a tomar conciencia del propio cuerpo para sanar. Un consejo para intelectuales: ejercitar el músculo siempre que el pensamiento lo contrae.

Gracias al esquizoanálisis, parodia del psicoanálisis, Guattari y Deleuze conciben la dimensión oscura y oculta del inconsciente freudiano como una fábrica que constantemente produce deseos nuevos y distintos.

In short, the unconscious is not to be seen as a reflection of something lost or lacking, but as the production of the new and dynamic. In this sense, the unconscious is not a fixed and stable structure, but merely the collective term for an infinite number of uncoordinated and obscure desiring-machines, that are not merely replaying a pre-coded subjective truth that analysis seeks to reveal, but are seeking out endlessly new, plural and contradictory possibilities of interconnection, expansion and production. (MANSFIELD, 2000: 142)

Según estos filósofos, a la subjetividad no se accede a través de la carencia sino de la producción, así como de la proyección de las interrelaciones en la superficie exterior del cuerpo, la piel o de las relaciones humanas. De modo que con base en una exterioridad distinta, los vorogas del *underground*, como los llama Clarke, llevan cicatrices producto de

---

<sup>145</sup> “Del inglés BEHAVIOURISM, se trata de un método de la ciencia psicológica moderna que niega el interés de la introspección para conocer la personalidad humana, que habrá de definirse exclusivamente a través de la observación externa de la conducta de los individuos. Creado por John Watson, Skinner fue uno de los primeros en aplicar sus presupuestos a obras narrativas. Su plasmación óptima se da mediante la forma de modalización del modo cinematográfico.” Darío Villanueva, *Comentario de textos narrativos: la novela*, pp. 181-201.

sus periódicas prácticas belicosas que, al igual que el cuerpo de Frankenstein, los hacen lucir como conjunto de retazos cosidos. Si tales batallas ocurren o no es algo que el lector habrá de decidir. Entre seres tan pacíficos, la guerra es una “superposición de tiempos inconexos”, del tipo de la literatura, que les permite encauzar su agresividad. Pero, a diferencia del solitario monstruo romántico, ser único en su especie, los hombres del mundo subterráneo están rodeados de hermosas mujeres con las cuales disfrutar del sexo, “en una promiscuidad realmente completa”. Aquí los vorogas son amorales: a la hora de crear un nuevo mundo, ninguna regla moral debe detener al creador. (“La valuación moral no importa, señor Clarke, sino la forma. Y yo veo como forma, en este caso, el continuo que se crea entre realidad y resultado.” 91)

En tiempos de Mary Shelley, el demiurgo que por su poder creativo intenta asemejarse a Dios, en este caso, el artista desdoblado en el Doctor Frankenstein, sabe que sufrirá un castigo: su obra, muerta viviente, lo perseguirá hasta el fin del mundo para matar aquello que más ama. En tiempos de César Aira, el descreído-distraído demiurgo sabe que es libre: su obra, objeto inerte, se persigue a sí misma intentando transformarse en literatura. (“Los indios nos hallamos, ‘todavía’, en el estadio de la disposición: al signo lo garantiza no su referencia a un sentido, sino su lugar relativo a una red. [...] El sentido existe de todas maneras, sin Dios y sin cielo.” 166)

De ahí que, en *La Liebre*, la respuesta a cualquier cuestión sea proporcional al número de personas que se lo preguntan. Equimoxis, supuestamente llamado así en honor a Chateaubriand (a la vez que nombre de una banda de rock en español), desmiente a Carlos Álzaga Prior con un gran sentido del humor. “Mi joven amigo –le dijo Equimoxis con una sonrisa paternal–, no se trata de una ciudad, ya que, como verá, no hay una sola casa. Es un interior-exterior. Y en cuanto a descubrirnos, me temo que no sea el primero, ni mucho

menos. La semana pasada, sin ir más lejos, estuvo a vernos un comisario rosista.” (162) Y aquí vemos un ejemplo del estilo descuidado de Aira (*estuvo* en lugar de *vino*) que contrasta con la pulida lengua de los indios que hablan sobre sentidos, referencias, etc.

De modo que en esta novela, como en el resto del relato irreversible, la literatura, a medio camino entre lo oscuro y lo luminoso, lo real y lo ficticio, lo culto y lo popular, lo verdadero y lo falso, es ese lugar sin lugar donde el hombre imagina otro modo de ser el mundo. (“Es un espacio abstracto para hacer lo que no se puede hacer en los espacios concretos. Hacer, no decir, aunque a veces decir es hacer” *La serpiente*: 19) Acaso por eso los vorogas, conscientes del potencial creativo que guardan los contrastes, eligen vivir entre el contenido y la forma, en un estado de somnolencia a medio paso entre el sueño y la vigilia. De modo literal, respecto a la afirmación de Lin Yutang en *La importancia de vivir* (“si entre la realidad y nuestros ideales no interponemos un colchón de sentido del humor, nos volveremos fanáticos”), los sueños de estos indios galopan en colchón de piedra.

De ahí que el episodio de la cueva se precipite en un final humorístico.

Se reían como chicos. El cielo se ponía muy azul, la tierra negra. Una perdiz sobresaltó moderadamente a Clarke, renovando las risas de Carlos. Las estrellas empezaron a brillar, con presencia de viejos amigos fieles. Entraron en un área donde un zorrino debía de haber estado combatiendo con un tatú, y galoparon para salir pronto de la pestilencia (172).

“Buenos Aires es como Kent, la pampa es como Londres”, afirma Clarke antes de entrar a la cueva en una curiosa disertación acerca de Jonathan Swift. Clarke cree que lo importante en Swift es la idea general y Carlos le contesta que, según le enseñó su institutriz, éste se inspira en una teoría científica que habla de la convivencia “entre los mundos infinitamente pequeños y infinitamente grandes.” (89) Clarke lo corrige: “e infinitamente grandes”, pero Carlos miente inventando una regla ortográfica. (“En lenguaje coloquial, cuando la palabra que empieza con ‘i’ es un adverbio terminado en ‘mente’, se

usa la ‘y’ de todos modos. Usar ‘e’ en esos casos suena rebuscado, cómo podría decirle... pedante.” 90) En este caso, a menos que el salvaje latente sea más civilizado que el hombre que habita las ciudades, burlarse de la ortografía y la gramática resulta una trasgresión. En suma, *La Liebre* huye de academias, instituciones y diccionarios para darle una mayor autoridad a la oralidad, pues su velocidad es mayor que la del ritmo fijo de la lengua.<sup>146</sup>

En vez de volvernos útiles para el orden dominante, crítica de Althusser a los valores capitalistas, los personajes legibrerianos se vuelven útiles para sí mismos. Me refiero a la satisfacción inmediata de un deseo: la supervivencia, en contra del exterminio. “Útil, no le será, en lo más mínimo. Si algo me ha enseñado la experiencia es que cuanto menos se sabe, con más eficacia se actúa.” (*La Liebre*, 73) He aquí otro ejemplo de la mala redacción de Aira.

Al final de la novela, la irrisoria serie de verdades ocultas que revelan la identidad de Clarke y Carlos, y que los lleva de testigos del *modus vivendi* de la comunidad a herederos legítimos del trono, se transforma en la última pieza del rompecabezas: el amor como utopía realizable. Como en una telenovela, las mujeres confiesan que la tan pregonada liebre es ni más ni menos que un lunar en la nalga de Clarke (lo cual demuestra que es hijo de Cafulcurá) y un lunar en la piel imberbe de Carlos (lo cual demuestra que es hijo de Clarke); anagnórisis por *signa*<sup>147</sup> que le da verosimilitud a la historia, pues los personajes sucumben a la continuidad del relato a pesar de su voluntad. “Adivinó que el resto de su vida recordaría este momento como uno de esos instantes del destino, milagrosos, en

---

<sup>146</sup> La oralidad se manifiesta en fragmentos como los siguientes: “Desde su juventud Cafulcurá ha tenido como ídolos la simplicidad y la espontaneidad. Pero uno no puede impedirse pensar, y ahí toda la simplicidad se va al diablo. Además, para ser verdaderamente espontáneo, habría que decir “espontaneidad”, ja ja ja.” (51) / “Sí, señor Clarke, enseguidita.” (77) / “Lo arrastré al viejo al bosque de mirtos.” (111) / “—A ver, mostráles.” (114)

<sup>147</sup> “Los *signa* (o indicia, vestigia, Quint. 5, 9, 9) son señales permanentes (palpables, visibles) de la acción, las cuales dan testimonio de una correlación entre el acto y el autor, por ejemplo, una espada ensangrentada [...]” Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Volumen I. p. 164.

equilibrio sobre una línea casi invisible, una conjunción de azares irrepetibles, ‘la cima de lo particular.’ (*Parménides*, 21) En efecto, el azar irrepetible pero provocado, suerte de milagro en que *La liebre* basa la felicidad, se devela por medio del símbolo.<sup>148</sup>

La cueva airiana, por su veloz ligereza, resulta una invitación a la lectura del otro. Como explica Pillán, si los vorogas que habitan la cueva, son las estrellas invisibles y el hombre sabio es aquel que sabe leer el cielo en ellos, el lector de *La Liebre* es, al final, el verdadero heredero del imperio legibreriano. “Todos los rumbos debían de estar indicados en sus destellos, para quien supiera leerlos.”(81) Reconciliación con la literatura, *La Liebre* salta de aquel sistema de la razón instrumental que llevó al hombre al abismo de la muerte, a un sistema empirista que, aunque irrisorio, lo conduce al conocimiento del prójimo y con ello, tal vez, a la felicidad.<sup>149</sup> “Nosotros los indios somos muy ignorantes, muy torpes, no comprendemos ni lo pequeñísimo ni lo grandísimo, y nos desentendemos de lo intermedio. Prestamos atención, y eso a veces, en el mejor de los casos, a lo que nos cuentan, y después tenemos la coquetería de olvidarlo...” (41)

---

<sup>148</sup> Por cierto que uno de los símbolos que mejor representa la felicidad en la narrativa airiana es el pájaro. Del gracioso pajarito que interrumpe la conversación entre Clarke y Carlos, al pajarito que canturrea todos los días en la ventana de Perinola, el ave que vuela libre, más allá de la jaula del taumatropo, repitiéndose como un metrónomo o un autómatas nos habla de la felicidad que da el acto mismo de escritura.

<sup>149</sup> “Es como si presenciáramos hoy como testigos la terminación aclarada de un *puzzle* en el que la colocación de los primeros fragmentos ha tomado varios milenios, mientras los últimos, guiándose por sus siluetas, están a punto de encontrarse los unos con los otros para admiración de los espectadores.” Charles Ferdinand, introducción, Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, p. 106 (Charles Ferdinand Ramus, “Paysan, nature” en *Mesure*, núm. 4, octubre de 1935.)

## 5. SEGUNDO MILAGRO: LA FUENTE

Una carcajada  
de zafiro en la isla de Ceilán

André Breton, *Primer Manifiesto Surrealista*.

¡Día de sol!  
¡Día de sol!  
¡Día! ¡Día de sol!  
¡Día de sol, día de felicidad, día de mi vida, te invoca el canto apasionado de mi alma!” ¡Sol que asoma en el medio del cielo azul! [...] ¡Hablemos! ¡Pajarito escondido en los cristales de mi corazón! Te invoco para contar la historia de la isla. La historia de la fuente, del manantial, de las aguas claras en medio de la isla. En el medio del mundo hay un silencio de felicidad: ahí estás siempre, día de sol, vida mía. Te invoco con mis notas argentinas, me enrosco en tu luz. (7)

Según Álvaro Enrigue, “frente a las novelas cortas [de Aira] estamos desprovistos de herramientas fáciles de juicio, porque las historias que cuenta están obstinadas en carecer de lógica o sentido fuera de sí mismas y la gimnasia narrativa que buscan.”<sup>150</sup> En *La Fuente* (1995) los habitantes de una isla tropical se han propuesto abrir un canal entre el manantial y la costa con tal de endulzar el océano; de ahí que, como si fuera la invocación de un dios o de un niño, convencido de la potencia creadora de la palabra, el proemio dirigido a esta isla tropical, poblada por una sociedad semiutópica<sup>151</sup> a la vez que contadora de chistes, provoque una inevitable reacción. “¡Día de sol!”, perífrasis dionisiaca de la felicidad y la primavera –como dice Aira respecto del inicio de las novelas de George Elliot (“un hermoso día” [“a fine day”])–, introducción a un mundo luminoso que presagia

<sup>150</sup> Álvaro Enrigue, “Un episodio en la vida del pintor viajero y *Dos payasos* de César Aira,” *Letras Libres*.

<sup>151</sup> “No tenían miedo de morir porque no se les había ocurrido. En una isla semiutópica como la de ellos la muerte funcionaba como entre nosotros –en ese punto no es necesario recurrir a las equivalencias. [...] No tenían motivo para saber lo que era el miedo, y no lo sabían. En las leyendas el héroe suele emprender un viaje para averiguarlo, pero ellos no hacían más que viajes de la especie. ¿Adónde podían haber ido? La fuente los tenía atados con sus hilos cristalinos.” AIRA, *La fuente*, p. 79

también un día terrible. Estos versos iniciales, junto con la descripción epidíptica del astro bello, sorprenden al lector aburrido, al tiempo que atraen al más cansado.

Pero, ¿qué podemos decir del doble mecanismo humor-utopía al analizar *La Fuente*? Para empezar, leamos el siguiente texto dentro del texto:

Isla dentro de la isla (( ))

Suzanne J. Levine, en su *Guía de Adolfo Bioy Casares*, se refiere a *La invención de Morel* como a una novela isleña. Sin embargo, pese a que define los orígenes y características de ésta a partir de su insularidad, Levine apenas sugiere su pertenencia a un género isleño. Lo propio es tratar la insularidad como tópico, como tema y, a partir de su clasificación dentro de la novela de viaje, abordar la obra literaria. El mismo Bioy, cuando habla del proceso creativo de *La invención de Morel*, confirma esta lógica: “Las circunstancias de que el héroe y relator de la historia fuera un perseguido de la justicia, que la máquina funcionara en una isla remota, que las mareas fueran su fuente de energía, sirvieron al argumento.”<sup>152</sup> He aquí la isla remota, ficticia –igual a la del Doctor Moreau– que aparece como un pretexto, pre-texto<sup>153</sup>, para la escritura, pero que, más allá de la intencionalidad del autor, otorga a la novela características peculiares.

Al respecto, resultan esclarecedoras las afirmaciones de la escritora colombiana Laura Restrepo acerca de *La isla de la pasión*: “la novela forma parte de un determinado género formado por las numerosas historias literarias dedicadas a las islas [...] género [que] posee unas características particulares [como] la existencia de un territorio delimitado que

<sup>152</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 85.

<sup>153</sup> Esto lo sugiere Levine en su capítulo titulado: “*La isla del Doctor Moreau*: un evidente “pre-texto” de *Morel* y de *Plan*.”

representa una escenografía en la que los personajes se ven obligados a interactuar de forma permanente. Unos personajes que se encuentran desnudos ante la naturaleza. [...] La novela tiene coordinadas comunes con otras historias de islas y se aleja de la narrativa latinoamericana formando parte de un género propio [llamado] literatura insular.”<sup>154</sup> ...ya Borges, antes que Restrepo, afirmó que Bioy incursionaba en un género nuevo en nuestro idioma.<sup>155</sup> Lo cierto es que una lectura insular de *La invención de Morel*, abre el diálogo con novelas como *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *La isla misteriosa* o *La isla del tesoro*, sin olvidar *La isla del Doctor Moreau*; empero, lo más importante de ubicarla dentro de esta línea novelística, es que puede ayudarnos a distinguir los rasgos que escritores argentinos como Ricardo Piglia, Juan José Saer, Rodolfo Enrique Fogwill y, evidentemente, César Aira retoman de la tradición insular inaugurada por Bioy, ya sea a modo de parodia o de estilización.

Como señala Levine, cuando Bioy decide ubicar su novela en una isla imaginaria, se revela como lector de este tipo de obras. De la misma forma que Don Quijote de la Mancha cuando le ofrece una ínsula a Sancho Panza,<sup>156</sup> parodiando una forma genérica preexistente, o Umberto Eco cuando a los diez años escribe el diario de un mago que se presenta como el descubridor, colonizador y reformador de la isla Ghianda,<sup>157</sup> Bioy también

---

<sup>154</sup> “Laura Restrepo publica *La Isla de la Pasión*: una metáfora sobre el exilio contada a través de una historia real”, en la DE: <[www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06091827.htm](http://www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06091827.htm)

<sup>155</sup> En el prólogo a *La invención de Morel*, Borges afirma lo siguiente: “*La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.” ¿Cuál es este género?, ¿de dónde proviene?, ¿cuáles y de qué modo están dadas sus características?

<sup>156</sup> “Lo que puedo dar os doy, que es una ínsula, hecha y derecha, redonda y bien proporcionada, y sobremanera fértil y abundosa, donde si vos os sabéis dar maña, podéis con las riquezas de la tierra granjear las del cielo.” Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

<sup>157</sup> Según Eco, esta temprana obra de una isla del Océano Glacial Ártico que encontró en una caja vieja, la escribió sin haber leído las Utopías de los siglos XVI, XVII y XVIII –pero, eso sí, tras la lectura de una versión infantil de *Gargantúa y Pantagruel*. Umberto Eco, “Borges y mi angustia de la influencia”, en *Sobre la literatura*, pp. 130-131.

toma formas de la novela insular para recrearlas. De este modo es como traslada un nuevo género a nuestro idioma.

Resulta difícil definir el género insular no sólo porque, como todos los géneros, se encuentra en un punto difuso entre realidad y ficción, sino por las posibilidades que ofrece un nombre así. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra insular e isleño posee el mismo significado: “natural de una isla, perteneciente o relativo a una isla”. Sin embargo, en el uso idiomático del español, la palabra *insular*, que se acerca más a la palabra latina *insulanus*, guarda un sentido de aislamiento o cerrazón que puede llegar a ser peyorativo. Podría elaborarse una lista interminable de obras insulares donde incluiríamos: a) por su procedencia: la literatura cubana, dominicana, inglesa, islandesa... y b) por su temática: todas aquellas obras que se desarrollan en islas<sup>158</sup>; ciertamente coincido con Levine en llamar a estas obras isleñas. Habrá quien diga que sería pertinente oponer al género insular el género continental, con lo que entonces, en sólo dos pasos, tendríamos una lista de prácticamente toda la literatura mundial –a excepción de la que se ha escrito en barcos, aviones o naves espaciales y que, por supuesto, correspondería a los anaqueles de literatura universal. El hecho es que para considerar insular un espacio geográfico, este debe estar aislado y rodeado de agua.

Como le ocurrió al escritor Daniel Defoe, quien se inspiró en la experiencia de Alejandro Selkirk para crear su isla, la novela insular parte de islas reales transformadas, gracias a la imaginación del autor, en ficción. Podemos afirmar que República o Utopía existieron en algún lugar de la tierra y que Platón y Tomás Moro únicamente se dedicaron a

---

<sup>158</sup> En la tradición argentina, inspiradas en las islas Malvinas, están todas aquellas obras que se llevan a cabo en islas reales como *El limonero real* de Juan José Saer y *Los Pichiciegos. Visión de una batalla subterránea* de Rodolfo Enrique Fogwill.

recoger datos topográficos y biográficos para demostrarlo. Sólo que ahora, como sugiere Levine, estos lugares sólo son reales en la medida en que nos remiten a otros textos.

Una palabra, un nombre, un significante podría tener muchos significados, no uno solo: en los textos de Bioy la palabra revela su realidad textual, los signos afirman sus inter-relaciones, cada uno forma parte de un proceso infinito de lectura, escritura, traducción. Como la palabra Utopía, las palabras no existen en ninguna parte sino en el texto. (LEVINE, 1982: 116)

Sin embargo, para su delimitación, el género insular sólo debe incluir aquellas obras que intencionalmente elaboren una realidad insular ficticia. Obras en las cuales la vida sea representada como un texto en relación con otros textos. A su vez, para pertenecer a este género, éstas habrán de aludir o parodiar ciertos clichés o estereotipos, de acuerdo con un cronotopo que intentaré describir más adelante.

Para comprobar la existencia del género insular es necesario hablar de rasgos análogos entre obras insulares: novelas, en este caso. Haré este breve recuento, útil en el análisis de *La Fuente*, con base en la lectura de *La isla del Doctor Moreau*, *Robinson Crusoe* y *Los viajes de Gulliver*, por un lado; y en *La invención de Morel*, *La princesa primavera*, *La ciudad ausente* y *La fuente*, por otro.

## 5.2. La novela insular



Pero Marini siguió pensando en la isla, mirándola cuando se acordaba o había una ventanilla cerca, casi siempre encogiéndose de hombros al final. Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros.

*La isla a mediodía*, Julio Cortázar

El protagonista llega a la isla en contra de su voluntad: víctima de un naufragio, como le ocurre a Edward Prendick, Robinson Crusoe o Lemuel Gulliver. El protagonista llega por propia voluntad: para huir de la ley, en *La invención de Morel*; para buscar refugio, en *La ciudad ausente*; para descansar de las presiones del mundo, en *La Princesa Primavera*; para escribir la historia de los isleños, en *La fuente*. El protagonista vive en otra dimensión que los isleños: bestias híbridas en *La isla del Doctor Moreau*, proyecciones visuales en *La invención de Morel*, muñequitos de cuerda en *La fuente*. (“Chillo, berreo, hasta me expreso con mímica... No hay caso. Estamos en dimensiones distintas, ellos y yo. Mi velocidad es tan superior... Quién lo hubiera dicho: el día de sol tiene dos dimensiones.” 85). El protagonista es un exiliado de su patria incluso antes de arribar a la isla: además de Dalmacio Ombrellieri y de Elisa, no hay otros personajes a quienes mencione el héroe de *La invención de Morel*; el Russo, pese a su matrimonio con Carola, es “un hombre que había cruzado su vida un instante y la había dejado en el recuerdo”<sup>159</sup>; la princesa

<sup>159</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p.114.

Primavera siempre ha estado adaptada a su “rústico aislamiento” (9). El protagonista puede recorrer la isla entera a pie y tiene la intención de recorrerla, como le ocurre al equipo de los Exploradores de la Isla en *La fuente* con sus doscientos banderines que en realidad se propone cazar chanchitos para comer. Al igual que en la novela de vagabundo,<sup>160</sup> el explorador de islas es un punto que se mueve en el espacio: a diferencia suya, siempre vuelve al mismo punto de partida, es decir, a ninguna parte. Obligado a alejarse por las circunstancias, se transforma en descubridor, comienza a buscar cualquier rastro o indicio de civilización, ya sea una persona o un objeto y, en caso de encontrarlo –como el museo de Morel, los doscientos habitantes de la isla del Tigre o los “seres humanos” extraviados en la isla de la Princesa Primavera–, éste se ha enrarecido por el paso del tiempo. (–¡Ellos también están aquí! ¡Cuántos... seres... terminó habiendo en este minúsculo rinconcito del universo! Es una caja de sorpresas. Y pensar que cuando me desperté en la playa pensé que estaba en una isla desierta.” *La princesa primavera*, 77) La conciencia de la orilla genera en él una sensación de conclusividad, de encierro, de atroz o feliz aislamiento como en la isla calabozo de *Plan de evasión*. La orilla marca la separación entre él y el otro, entre la naturaleza y el mundo civilizado. “We’re on the edge of things”, afirma Prendick al analizar su situación en la isla del doctor Moreau. Por eso, los felices isleños de *La fuente* se proponen juntar el centro con el borde, “dando lugar a una comodidad trascendental” (27). En una especie de experimento científico al que se ve obligado, el héroe se instala en la isla para poner a prueba su propia humanidad, su cordura. Esto debido a que el narrador reduce la heterogeneidad social a dos categorías, civilización vs. barbarie, con tal de demostrar que, sin las ataduras sociales y económicas, el hombre está condenado a vivir una vida animal o infantil.

---

<sup>160</sup> M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 200.

Uno de ellos podría haber pensado: no, un momento, aquí falla algo, si los fluidos se comunican... sería muy lindo que el mar se volviera agua potable, pero no va a pasar... fue un *wishful thinking* que nos encandiló, lo que va a pasar es justo lo contrario... es lo lógico... es la fuente la que se va a salar... ¡y eso es grave! ¡es nuestro único recurso de agua para beber! ¡si seguimos con esto será nuestro fin! ¡la isla inhabitable! ¡tengo que decírselo a los demás! (85)

Ahora bien, en la novela inglesa de viajes la mención de datos temporales precisos sirve para dar al relato mayor verosimilitud. Con este mismo fin, cuando ocurre un naufragio, el narrador nos revela, en el argot de los marineros, las coordenadas específicas del percance. En contraste, en la novela insular argentina la mención del tiempo externo a la isla es prácticamente nulo. Transcurre de la vaguedad (como cuando el héroe de *La invención de Morel* se pregunta “¿Quiénes eran los que, en 1924, más o menos construyeron este edificio?”<sup>161</sup> o ) a la nulidad, como en *La princesa primavera*. Con esta imprecisión que le da verosimilitud, *La fuente* se desarrolla “entre 1820 o 1830, más o menos.” (9) Debido a la ambigüedad temporal a la que se ve forzado, inserto en el *más o menos*, el héroe elabora su propio método para medir el tiempo: ya sea con marcas en el tronco de los árboles, como lo hace Bioy parodiando a Defoe, o con la notoria encarnación de los ancianos en sus nietos en la obra de Piglia.

Igual que la cueva, la isla<sup>162</sup> está instalada en un tiempo y espacio abstracto, casi mítico<sup>163</sup>, y se configura como un “mundo extraño”, una especie de “paraíso o infierno privado”.

<sup>161</sup> BIOY CASARES, *Ibid*, p. 31.

<sup>162</sup> “Aparte de que es difícil adentrarse en el espacio literario de cualquier isla sin entrar en alguna gruta o caverna, «isla y caverna convergen en que la isla ofrece la representación ejemplar de lo originario, y la caverna, refugio frente a la naturaleza como frente a la historia; cobijo en absoluto definitivo, empero, sino retaguardia desde la que un nuevo movimiento existencial tome impulso para volver a domeñar el mundo de fuera».” José Ángel González Sainz, “El encanto de la complejidad”, *Revista Islas*. p. 16. (José Ángel cita a Hans Blumenberg, *Salidas de caverna*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, p. 371.)

<sup>163</sup> Prendick percibe esta atmósfera pastoril apenas llegado a la isla: “I remember the green stillness of the Island and the empty ocean about us, as though it was yesterday. The place seemed waiting for me.” / H.G. Wells, *The island of Dr. Moreau*.

La isla se alzaba del mar azul como un reino edénico, que a primera vista parecía inmenso pero en realidad era pequeño, apacible en su siesta perenne, envuelto en brisas, rociado por las lluvias vespertinas, con el Sol y la Luna haciendo sus rondas puntuales, pájaros de día, estrellas de noche. (*La princesa primavera*, 2003: 9)

Por eso, pese a que en todas las novelas de este tipo existen referencias a islas reales, jamás se menciona con precisión dónde se encuentra la isla, ni siquiera cuál es su nombre. “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de las Ellice”,<sup>164</sup> escribe el protagonista de *La invención de Morel*, al tiempo que es desmentido por un editor ficticio. “En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura”<sup>165</sup>, le dice Ana Lidia a Junior: más tarde nos enteramos que ésta es una de las islas del Tigre. “En una isla paradisíaca situada frente a las costas de Panamá”, comienza, a modo de cuento infantil, el narrador de *La princesa Primavera*. “En una franja tropical del océano una isla asomaba su verde rostro de mejillas infladas, sonrisa blanca de arena y bigotitos de espuma, y un solo ojo siempre brillante, ¡siempre, siempre! Era una isla entre otras, en un archipiélago de cadenas rosas y azules, pero un tanto apartada.” (*La fuente*, 8) La isla de *La fuente*, descrita mediante la prosopopeya, carece de un nombre que la individualice y que, por tanto, nos permita ubicarla. En suma, el carácter ficticio de la isla es confirmado por su ambigüedad temporal, geográfica y toponímica. “It’s an island, where I live. So far as I know, it hasn’t got a name”, le contesta Montgomery a Edward Prendick en *La isla del Doctor Moreau* de H.G.Wells.

De ahí que un aspecto primordial del género insular sea la destrucción-construcción de la realidad representada. En efecto, Julieta Campos, en *El miedo a perder a Euridice*,

---

<sup>164</sup> BIOY CASARES, *Ibid*, p. 27.

<sup>165</sup> PIGLIA, *Ibid*, p. 106.

relaciona esta ambivalencia con el deseo: “Isla: imagen del deseo. Archipiélago: proliferación del deseo. Todas las islas formuladas por los hombres y todas las islas que se localizan en los mapas configuran un solo archipiélago: el archipiélago del deseo.”<sup>166</sup> Así, al aludir al mundo no como es sino como debería o no ser, la novela insular muestra, por oposición y deducción, una concepción invertida del mundo.

La isla es un espacio, pero también una idea. Un espacio que hace posible la formación de la idea. Hay espacios que, por su configuración, se prestan a convertirse en modelos conceptuales, a través de los cuales *toma cuerpo y se espacializa* una visión del hombre en el mundo. [...] En la isla tierra y agua, a pesar de ser dos, están ligadas a una única cabeza (*Fedón*, 60 b-c). La isla es esta cabeza única, la unidad discorde que tiene o, mejor, con-tiene los elementos diversos. Y esto hace de la isla un lugar ambiguo en su doblez y equívoco en su no univocidad. [...] Esto es, un espacio en el que el espíritu se objetiva y el objeto se espiritualiza, y a cuyo a través se establece una correspondencia entre escena natural y pensamiento [...] (COCCO, 2006: 21-22)

En la novela isleña, como bien señala Levine, se conjugan varios géneros literarios: romance, ciencia ficción, sátira, poesía bucólica, novela pastoril, descripciones del Paraíso y la Edad Dorada, leyendas clásicas (en obras como *La República*,<sup>167</sup> *La Odisea*, *Las Metamorfosis* de Ovidio, *Gargantúa y Pantagruel* o *Micomégas* de Voltaire). A su vez, Levine señala que hubo otros géneros discursivos menores o primarios que contribuyeron a la formación de la misma: durante el siglo XIX, las leyendas de aventureros aguerridos que luchaban contra la fuerza de las galeras en el Cabo de Hornos, las andanzas de piratas y bucaneros; cuatro siglos antes, las aventuras de los conquistadores españoles en las Antillas o las islas caribeñas; y así, consecutivamente, hasta llegar a Patmos, donde se dice que San

<sup>166</sup> Julieta Campos, *El miedo a perder a Euridice*, p. 142.

<sup>167</sup> “La isla de Platón se presenta como un lugar utópico, situado en los confines del mundo conocido, en un tiempo que no es el presente, sino el pasado. Un modelo de lejana perfección para un relato genealógico que, si bien da cuenta de la antigua grandeza de los griegos, sirve también de parámetro para verificar la decadencia del presente o su perfectibilidad futura. Se trata pues de una hipótesis regulativa, una producción del entendimiento, el juego de una razón constructiva que quiere ordenar espacios, definir leyes e indicar a partir de una idea comportamientos para la realización de un ideal.” Enzo Coco, “La isla, las islas”, en *Islas*. p. 23.

Juan escribió el Apocalipsis, a Ítaca, a la Atlántida... (Por supuesto, este listado es un esbozo del origen histórico de la novela insular.) Pero, además de lo que refiere Levine, en relación a los tipos discursivos cotidianos, el género insular nos remite a la pregunta clásica: ¿si usted estuviera en una isla remota que libros llevaría consigo?, cuestión a la que Aira nos responde con una oportuna reflexión. En su artículo titulado “La isla desierta”<sup>168</sup> Aira plantea que no se puede vivir con un solo libro, mucho menos con una sola biblioteca, pues lo más interesante de los libros es compartirlos y comentarlos con los demás. De modo que, como aclara Aira, el género insular nos remonta no solamente a los orígenes de la historia, sino también a los orígenes de la literatura.

En efecto, la relación entre isla y literatura es tan estrecha que podemos aplicarle al género insular una función metafórica respecto al acto de lectura. En principio, tanto el héroe de la novela insular como el lector de una novela se aíslan del mundo. Así, una vez inmersos en la isla-libro, héroe y lector ignoran dónde comienza la realidad y dónde la ficción, lo que saben por experiencia propia y lo que saben porque lo han leído, pues ambos

---

<sup>168</sup> “¿Cómo nos expresaría una biblioteca si no hay otras para examinar y envidiar y criticar? ¿Cómo saber si uno es un buen lector si no hay otros lectores con los que discutir gustos y preferencias? Con cierta alarma, que empieza a justificarse, advierto que ni siquiera así alcanzaría, aun superpoblando la isla desierta con una gran biblioteca y otras bibliotecas de contraste, y buenas librerías, y carteros, no sería suficiente. Porque la lectura es un aprendizaje; aunque la practiquemos sin ningún propósito utilitario, nos está enseñando a ver el mundo, y a entenderlo, y a orientarnos en él. Sin mundo, la lectura daría vueltas sobre sí misma en el vacío, y se haría fantasmal, quizá angustiante. De modo que tendría que haber ciudades, y trenes y aviones, selvas, elefantes, señoras ricas y niños pobres, un gato durmiendo en el marco de una ventana, un volcán en erupción, astronautas, filatelistas, supermercados... En los libros está todo, pero está como en un prisma que recibe la realidad, y la devuelve, y ese antes y después también es parte de la lectura. Lo más grave es que en la isla desierta faltaría la Historia. Aunque estuvieran todos los libros que escribieron los historiadores, faltaría el proceso de participación en el tiempo humano que conforma las civilizaciones de las que nacen los libros. El punto de vista histórico, aun en la patética intrascendencia de la actualidad, pone en perspectiva el ejercicio de la lectura y le da sentido. O sea que también habría que pensar, si no en guerras y revoluciones, por lo menos en diarios, y hasta en la televisión. Y una vez que llega la televisión, ya no hay más isla desierta. Y aun así, seguirán preguntando, y preguntándome: ¿qué libro se llevaría a una isla desierta? Y lo peor es que tienen cierto derecho a hacerlo. Porque después de mis más exuberantes fantasías de poblamiento, la isla se recompone, solitaria en la inmensidad del océano, símbolo perenne de la lectura y el lector. El problema de la pregunta consabida está en que no es una pregunta sino una metáfora, y no pide una respuesta sino una interpretación, es decir, una lectura; con lo que el círculo se cierra donde había comenzado, en la revelación de su redundancia. No es necesario elegir ningún libro para ir a ninguna isla; el lector es esa isla desierta superpoblada, esa metáfora de lo humano.” AIRA, “La isla desierta”.

conocimientos se ubican en su memoria a un mismo nivel cognitivo. Si negamos la veracidad de la experiencia individual, como parece sugerir Bajtin, sólo permanecen los filtros, es decir, las voces ajenas que son, en este caso, las lecturas. Precisamente a esto se refiere Bioy:

Fray Luis no proponía tópicos retóricos; decía las verdades que yo quería oír. Mostraba cuán insustanciales son los triunfos de la vanidad y recomendaba la vida retirada. A ésta la interpreté como una isla remota y solitaria, a la que nunca llegué, salvo en mis novelas; después, como la casa de campo donde viví durante cinco años; por último, como la vida privada, que llevo mientras puedo. (BIOY CASARES, 1991:51)

En el transcurso del viaje insular, así como en el transcurso de la lectura, protagonista y lector se verán obligados a convivir con los habitantes de la isla-libro. Por un lado, el héroe dependerá del grupo de sus contemporáneos que vivan en la civilización; ya sea que lo rescaten, lo olviden o lo ataquen, la única forma de salir de la isla dependerá de la suerte o la intención del otro de acercarse a él. Por otro lado, el lector leerá los sucesos de los personajes de ficción en tanto sus actividades cotidianas se lo permitan, y siempre y cuando las personas que lo rodean, lo dejen seguir leyendo.

En “Me llamo Crusoe”, incluido en la recopilación *Por las costas del mundo*, Pablo Neruda examina porque *Robinson Crusoe* ha fascinado a tantas generaciones de lectores y, al respecto, escribe la siguiente reflexión:

El hombre no quiere aislarse. La soledad es contra natura. El ser humano tiene curiosidad diurna y nocturna por el ser humano. Los animales apenas se miran o se advierten. Sólo los perros, los hombres y las hormigas demuestran irresistible curiosidad por su propia especie y se miran, se palpan, se huelen. La insoportable soledad del marinero escocés, que comienza a construir un mundo solitario, sigue siendo motivo de la inteligencia y enigma que nos pertenece. El capitán Woodes Rogers cuenta en su *Diario de Viaje* la liberación de Alejandro Selkirk. Es un buen periodismo, y el capitán trata el hecho como un reportaje singular. Imaginemos que sólo en el día de ayer fue descubierto y rescatado Robinson Crusoe y no de otra manera lo habríamos leído en *El Mercurio* o en *El Siglo*. Escribe el capitán Rogers:

“Poco después volvió la barcaza con cantidad de langostas y un hombre vestido con pellejos de cabras que parecía más salvaje que esos animales. Era un escocés llamado Alejandro Selkirk, que había sido contramaestre a bordo del navío ‘Los Cinco Puertos’ y que el irascible capitán Stradling había abandonado en esa isla desde hacía cuatro años y cuatro meses. Nos dijo que él hubiera querido entregarse a los franceses si alguno de sus navíos hubiera llegado a la isla o hubiera preferido morir en ella, antes de caer en manos de los españoles, que no habrían dejado de matarlo ante el temor de que pudiera servir a los extranjeros en el descubrimiento de los mares del Sur. Abandonado en esa isla con alguna ropa, su cama, un fusil, un tarro de pólvora, balas, tabaco, un hacha, un cuchillo, una olla, una Biblia, sus instrumentos y sus libros de marina, se divirtió tratando de arreglárselas como le fuera posible. Pero, durante los primeros meses, le costó mucho vencer su melancolía y sobrepasar el horror que le causaba una soledad tan espantosa. Después de haber desterrado su melancolía, hallaba solaz en grabar su nombre en los árboles con la fecha de su exilio. O bien cantaba con toda su voz en la soledad, o enseñaba a gatos y cabras salvajes a bailar con él. Los gatos y los ratones le hicieron al comienzo una guerra cruel: se habían multiplicado, sin duda, por medio de algunos de su especie salidos de los barcos que por agua y leña trocaron en la isla. Los ratones venían a roerle los pies y la ropa mientras dormía. Para combatirlos se le ocurrió darles a los gatos algunos buenos pedazos de carne de cabra, lo que hizo que tanto se acostumbraran a él, que venían a dormir por cientos alrededor de su cabaña, protegiéndolo de sus enemigos. Así fue que por un designio de la providencia y el vigor de su juventud, puesto que cuando lo encontraron sólo tendría treinta años de edad, se puso por encima de todas las dificultades de su triste abandono y pudo vivir a gusto en soledad.” (NERUDA, 1999: 56-57).

En efecto, esta soledad que se ve obligado a vivir Alejandro Selkirk, alude al acto solitario de la lectura, que comienza cada vez que alguien lee a solas y en voz baja. “La relación, por tanto, entre el espectador y la representación, a la que llamamos relación estética, se produce a solas. (¿No es eso lo que ocurre en la ilusión del enamoramiento? Como si no hubiera nadie más en el mundo...) A solas, porque, además de intransferible, es íntima e intensa, hasta casi parecer incomunicable (al fin y al cabo, manda el silencio).”<sup>169</sup> Mientras que el mar puede equipararse a la realidad siempre fluctuante donde se mueven los otros, la isla equivale al libro en tanto centro de la cultura, lugar sin lugar donde se aísla por un lapso de tiempo el lector.

---

<sup>169</sup> Luis Puelles Romero, “El placer de aislarse. Experiencia estética y sujeto espectador”, en *Islas*, p. 35.

No vuelvan a preguntármelo: no quiero saber nada de elegir un libro para llevar a una isla desierta. Cuando fantasea con las condiciones de su pasión de leer, el buen lector nunca piensa en un libro. Piensa en una biblioteca. Porque la lectura empieza a valer la pena, como alimento y consuelo de los días y noches del naufrago que somos, cuando forma sistema, es decir, cuando la promesa de un libro se cumple en otro, y la de éste en otro más. [AIRA, “La isla desierta”: 2004]

\*\*\*

Volviendo a *La fuente*, obra de pequeño formato y con un solo capítulo que apenas roza las cien cuartillas (en contraste con las citas anteriores), nos encontramos con que aunque el género insular se propone alterar la realidad y pocas veces lo consigue, novelas como ésta apelan al lector explícito para lograrlo y hacerlo cómplice de la trama.

Es cierto que yo podría morirme hoy y dejar esta novela inconclusa. No crean ni por un instante que no lo he tenido en cuenta. Hoy mismo, hace un rato cuando venía para aquí, tambaleándome, helado bajo el sol de febrero, con el corazón flaqueando, a punto de romperse en cualquier momento, no pensaba en otra cosa. Miraba a toda la gente despreocupada, abstraída, el río de carne, las caras, las manos, y pensaba: ¿por qué yo? ¿por qué no ellos? ¡Yo quiero terminar mi novelita, día de sol! (82)

Para empezar, igual que la pintura de Jackson Pollock,<sup>170</sup> con salpicaduras de pintura en el lienzo, *La fuente* carece de centro y contorno: a la vez mar y fuente, prosa y poema, novela y relato (relato porque, según la poética airiana, es imagen recordada; novela porque así lo afirma el autor implícito que en este caso es un narrador homodiegético).<sup>171</sup> Es decir, el desbordamiento del manantial en el océano, mutación de agua salada en agua dulce, quiere romper con la estructura nucleica, lo cual resulta coherente con el sistema literario de Aira. “La verosimilitud [...], cuyo grado superlativo (no exigido por el conjunto de la acción) es la necesidad natural [...], tiene la función de establecer la unidad de la acción

<sup>170</sup> Como afirma Aira, en Pollock todo es centro porque se trata de un “relato muy breve, momentáneo, que se extiende sin centro”. AIRA, *Copi*, p. 112.

<sup>171</sup> “Podría decirse que una civilización silvestre y salvajona, sin escritura, no tendría esa flor de nuestra cultura, la novela. Pero la aventura que están a punto de vivir, ¿cómo la transmitimos sino con una novela? De modo que sí tienen novela, aunque no lo sepan.” AIRA, *La fuente*, p. 11.

[...]”<sup>172</sup> Ahora, esta ruptura con el sistema lógico de pensamiento nos remite al funcionamiento de humor y utopía que hemos tratado de describir. Por un lado, el autor implícito de *La fuente* se burla del racionalismo, por otro, se sorprende del nuevo mundo que surge ante sus ojos.<sup>173</sup>

Vacilo en decirlo. Día de sol, día de mi vida, te invoco una vez más, en mi confusión, en mi sentimiento apasionado. Porque lo que pasó entonces no cabe en mi novela, ni cabe en la realidad que la incluye. ¿En qué cabeza cabe? Lo que pasó... fue que les salió bien. ¡Tenían razón contra toda la razón! El agua de mar se hizo dulce, cristalina. ¡La fuentecita triunfó! Bolco Blanco, al que habían acordado el privilegio, se inclinó sobre la ola que le mojaba los pies, llenó el vaso de oro, y se lo llevó a los labios.  
 –¡Deliciosa! –exclamó relamiéndose, y le paso el vaso a su señora.  
 ¡Todos bebían! Y se reían, gritaban, palmoteaban. ¡Les había salido bien!  
 ¡Tenían razón! (90)

Desde el punto de vista del narrador, la resolución del conflicto entre deseo y satisfacción (unir fuente y mar para endulzar el agua del océano) conlleva la ruptura con las leyes físicas y químicas. Y bajo esta óptica la fuerza del deseo es tal que genera sus propias leyes alternando así la causa por el efecto. Acaso, como afirma Flores, en Aira ni siquiera haya causa...

A la desproporción del efecto en relación con la causa, viejo procedimiento de la tradición humorística, se agrega un plus de disparate (hablo del disparate a lo Lewis Carroll o Edward Lear, cultor de los limeriks, objeto de un reciente ensayo de Aira) que es la imposibilidad de pensar la causa (la Cosa). Así el lector no sólo se desbarranca hacia efectos impredecibles que ponen de manifiesto la arbitrariedad de las conductas sociales, y las respuestas obedientes a la ley de previsibilidad y control de los efectos que es un viejo constituyente de la tradición cómica, sino que la causa misma es inverosímil o irrepresentable. Entonces, a diferencia de los otros dispartes modernos con anclaje en representaciones

---

<sup>172</sup> LAUSBERG, *Ibid*, p. 492.

<sup>173</sup> “En mis novelas suele haber muchas cosas raras que se van sucediendo, pero creo que se van sucediendo por ciertas razones. Siempre le encuentro alguna razón, a veces no muy buena, pero trato de que sea la mejor posible. Ahí pongo la honestidad profesional, la honestidad del oficio de hilvanar bien, de coser bien una cosa con la otra mediante el verosímil, ese verosímil que yo aprendí, no sé, a los siete u ocho años, cuando empecé a leer las novelas de Emilio Salgari o Julio Verne. En ese momento uno aprende cómo funcionan las cosas en los relatos, cómo de una cosa sale otra y por qué ocurren las sorpresas, esas cosas raras que pueden tener sus razones de ser.” Carlos Alfieri, “Entrevista con César Aira”, *La Jornada Semanal*, México, (14 de octubre de 2004) en la DE: <<http://www.paginadigital.com.ar>>

verosímiles, y efecto humorístico cómico precisamente por el contraste que esto permite al comparar la desmesura del resultado con la insignificancia de la causa, ¿qué efecto produce en el lector esta imposibilidad de representar, esta radicalidad? (FLORES, “¿Qué hay de nuevo...”, 2005)

Sabemos que el agua del mar es salada porque la lluvia condensa la sal de la tierra y la lleva al mar evaporándose constantemente. Sin embargo, dos de los procesos de desalinización que ha ideado el hombre son la ósmosis inversa y la electrodiálisis. En el primero se emplea presión para hacer pasar el agua dulce a través de una fina membrana que impide el paso de los minerales; mientras en el segundo, cuando la sal se disuelve en agua, se separa en iones positivos y negativos, que se extraen pasando una corriente eléctrica a través de membranas aniónicas y catiónicas. Ambos procesos son muy costosos. Pero en la novela de Aira la desalinización gratuita se lleva a cabo con éxito. Esto debido a que, desde el punto de vista de los indios, el sentido común puede permitirnos superar la finitud de la realidad presente para abarcar la infinitud del porvenir soñado. La desconocida ciencia isleña, que para el narrador implícito es un mero producto de la imaginación, resulta triunfante.

Entre la imagen y la creación de imagen hay una distancia que se cubre en el salto. Es muy difícil entrar a la realidad; su lugar es portátil, vuela en el corazón de un ángel. La decisión la aleja, lo mismo que el deseo o el miedo (el miedo un poco menos, por efecto paradójal) y en general cualquier estrategia de acción. El voluntarismo loco de estos infelices la extraviaba de un modo realmente cómico. En ese sentido, prefiero el *laissez faire*, que es la maniobra clásica del novelista. (80)

Sea cómo sea, a través del agua del manantial, hidrógeno y oxígeno repelen la sal y con ello facilitan la vida del ser humano. ¿Qué consecuencias tendría este cambio en el ecosistema marino?, ¿qué especies se verían afectadas? Aparentemente, al menos en la ficción, los efectos de tal alteración resultan benéficos para todo el planeta (hecho que sorprende al autor implícito tanto como al lector real).

A nivel alegórico, puesto que el manantial representa el corazón del hombre isleño y el océano la conciencia divina o cósmica, este proyecto equivale a la unión mística. (“¡Allá lejos está mi alma! ¡En el medio, en el centro!” 8) En el pensamiento de Santa Teresa de Ávila el alma tiende<sup>174</sup> hacia Dios y logra unirse a él por medio de siete moradas o etapas que la conducen por el camino espiritual. En *La fuente*, a través del trabajo físico dirigido por la imaginación, el hombre, sin Dios ni cielo, alcanza la comunión. La ruptura de tierra, plantas y rocas equivale a la superación de los límites tradicionales impuestos por la cultura. Así, los habitantes de la isla fusionan ocio y deber y con ello aprenden a vivir en el instante presente. El hombre natural, autómatas o sonámbulos del que Clarke y Carlos Alzaga Prior hablan en *La Liebre*, se acerca entonces a la plenitud. Y en él se cumple la vida dichosa a la que aspiraron Sade, Saint Simon o Fourier.

No habría pues ni plenitud ni felicidad posibles más que si fuera posible que el tiempo, en lugar de correr, volviera a su fuente. El devenir sería entonces un regreso. Pero ¿cómo podríamos dar cuenta entonces del deseo de aventura, del deseo de lo nunca oído, de lo nunca visto, de la espera del No-sé-qué? ¿Cómo explicar que pudiéramos siquiera querer, como Baudelaire «Hundirnos en el fondo del abismo, Cielo o Infierno, ¿qué importa? / En el fondo de lo Desconocido para encontrar *lo nuevo*»? (GRIMALDI, 1998: 24)

Para quien vive en el presente, sabio entre los sabios, pasado y futuro son desconocidos y sólo existen en la imaginación. Al creyente le resulta desconocido lo que se encuentra fuera de la divinidad, pues paradójicamente Dios lo contiene todo. Al literato le parece desconocido lo que está fuera del canon. Desconocida fue, en su momento, *Las flores del*

---

<sup>174</sup> “La tendencia es la esencia de la vida. La inquietud es la esencia de la tendencia. Toda célula tiende a su escisión para reproducirse. Todo paramecio tiende a captar y a fagocitar las moléculas de grasa que lo rodean. Toda semilla, si se planta tiende a germinar y a devenir la flor que ya es virtualmente. Toda larva tiende a metamorfosearse hasta devenir un insecto perfecto. El porvenir está tan rigurosamente contenido en el presente que uno se sentiría engañado si, habiendo comprado los bulbos en otoño, los tulipanes o las dalias no tuvieran en primavera la talla, el tamaño, la forma, el recorte, el color, el matiz, los jaspeados que esperaba. [...] Esta secreta falta de conciliación del presente consigo mismo, esta sorda impaciencia de lo que debe advenir, esta imposibilidad de conjuntarse apaciblemente al presente y de permanecer allí tranquilo, es la inquietud.” Nicolás Grimaldi, *Breve tratado del desencanto*, pp. 31-32.

*mal* antes de transformarse en un clásico de la poesía moderna, desconocido también *Los cantos de Maldoror* antes de que Aldo Pellegrini lo tradujera al español. Sin embargo, según la ley de la novedad desplazada postulada por Aira (que sólo valora *a posteriori*), el encuentro con lo nuevo es siempre un reencuentro. Por eso a los indios de *La Fuente*, sabios, crédulos y snobs, les basta con conocer su isla: el agua que transforma el océano inhóspito en un manantial seguro les permite explorar lo incógnito sin arriesgarse a morir de sed. ¿Acaso no es un acto artístico labrar un canal desde el centro del propio ser hasta la orilla del otro? (“Descubrían el trabajo. El trabajo eterno, para el futuro, para la especie (la especie-isla). Hasta ahora no habían trabajado, habían subsistido. Ahora tenían un objetivo. Tenían jornadas de verdad. Les daba una felicidad loca, delirante, ella sin objeto” 71)

En la mitología griega, el corazón de la Isla-Mito es el volcán Etna que se encuentra conectado al centro candente de la tierra. Esta concepción se debe a que Tetis descendió a los abismos del Etna para pedirle a Hefesto que elaborara las armas con las cuales su hijo Aquiles vengaría la muerte de Patroclo: un escudo que contiene la representación exacta del universo y con ella el significado de la verdad y la vida.<sup>175</sup> Deducimos de esta leyenda que dentro de la tradición clásica la obra de arte es nucleica y, por lo tanto, posee un sentido. En contraste, Aira describe el corazón de la isla como una fuente que se desborda hacia todo el mundo. Es decir, que en el relato irreversible el sentido se fragmenta progresivamente hacia adelante: igual que para el que escucha el canto de las sirenas, al

---

<sup>175</sup> “El artesano y poeta divino trabajó durante largo tiempo: yelmo y coraza fueron empresa fácil, pero la obra perfecta fue el Escudo: en él se representaba el universo y la vida y el sentido de la vida, traduciendo la verdad en las luminosas formas de la materia, como es propio de toda obra de arte y como lo será de toda poesía venidera. [...] La Obra: dura sabiduría del arte, esfuerzo de quien conoce el obstáculo de la materia, dicha del que sabe plegarla a las razones de la mente.” Salvatore Lobue, “Sicilia, Anima Mundi. Lugares, figuras e imágenes de la Isla-Mito”, en *Islas*, p. 40.

lector airiano se le impide el retorno y con ello la recuperación del sentido.<sup>176</sup> En este caso, “el lector también tiene que huir hacia delante, como el escritor de la invención imparable, porque no puede sostenerse, debe llegar por fin, al final, desafortadamente. Estos mojones de representaciones históricas o epistémicas de la enciclopedia del lector, intercalados en el disparate, lo retienen e impulsan: hay sentido.”<sup>177</sup>

Así, gracias a la propuesta de Bolco Blanco (en la que literalmente se vuelca todo el pueblo), el modelo arbóreo de pensamiento es sustituido en *La Fuente* por un modelo rizomático (metáfora que los filósofos Deleuze y Guattari toman de la botánica y que se refiere al contraste entre una estructura unitaria, lineal y subordinante como el árbol con sus ramas y follaje, y una estructura heterogénea, horizontal y coordinante como el pasto). Al conectar el mar con la fuente, una red de sentidos iguales en jerarquía sustituye el concepto de univocidad.<sup>178</sup>

¡La fuente al fin fue más que el mar, prevaleció! Y ahora el mar podía beberse... Y como el mar es todos los mares, porque todos están comunicados, fue todo el vasto océano general el que se hizo hospitalario, refrescante, habitable, ya nunca más una burla gigantesca al sediente, ahora eterno regocijo del mundo... ¡Se zambullían, locos de felicidad! ¡Qué íntimo, el mar! Era obra de ellos... Y de veras delicioso, agua de la más suave, delicada... aunque eso ya lo conocían, era exactamente el agua de la fuente, la que habían bebido todas sus vidas, el reverso del día de sol, materia de felicidad. (90-91)

---

<sup>176</sup> “Igualmente seductora y terrible es la isla de las Sirenas, «que encantan a los hombres» con su «límpido canto», «de sonos de miel». Seductora, pues que promete «saber más cosas» a quien goce de su canto y conocer «cuanto ocurre en la tierra» (XII, v. 191). Pero ese encanto henchido de promesas es engaño que esconde un destino de muerte: «a aquel que, ignorante, se acerca y escucha la voz de las sirenas se le impide el retorno» (XII, vv. 41-42). Enzo Cocco, “La isla, las islas”, en *Islas*. p. 22.

<sup>177</sup> Ana B. Flores, “¿Qué hay de nuevo? Literatura e innovación en los '90: César Aira”, en la DE: <<http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/flores.php>

<sup>178</sup> “In turn, the relations between the elemental fragments that fill the universe can be modelled by mathematical, geometrical, at all times stable structures that provide intelligible ways of calculating the nature and meaning of events. Standing opposite these knowable structures is an observing or analysing subject, accumulating a meaningful picture of the world, coordinated with the work of others in a vast collective, human enterprise” MANSFIELD. *Ibid.* p. 138.

Parecido a los habitantes de Laputa (una de las islas de *Los viajes de Gulliver*), los isleños airianos tienen conocimientos matemáticos que les permiten calcular las mareas. Sin embargo, para juntar la parte con el todo, más que a la numerología<sup>179</sup> (tan presente en la utopía de Fourier), recurren al trabajo en equipo, guiados por la retórica del humor. (“Prefirieron abandonar el cálculo y guiarse por el palpito. O más bien por la retórica, los discursos que se decían a sí mismos de tipo ‘por muchos años que pasen’, ‘siempre firmes’. En fin, lo de siempre.” 69-70) El Cabezón, Fast (apodado así por lo fastuoso), Teresa Martona de Conciencia, Tifón Samaniego (“llamado así por el peinado”): por eso los personajes de *La fuente*, nombrados según sus atributos físicos o espirituales, tienen epítetos irrisorios. En efecto, esta “amable sociedad” es tan proclive al humor que se especializa en contar chistes. (“–No sé cómo hace la nube para caminar, si tiene una sola pata.” 13 / “Papá, papá, ¿sabés ese chiste?: ¿Cuántos árboles hay en la isla? 37 / Su chiste preferido: ¿Cuál es el animal más parecido al pato? 41) El narrador afirma que estos chistes nos llegan como traducciones suyas, producto de “la imaginación y el amor” (11); puede que por eso sean incomprensibles y en ocasiones haya una cancelación de la risa, pero al final cumplen con su cometido: destruir la barrera entre la fuente y el mar.

Estos no eran diálogos poéticos llenos de ese encanto necio que da luz a los recuerdos: eran chistes, por increíble que parezca. Quiero decir, equivalentes a chistes. Aquí la transcripción es deliberadamente incompleta, porque el equivalente de un chiste es otro chiste. He querido dejarlo así como un tributo a la felicidad. –Lidia, te quiero... –¡Oh, Marcial! –...Te quiero decir que... –Qué –...Que te amo... –¡Maaaarcial...! –...Que te ha mo...rdido un cangrejo. Esto no era un chiste (entre ellos): eran murmullos sugerentes, cargados de porvenir. (13)

---

<sup>179</sup> “Cavaron veinte centímetros de canal a modo de maqueta en tamaño natural, tomándose el tiempo. Daba ciento sesenta mil años. Hicieron las cuentas todas las veces que necesitaron hasta convencerse de que el resultado era ése. [...] No es tanto que hubiera error (la cuenta estaba bien hecha) como que se habían olvidado de dividir por la cantidad de gente trabajando. ¡Que razón tenía el que dijo que la multiplicación debía complementarse con una división.” (69) / “No les llevó cien mil años, ni veinte, ni siquiera uno. Les llevó tres meses. Un lapso a la medida humana.” (87)

En conjunto, los chistes airianos, traducciones de otros chistes y chistes ad infinitum, son augurios de una felicidad futura en boca de quien los pronuncia. De modo que la expresión: “Que no llueve: llovió” introducida por los más jóvenes al final de cualquier frase, sin guardar ninguna relación con lo dicho, produce risa, además de por ser inopinada, porque presagia la dicha de su comunidad.

El mismo mecanismo aplica Aira cada vez que introduce un cambio de tema en sus novelas; pues, con tal de garantizar el buen término de su proyecto narrativo (es decir, con tal de que el lector siga leyendo), sonrío seriamente y hace sonreír seriamente a sus personajes. Como afirma Flores, “el humor de Aira (...) no es, a diferencia de otras manifestaciones históricas del humor, ni positividad alternativa ni negatividad devaluadora, sino que su operación es la construcción en abismo, que anula todo pronóstico o proyección.”<sup>180</sup>

*La fuente*, en su sentido alegórico, se propone enseñarnos a la vez que entretenernos. A nuestro intelecto se le sugiere que aprenda a romper el esquema racional del pensamiento unívoco y a nuestro corazón que confíe en el milagro. La mayor utopía de *La fuente*, transformar el océano en un mundo habitable, acaso hable de la capacidad del artista para moldear la materia prima dada por la naturaleza, en este caso, las palabras, a favor del hombre y de su supervivencia como especie.

¡Así se terminó la historia, día de sol! Me he equivocado siempre, ¡siempre!  
Estoy dentro de una lágrima salada y brillante, clamando por el día de sol, por el  
día de felicidad, por el auxilio que no llega... ¡Aquí estoy! ¡Corazón! ¡Pájaro!  
¡Fuente escondida! ¡Diosa, diosa, diosa! (90-91)

---

<sup>180</sup> FLORES, *Ibid.*

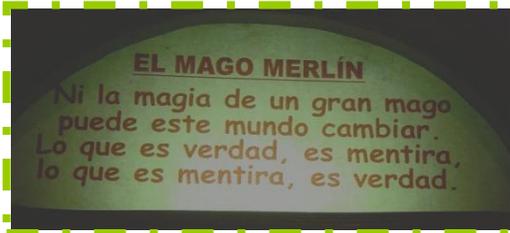
Al final, lo que la comunidad de esta isla sin nombre se propone construir, es un futuro abierto a la felicidad.<sup>181</sup> Este porvenir, representado tipográficamente por tres puntos suspensivos,<sup>182</sup> equivale a una subversión del espacio público por el privado: lo abierto se transforma en íntimo, lo lejano se acerca, lo apartado se une... La gran utopía de *La fuente* es transformar al solitario lector del género insular tradicional en ser humano. Pero, ¿cómo hacer de la fuente mar? Puesto que el centro del proyecto narrativo de Aira está en todos sus libros (incluso en los que no ha escrito) al mismo tiempo que en cada uno, la forma de romper ese esquema sería leyendo *La fuente* con una sonrisa seria en el rostro ...o visitando al escritor en su casa del barrio de Flores. Aira sabe que sin lectores su proyecto resulta fallido, pero aun así sigue escribiendo para intentar liberar a su corazón del aislamiento que le produce la escritura.

---

<sup>181</sup> “Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva. Habían desaparecido el primer cielo y la primera tierra y el mar ya no existía. [...] Me mostró entonces el ángel un río de agua que da vida, transparente como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero.” La Biblia, Ap 21: 1-22.

<sup>182</sup> En Aira los puntos suspensivos tienen una carga semántica distinta a la de la novela realista. Mientras Dostoyevski coloca los puntos para evitar dar ciertos datos concernientes a la vida de los personajes (vacíos de información que deben ser llenados por el lector, según la teoría de la recepción), Aira los coloca para dar cuenta de ese nuevo mundo inenarrable que se genera a través de la palabra. Veamos, si no, la cita siguiente: “¿Por qué no se ha inventado una tipografía vacilante y fantasmal en que las letras estuvieran hechas de no de línea llena sino de puntitos? Sería un discurso hipotético, un texto dudoso, filología de misterios, muy de Edad Media; podría servir por ejemplo para representar un texto en la forma moderna de la lengua tal como era en ese entonces, con la lengua en formación. Hasta los signos de puntuación estarían expresados en puntitos, los puntos mismos.” AIRA, *La fuente*, p. 54. Acaso esta escritura invisible a la que se refiere César Aira se de en un futuro...

## 6. TERCER MILAGRO: LAS CURAS MILAGROSAS DEL DOCTOR AIRA



Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido.

Jorge Luis Borges,  
*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941.

¿Pero qué tan extraño es que en la literatura latinoamericana actual humor y utopía coincidan en un mismo autor? Arreola, Monterroso, Galeano... Quizá la lista sea lo suficientemente corta como para incluir a los muertos. Quizás esta rareza sea uno de los motivos por los que la crítica catalogue de “raro”<sup>183</sup> a Aira. El propósito de este último apartado, demostrar que su novela *Las curas milagrosas del Doctor Aira* también se construye mediante ese doble mecanismo humor-utopía, parte de esta extrañeza.

### 6.1. Operación milagrosa

En esta novela Aira, personaje homónimo al escritor, inventa un método para devolverle la vida a cualquier enfermo terminal. El remedio consiste en desplegar la realidad presente del desahuciado para borrar aquellos episodios futuros donde éste efectivamente muere. La acción curativa se lleva a cabo mediante una serie de biombos invisibles que el doctor despliega ante un público en un irrisorio baile de San Vito.

<sup>183</sup> Después de elaborar una lista de raros del siglo veinte donde incluye a Borges y al mismo Macedonio, Corral se pregunta: “¿Son menos “raros” Aira, cierto Benedetti, Calvert Casey, todo Elizondo, Galeano, Pía Barros y otros?”. Wilfredo H Corral, “¿Teoría de los raros?”, *Paréntesis* 8 (marzo de 2001), p. 9.

¿Y cuál podía ser su intervención? Devolverle la vida a un desahuciado. Extraerlo del borde mismo de la muerte. ¡Cómo si eso tuviera algo de especial! ¿Acaso no era lo que sucedía siempre? ¿No se salvaban todos *in extremis*? Era el mecanismo normal de interacción del hombre y el mundo: la realidad buscaba una idea más, la buscaba desesperadamente cuando ya todas las ideas habían sido pensadas... y la encontraba a último momento. (AIRA, 1998: 22)

La novela, narrada por un narrador omnisciente en un tono que oscila entre el relato de viajes y la tira animada,<sup>184</sup> consta de tres capítulos que, a su vez, están constituidos por tres secuencias narrativas. El doctor Aira, que no es propiamente un doctor (48), es el protagonista de esta serie de aventuras en contra su enemigo, el doctor Actyn, quien lo persigue para burlarse de su método curativo. Un método que coincide con una idea ya planteada por Fernando Vidal en *Sobre Héroes y Tumbas*:

Y cuando uno se propone enérgica y sistemáticamente un fin que esté dentro de las posibilidades del mundo determinado, cuando se movilizan no sólo las fuerzas conscientes de nuestra personalidad sino las más poderosas de nuestra subconsciencia, se termina por crear un campo de fuerzas telepáticas en torno de uno que impone a otros seres nuestra voluntad, y hasta se producen episodios que en apariencia son causales pero que en rigor están determinados por esa invisible potencia de nuestro espíritu. (SÁBATO, 1961: 256)

En la primera secuencia, Aira se pasea por “*una calle arbolada de un Barrio de Buenos Aires.*” (7) Se trata de un espacio que a la vez sitúa y no sitúa, puesto que una calle de un barrio de Buenos Aires bien puede ser cualquier calle o cualquier barrio de Buenos Aires. En la siguiente secuencia, aparece no Actyn en persona, sino dos de sus secuaces enmascarados. Aquí el doctor Aira viaja en una ambulancia por un Buenos Aires absurdo que carece de límites o fronteras. “Todo el mundo pensaba que las calles de Buenos Aires realmente seguían más allá de la ciudad, y cruzaban el campo, y se volvían las calles de pueblecitos lejanos, y volvían a salir al campo.” (27) Esta escena ambulatoria comienza

---

<sup>184</sup> He aquí un ejemplo del estilo paródico de este narrador de cómic: “Y esa fue la aventura de esa mañana. Una vez más, el Doctor Aira había escapado de las asechanzas de su pertinaz archienemigo [...]”; “Ese domingo a las diez de la noche: –Ring, tling, tlang.” AIRA, *Las curas...* p. 29; p. 53.

con una asociación literal: Aira relaciona el estado vegetativo, mencionado por uno de los supuestos enfermeros a bordo de la ambulancia, con los árboles a los que suele hablarles. Pero lo que al lector puede resultarle irrisorio, a Aira le resulta más bien terrorífico: el doctor Actyn puede leer su mente, una mente cargada de discursos proféticos (uno de los cuales, casualmente, le dirigió a un cedro de Líbano al comienzo de la novela). Y el absurdo continúa.<sup>185</sup> El doctor Aira recuerda una vieja novela gótica que trata acerca de un monje en crisis de fe. El monje le pide a Dios, como prueba de su existencia, que se seque un árbol y el árbol se seca gracias a una monjil intervención venenosa. “El doctor Aira habría pedido, flâneur impertinente, “que se sequen todos los árboles de Buenos Aires”, todo el bosque de extrañas líneas cruzadas por el que se perdía cotidianamente. ¡Y el milagro podía suceder! O directamente sucedía... Después de todo, estaban a fines de otoño.” (27) Finalmente, en la tercera secuencia narrativa, Aira procede a la primera cura real de un supuesto paciente agónico que, como al final se nos revelará, es nada menos que su enemigo, el doctor Actyn (*acting* en inglés). En un juego de palabras, descubrimos que Actyn, el opuesto de Aira, actúa, a diferencia de Aira, quien vive en sus pensamientos.

En el primer capítulo, el doctor Aira recuerda un hecho que inspiró su teoría. Un fotógrafo de Coronel Pringles, a quien apodaban el Loco, encontró un método para castrar perros a distancia: inyectando al dueño penicilina y castrando al perro en ausencia. Salvo que nació “*un cocker spaniel cuyo cuerpo se interrumpía en el cuello, y sin embargo*

---

<sup>185</sup> “A la ostentación de un “mal” mentir correspondería la reducción al absurdo de la paradoja, que en Aira suele darse como mera contradicción o inversión automática de los términos –como cuando en *La serpiente* se refiere a “las paradojas de mi alcoholismo abstemio” (p. 135). Las “malas” paradojas –las paradojas “pobres”— de Aira parecen remedos burlescos de las elegantes paradojas de Borges. Aira cultiva más bien la paradoja devaluada, menor, que linda con el chiste, la broma, el disparate: no la paradoja borgiana, laberíntica, que atrapa e hipnotiza al pensamiento en una constelación textual, sino la paradoja macedoniana, que apunta (y empuja) a un afuera del texto –la risa macedoniana como borradura que incita a replantearlo todo a partir de cero. El genio cómico de Aira está directamente emparentado con esa risa que concibe la escritura como provocación a un pensamiento del afuera.” PRIETO, *Ibid*, p. 9.

*estaba vivo y pudo crecer hasta un estadio adulto.*” (14) Por si este hecho no fuera lo suficientemente absurdo, el perro al que el Doctor Aira –de entonces ocho años– nunca pudo ver, se transforma en un fenómeno de circo, ya que además de hiperkenético, es acéfalo. El narrador añade: “Pero a esos milagros la gente de campo está acostumbrada –o mejor dicho, paradójicamente, estaba acostumbrada antes, en aquel entonces, cuando vivían más aislados, sin radio ni televisión ni revistas; todo su mundo era el pequeño mundo en el que vivían, y sus leyes admitían excepciones y extensiones, como las admite siempre la totalidad.” (14)

En oposición a este idílico mundo pueblerino donde lo excepcional forma parte de la cotidianeidad, donde no existe una frontera precisa entre milagro y ciencia, el doctor percibe un mundo solemne y acartonado, el de la racionalidad. El personaje Aira cree en un número infinito de realidades inverosímiles sólo para la razón. “La razón es uno de los modos de acción, nada más, sin ningún privilegio especial.” (15) De tal modo, esta realidad múltiple evidencia una crítica al racionalismo unívoco que literariamente se manifiesta como realismo. (“Contra lo que podría pensarse, el verosímil es un artificio; la realidad no es verosímil, no necesita serlo.” *Como me reí*, 105). El problema con la racionalidad es que es impositiva y autoritaria, se pretende la única realidad válida. Si únicamente nos guiamos por la razón nuestras acciones tratarán de encajar en un todo homogéneo y lineal: actuaremos no de modo espontáneo sino teatral, igual que Actyn y sus secuaces, como si la vida fuera una especie de guión. Aira parte de la premisa de que ningún hombre auténtico tiene una vida lineal. Sin embargo, instalada en el pensamiento, la realidad racional siempre intentará convencernos de su legitimidad. Así es como, en el tercer capítulo, el doctor Aira cae en la trampa de Actyn. “La trampa consistía en hacerlo pensar, hasta que se convenciera de que no era una trampa.” (19) Finalmente, la ficción

impuesta como realidad por el doctor Actyn resulta tan verosímil que burla a nuestro personaje y lo deja en el papel de loco. La escritura, el relato lineal de sucesos de la tradición realista, se transforma de pronto en una especie de happening: al final, surge la escena teatral que el doctor había estado evitando. ¿Quién juzga qué es o no racional?, ¿desde dónde se considera qué es creíble y qué no?, ¿cuál es la relación correcta causa-efecto?, éstas son algunas de las interrogantes planteadas por la novela.

De hecho el Doctor Aira podía haber salido del paso diciéndoles que había un error, un malentendido, que él era un teórico, casi podría decir un “escritor”, y que todo lo que lo relacionaba con las Curas Milagrosas era una especie de metáfora... Pero al mismo tiempo no era una metáfora, era real, y en ese carácter de real residía su verdad. (50)

En el capítulo central, el más breve de los tres, el doctor Aira reflexiona acerca de su obra: equiparable a la novela por entregas de César Aira. Se trata de un fascículo coleccionable de aparición semanal (parodia del género de revista) en el cual se propone escribir la teoría en la que se sustentan sus curas. Lo interesante es que en esta serie de introspecciones acerca de la escritura el doctor Aira se autodesigna creador de materia simbólica (31). Retomando a Ricoeur, podemos afirmar que esta materia simbólica, constitutiva de la identidad, funciona como una ideología integradora. Lo que Aira nos propone es que la toma de conciencia de la irrealidad del mundo genera un vacío que sólo puede ser llenado por la ficción. “Porque esa materia era virtualmente eterna, atravesaba el tiempo, para ir a dar forma a los pensamientos futuros. Y no sólo a los pensamientos futuros sino también a todo lo que naciera de ellos. El futuro mismo, el bloque del futuro, no era más que lo encerrado y modelado en esas formas que partían del presente.” (31) Para el doctor Aira la escritura del fascículo es a su vez un acto del pensamiento. Y así un

autor socarrón<sup>186</sup> se burla de sí mismo y de nosotros, sus lectores, ya que para él basta con un ejemplo para explicar las cosas. Se trata nada menos que de la novela. *Las curas milagrosas del doctor Aira* denota una fuerte necesidad de utopía; es decir, un método que cure al ser humano de sus males. A partir de la premisa de que la realidad es múltiple y de que quienes pretenden hacerla pasar por única y lineal, como Actyn, mienten. Por eso esta premisa que constituye el centro del relato, la clave de las curas, se nos devela casi en el desenlace.

---

<sup>186</sup> “La burla de la figura del autor en la narrativa de Aira es consecuente con la proliferación de formas de escritura o representación degradada: así, el “teatrillo” terapéutico-mágico de la Mae Gonçalva en *La serpiente* (1993); o, en esta misma novela, el libro de autoayuda “Cómo salir bien en las fotos”; la transcripción literal de las chapuceras notas de trabajo de un embalsamador amateur en *Varamo* (2002); o la escritura al dictado como ingestión pantagruélica en el intermedio del auténtico espectáculo en *Los dos payasos* (1995)... Lo que tienen en común estas figuras es que, en cuanto metáforas de devaluación, apuntan a un escarnio de la literatura tanto como, en una suerte de alegoría autodeíctica, a una vindicación de la propia escritura de Aira como literatura “mala” o “menor.” PRIETO, *Ibid*, p. 5.

## 7. CONCLUSIÓN:

Ir hacia delante y siempre en busca de lo nuevo.

Charles Baudelaire

Una sociedad sin esperanza es una sociedad desahuciada, enferma. En su lugar, estas tres novelas destacan el papel regenerador de la ficción,<sup>187</sup> y, por lo tanto, de la literatura. *La liebre*, *La fuente* y *Las curas milagrosas del doctor Aira* contienen, como una fórmula mágica, los componentes secretos de la sonrisa seria y de la risueña seriedad, productos cien por ciento airianos, eficaces para reconstruir la realidad. Aira, igual que el Marqués de Sade, escribe por una necesidad ontológica<sup>188</sup>, cuyas ansias y placeres se asemejan a los del cuerpo una vez satisfecho. (“Todo se ha desarrollado en un caos gestual tan completo, el comer, el beber y el escribir, que no hay cuenta posible, ni de lo continuo ni de lo discontinuo”, *Los dos payasos*, 44.) Escribientes en un mundo en declive, como llama Heriberto Yépez a los intelectuales posMishima, los narradores airianos se instalan, pues, en las pompas, ignorantes del silencio de la hecatombe (“¿Fue todo boca hasta la muerte?

---

<sup>187</sup> “Aira rechaza agresivamente la interpretación textual, pero no el pensamiento del afuera: su escritura es invitación a un decapitamiento que consistiría en imaginar un mundo contaminado de afuera y –éste sería, en suma, el rasgo más íntimo de su parecido con Macedonio– en la insensatez de concebir algo más allá del texto. De proponer, en definitiva, no sólo un simulacro de ficción, sino también y ejemplarmente, un simulacro de pensamiento.” PRIETO, *Ibid*, p. 10.

<sup>188</sup> Como antecedentes del desenfrenado arrebato airiano, comparemos lo escrito por Santa Teresa de Ávila y André Bretón respecto a la escritura mística y automática, respectivamente: “Acaeciame en esta representación que hacía deponerme cabe Cristo –que he dicho– y aun algunas veces leyendo, venirme a deshora un sentimiento de la presencia de Dios que en ninguna manera podía dudar que estaba dentro de mí, o yo toda engolfada en Él. Esto no era manera de visión; creo la llaman *mística teología*. Suspende el alma de suerte, que toda parecía estar fuera de sí; ama la voluntad; la memoria me parece está casi perdida; el entendimiento no discurre –a mi parecer– mas no se pierde; mas –como digo– no obra sino está como espantado de lo mucho que entiende; porque quiere Dios entienda que de aquello que Su Majestad le representa, ninguna cosa entiende.” Santa Teresa de Ávila, *Libro de la vida*, p. 58. “No bien habíale acordado este merecimiento cuando se presentó una retahíla de frases que me pasaron igual en medida, dejándome una impresión tal de gratuidad que se me apareció como ilusorio el dominio que hasta entonces había tenido sobre mí mismo, y no pensé más que en poner término a la interminable querrela desarrollada en mi interior.” André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 40.

Pues entonces... ¡será todo culo hasta la resurrección!” *Los dos payasos*, 51). Festivales, conciertos, obras de teatro, telecomedias, óperas, *happenings* y películas resultan meros pretextos para describir el colapso, germen sonriente de un nuevo comienzo, a la vez que alternancia constante del yo: el devenir de la máscara griega en disfraz de duende, sirena, gato, mariposa, fantasma, elefante, arbolito de Navidad (“Todo el mundo termina disfrazándose. No inmediatamente, sino en el infinito, donde se unen las paralelas.” *La mendiga*, 140) Como afirma el narrador de *La prueba*, la novela inconclusa está conformada por “libros en los que la identidad se reinventa, libros en los cuales el autor entra y sale de ellos.” (88)

¿Qué vendrá después del después?, se preguntan con entusiasmo Clarke, Bolco Blanco y el doctor Aira, dueños y señores del ahora. Hans Magnus Enzensberger [1929- ], en *Las aporías de la vanguardia*, a sabiendas de que “la espontaneidad del futuro escapa a toda teoría” (158), rompe el encantamiento: “el mercado inventa el futuro del arte” (155). Así, la novela por entregas de Aira, en sintonía con los grandes consorcios editoriales, se precipita a publicar lo que sea y cuando sea, lo cual, dicho en palabras de Aira, suena a paradoja optimista: “Klette pensó: Si las profecías siempre son erróneas, y el ser humano no puede dejar de proferirlas, ¿para qué hablar? Si todo lo que decimos oscila entre la verdad y lo falso, ¿no son vanos y melancólicos todos nuestros discursos?” (*Canto Castrato*, 50) Escépticos ante las predicciones temporales, los relatos airianos abundan en propuestas futuristas: “La tesis es que lo que hasta ahora ha hecho la ciencia, en el futuro lo va a hacer la magia, que es lo mismo pero mucho más rápido y menos engorroso, es decir de acuerdo con la tendencia universal a la simplificación y la facilidad. *El mago*, 105; “La reproducción mecánica de la música en el siglo XX ha tenido por efecto una disminución de la cantidad de músicos [...] La tendencia hará que llegue a haber uno solo, y después

ninguno... Pero como la historia fluye y refluye, en siglos futuros esa tendencia se invertirá y el aumento de la cantidad de músicos reales será formidable. *La mendiga*, 40; “Es más –agregaba con su manía de las profecías–, en el futuro la guerra será enteramente suplantada por los duelos privados. ¡Y será un notable adelanto para la humanidad!” *Canto Castrato*, 50. En este futuro ficticio, la irreverente imaginación de Aira pretende reunir vida y arte en homenaje al anhelo truncado del artista moderno. ...en el érase una vez de Aira, los autómatas seguirán cantando sus viejas canciones eternamente y los muertos vivientes abrirán sus sepulcros para beber las últimas gotas de la felicidad. Instalado en el presente, Aira escribe a la velocidad de su deseo, a la vez que escribe para vender y así vivir de la escritura. (“Lo más que podemos aspirar es llegar a monstruos, aunque para ello debamos sacrificar la felicidad.” *El tilo*, 125.) El escritor que no ha terminado *La Serpiente* cuando, aburrido de su culebrón de cyborgs homosexuales, ya está pensando en *La Abeja*, en *Los dos payasos* o en *La Mendiga*, hace que lo irrepetible de la vida se transforme en método. Por supuesto, el precio que Aira está dispuesto a pagar, el presente vivencial a cambio del acto de escritura, hace de algunas de sus novelas mecanismos rígidos que difícilmente seducen al lector, rechazo que da prueba fehaciente de su actualidad: aquello que nos disgusta de la obra de Aira, nos disgusta también de la realidad. En este caso, rechazamos el flujo fragmentado de información o al *remix* de géneros en vías de legitimación, porque nos negamos a asociarlo con nuestro concepto de literatura; por ahora lo folletinesco ya ha sido elevado a arte, mientras que el *thriller*, el video-juego, el cómic, la novela de superación personal y la música pop se consideran géneros de la cultura popular, todos presentes en el texto airiano. Si en vez de leer uno de los relatos airianos, preferimos obras cerradas es porque necesitamos descansar del torrente de géneros discursivos que debemos abordar continuamente: ¿nostalgia de la modernidad?

Más que un efecto, el humor airiano<sup>189</sup> es causa que, llevada a sus últimas consecuencias, puede considerarse destructora de mundos. (“Porque con los payasos nunca se sabe. Su oficio, después de todo, consiste en arrancar la carcajada a expensas del derrumbe de toda previsión.” *Los payasos*, 11.) Desde un punto de vista filosófico a la vez que banal, Aira se burla de la racionalidad en la que se basa gran parte de la cultura occidental, incluidas la ciencia, la lógica y la causalidad. Esta aparente irracionalidad, absurda, catastrófica y en ocasiones perturbadora, lleva a los narradores de los distintos relatos a romper constantemente con las leyes que rigen su realidad y desembocar en provocativas cuestiones sobre representación artística, causalidad, etc. Así, en un intento por cambiar el mundo, el sabio loco clona la corbata de Carlos Fuentes y hace surgir gusanos colosales que destruyen la ciudad; convencido de que en un futuro la magia sustituirá a la ciencia, el mejor mago del mundo transporta a Pedro Susano a un punto perdido del universo rodeado de quasares y novas; temeroso del fin del mundo, Giordano presencia una tormenta de nieve en Rosario con la misma indiferencia que si la viera por televisión. Es decir, que en la novela de Aira las realidades de la ficción se suceden vertiginosamente a pesar del escepticismo de quienes las protagonizan, con base en el principio ilimitado de Aira del “todo es posible”. Gracias al continuo que, con tal de juntar dos realidades distantes, aglomera el tiempo en la escritura, los invisibles mundos airianos se vuelve visibles. En contraste con la novela realista decimonónica, en la que la causa

---

<sup>189</sup> En su estudio comparativo entre Aira y Vila Matas, Decock nos da una sugerente descripción del humor airiano: “En *El mal de Montano*, hay además una referencia explícita al humor demencial de Aira: «Hoy, por ejemplo, he tomado el orfidal y, en pleno efecto de éste, he recibido la llamada de un amigo [...] que deseaba agradecerme que le hubiera recomendado leer a César Aira. ‘Está muy pirado, pero es bueno’, me ha dicho. He querido saber por qué decía que estaba pirado. ‘Es que su humor es completamente demencial’, me ha dicho». (21) Y al final del mismo fragmento dice el amigo crítico literario del protagonista: «Es raro que no veas que precisamente no hay que creerse a pies juntillas lo que diga Aira’, me ha dicho, recuperando su papel de hombre inteligente que me supera en las discusiones» (22).” Pablo Decock, “Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas (*El mal de montano*) y César Aira (*La guerra de los gimnasios*)”, en la DE: < <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/decock.pdf>

precede al efecto, Aira opone un nuevo realismo en el que causa y efecto forman parte de una red infinita y heterogénea. De ahí que los indios de *La fuente* unan fuente y mar para trabajar menos, aunque paradójicamente su primer trabajo sea excavar el canal. En oposición a la univocidad, *La liebre*, *La fuente* y *Las curas milagrosas del doctor Aira* proponen un sentido rizomático sugiriendo que no solo un artista es la voz de la tribu, como proponía Mallarmé, sino los artistas, voces de todas las tribus. Para diversión del lector, en este concierto milagroso, muy a tono con la globalización, el cuerpo de los personajes se desarticula y desobedece a su dueño en una hagiografía de los tiempos actuales (“Entonces le pasó una cosa rarísima, que su cuerpo inició la marcha [...], siempre independiente de su voluntad, adoptó un tipo peculiar de avance: no el sinuoso y esquivante que es el normal cuando se quiere ir de un punto a otro en un cóctel, sino en línea recta” *El mago*, 97). Diría Aira, en palabras de Adorno, que “el momento antirrealista de la nueva novela, su dimensión metafísica, es en sí misma fruto de su objeto real, una sociedad en la que los hombres están desgarrados los unos de los otros y cada cual de sí mismo.”<sup>190</sup> En su obra, aunque el automatismo de las cosas imita el automatismo del hombre moderno, cosas y personas alternan papeles representando cada cual su guión invisible.

Así, en *La liebre* las leyes de conducta se relativizan al punto de anular los conceptos de argentinidad y europeización, civilización y barbarie, pampa y ciudad, fábula e Historia. Los personajes oscilan de un estereotipo a otro sin causar extrañeza, y el lugar común se vuelve el no lugar, con tal de que el lector se cuestione la validez de la propia cultura. En esta novela comprendemos que en ocasiones nos burlamos de quien es diferente a nosotros, porque nos creemos normales. Atracción por la anormalidad a la que Aira añade una

---

<sup>190</sup> T. W. Adorno, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *El narrador en la novela contemporánea*, p. 47.

tendencia hacia lo exótico, que va de las descripciones de sus personajes hasta los títulos de de sus novelas. Dentro de este nuevo código, el lector que posee la competencia narrativa suficiente entiende que la otredad es una invención de la imaginación, como afirma el palestino Edward Said. Como cualquier invento de nuestros tiempos, la otredad resulta también un producto de consumo.

En la utopía de *La liebre* la inacción se ve acompañada por el sueño y la comida en abundancia. Los indios de la cueva se mantienen delgados gracias al juego de naipes y a la intensa actividad sexual que les permite la poligamia. Para ellos la riqueza es ser uno mismo y dejar que todas las personas participen de este milagro transformándose en artistas de su propia vida. La familia de Cafulcurá, instalada en la pampa, es jerárquica y parte de un poder central. En este caso, la felicidad, como utopía, proviene de la unidad familiar, aunque da mayor preponderancia a los lazos sanguíneos y afectuosos que a los lazos instituidos por la ley, como el matrimonio y la adopción. Igual que Fourier, en este caso, el narrador de *La liebre* da rienda suelta a la pasión y a la agresividad, aunque, a diferencia suya, respeta el moralismo burgués, siempre que esté basado en las emociones.

Mientras la sociedad capitalista amarra la felicidad a un globo, a un auto o a una casa, y los habitantes de una isla inmaculada se suponen los pobres indios alejados de la civilización, el intelectual reflexiona. En *La fuente*, a diferencia del Robinson que lleva consigo las comodidades de la Inglaterra decimonónica, los indios llevan al mundo los beneficios de su isla logrando que las aguas cristalinas de su fuente impregnen los océanos. Aquí la utopía que puede interpretarse como una utopía política de descentralización, consiste en dejar actuar libremente al otro, trátase de un pueblo autónomo o de una comunidad indígena, aunque sus propuestas nos parezcan descabelladas. Los indios de la isla viven en armonía con la naturaleza, ríen todo el tiempo y gozan de la vida en pareja y

en comunidad gracias al *common sense*. ¿Acaso, nos pregunta Aira, sólo los ingleses y las mujeres han sabido guiarse por el sentido común?

Mediante la ficcionalización, disfrazado del doctor Aira, Aira sugiere lanzarse a la quijotesca tarea de suplir realidades agónicas, carentes de esperanza, por realidades vivas, aunque esto implique un cambio de ruta en el colectivo que va de Rivadavia a Santa Fe. “Pero no, nadie se sorprendería, porque la “sorpresa” y cada sorpresa individual, lo mismo que cada rutina laboral (sin hablar de los nombres de las calles y el trazado del mapa urbano), también era objeto de separaciones, y el nuevo universo resultante, quedara como quedara, sería necesariamente coherente. Y, por supuesto, el transporte colectivo de Buenos Aires no era el único afectado, lejos de ello.” (68) Si llevamos al límite esta metáfora airiana, descubrimos que la pobre sociedad capitalista, representada por el rico empresario de la novela, posee un valor por el que sigue aferrada a la vida: su riqueza material, que aunada a la ficción quizá pueda mantenerla viva.

En fin, a medida que uno lee la obra de Aira, las horas de lectura se acortan. Acostumbrados a consumir el tiempo, gastamos con prisa las páginas de estos breves libros, porque sabemos que al final del magno proyecto quizá habremos superado algunos de los límites impuestos por nuestra cultura. Que la ficción, ese laberinto añorado por Borges, nos aliente a buscar el movimiento constante, un día fue una utopía; hoy, gracias a la tecnología, podemos instalarnos en ella. ¿Cuáles son los beneficios de vivir las realidades virtuales como realidades reales?

Igual que en la obra de Swift, en la obra de Aira humor y utopía se complementan en una crítica mordaz pero constructiva de la realidad. Como Lemuel en su viaje por las islas, al sumergirnos en el relato irreversible, los lectores descubrimos pasajes que nos hacen sonreír con mesura, reír a pierna suelta o carcajearnos. Al final, esa distancia que anula la

diferencia entre realidad e imaginación, distancia que Adorno celebra en la novela de Kafka,<sup>191</sup> da cuenta de una literatura mucho más comprometida con la realidad que aquella que cuenta las cosas tal cual son. “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta.”<sup>192</sup> De modo que en la novela de Aira, gracias a que la realidad queda atrás, la ficción nos permite experimentar el viaje por múltiples mundos, viaje que promete la añoranza y con ella el retorno a casa.

---

<sup>191</sup> “[...] consumadamente en Proust [...] el narrador ataca a un elemento básico de la relación con el lector: la distancia estética. Esta era inmovible en la novela tradicional. Ahora en cambio varía como las posiciones de la cámara en el filme [...] Entre los casos extremos [...] hay que contar el procedimiento de Kafka, que consiste en reabsorber totalmente la distancia. Mediante *shocks* destruye al lector la calma protección contemplativa respecto de lo leído. Sus novelas, si es que realmente caen debajo de este concepto, son la anticipada respuesta a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se ha convertido en ludibrio sangriento, porque la permanente amenaza de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la contemplación sin intervención de parte, y ni siquiera la reproducción estética de esa contemplación.” ADORNO, *Ibid*, p. 50.

<sup>192</sup> ADORNO, *Ibid*, p. 47.

## Bibliografía A:

### Narrativa

- *Las ovejas* (1970)
- *Moreira* (1975)
- *Emá, la cautiva* (1981)
- *La luz argentina* (1983)
- *El vestido rosa* (cuento) (1984)
- *Canto Castrato* (1984)
- *Una novela china* (1987)
- *El bautismo* (1990)
- *Los fantasmas* (1991)
- *La liebre* (1991)
- *Embalse* (1992)
- *Como me hice monja* (1993)
- *La prueba* (1992)
- *El volante* (1992)
- *El llanto* (1992)
- *Madre e hijo* (teatro) (1993)
- *La guerra de los gimnasios* (1992)
- *La costurera y el viento* (1994)
- *Diario de la Hepatitis* (diario) (1993)
- *Los misterios de Rosario* (1994)
- *La fuente* (1995)
- *El infinito* (1994)
- *La serpiente* (1997)
- *La abeja* (1996)
- *El Hornero* (relato) (1995)
- *Los dos payasos* (1995)
- *El mensajero* (teatro) (1996)
- *La mendiga* (1998)

- *El Sueño* (1998)
- *La trompeta de mimbre* (1998)
- *Pobreza* (relato) (1996)
- *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000)
- *Dante y Reina* (1997)
- *El congreso de literatura* (1999)
- *Las curas milagrosas del Doctor Aria* (1998)
- *Duchamp en México / La broma / Taxol* (1997)
- *El juego de los mundos* (2000)
- *La Villa* (2001)
- *Haikus* (1999)
- *Un sueño realizado* (2001)
- *Cumpleaños* (2001)
- *La pastilla de hormona* (2002)
- *Varamo* (2002)
- *El mago* (2002)
- *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002)
- *El Tilo* (2003)
- *La princesa primavera* (2003)
- *El pequeño monje budista* (2005)
- *Como me reí* (2005)
- *Parménides* (2005)
- *La cena* (2006)

#### Novela

- *Vestido rosa. Las ovejas*, Argentina, Ada Korn Editora, 1970.
- *Los fantasmas*, México, Era, 1990. (1ª edición: Buenos Aires, GEL, 1990)
- *La liebre*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- *Embalse*, Buenos Aires, Emecé, 2003. (1ª edición: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992)
- *La prueba*, México, Era, 1992. (1ª edición: Buenos Aires, GEL, 1992)

- *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- *Cómo me hice monja*, México, Era, 2005 (1ª edición: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993).
- *La guerra de los gimnasios*, Argentina, Emecé, 1993.
- *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- *La fuente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.
- *Los dos payasos*, México, Era, 2001. (1ª edición: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995)
- *La serpiente*, Segunda edición. Santiago, LOM, 2001. (1ª edición: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997)
- *La mendiga*, Barcelona, Mondadori, 1999. (1ª edición: Buenos Aires, Grijalbo, 1998)
- *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, México, Era, 1998. (1ª edición: Buenos Aires, Simurg, 1998)
- *El congreso de literatura*, México, Era, 2004. (1ª edición: Mérida, Venezuela, Fundación Casa de las Letras Mariano Picón Salas / Universidad de los Andes, 1997).
- *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- *Haikus*. Buenos Aires, Mate, 2000.
- *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- *Fragmentos de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- *El mago*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- *La princesa primavera*, México, Era, 2003
- *Canto Castrato*, Barcelona, Mondadori, 2003 (1ª edición: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1984).
- *Parménides*, México, Mondadori, 2006.
- *La cena*, Argentina, Beatriz Viterbo, 2006.

## Ensayos y crítica

- *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, (junio de 1988)1995.
- “El test. Una defensa de Emeterio Cerro”, Sección cultural *Babelia*, en *El País*. Madrid, 18 de agosto de 1990.
- “El último escritor”, *El Banquete*, N° 1. Buenos Aires, octubre de 1997.
- “La nueva escritura”, *La Jornada Semanal*, 12 de abril de 1998, en la DE: <<http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>>
- “Best-seller y literatura”, *ABC Cultural*, 1 de abril de 2000.
- *Alejandra Pizarnik. 1936-1972*, Barcelona, Omega, 2001.
- “Dos notas sobre Moby Dick”, Sección cultural *Babelia*, en *El País*, Madrid, sábado 21 de julio de 2001.
- *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn, 2001.
- “La isla desierta”, Sección cultural *Babelia*, en *El País*, Madrid, sábado 12 de junio de 2004.

## Entrevistas con César Aira:

- Berti, Eduardo, “Quisiera ser un salvaje”, *Revista 3 puntos*. Buenos Aires, N° 227, 1° de noviembre de 2001.
- Bizzio, Sergio, “Dosis diaria de Aira”, *Clarín*, Argentina, agosto de 1984.
- Castro, Alberto, “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona”, *Pie de página*, Argentina, N° 1, primavera 1982.
- Dorio, Jorge, “César Aira: la literatura está fuera de la lengua, de lo humano”, *Tiempo argentino*, Argentina, 8 de mayo de 1983.
- Ignacio Echeverría, “Selección de libros de 1998: los mejores”, en Sección Cultural *Babelia*, *El País*, Madrid, 1999.
- “Encuentro Digital con César Aira”, 31 de Mayo de 2004, en la DE: <<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2004/05/1105/>>
- Escobar Ulloa, Ernesto, “Entrevista a César Aira”, *The Barcelona Review*, Barcelona, N° 44, septiembre-octubre 2004.

- Epplin, Craig y Penix-Tadsen, Phillip, “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”, en la DE: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>.
- Guerrero, Pedro, “Cada artista inventa su propia calidad”, *El Mercurio*, Chile, 20 de octubre de 2001.
- López Brusa, Esteban y Dalmaroni, Miguel, “La novela tiene que ser una marea de amor”, *La muela del juicio*, La Plata, 1992.
- López, Gustavo y Sagasti, Luis, “Una entrevista inédita con César Aira.” *Perfil*, Argentina, 14 de septiembre de 2007.
- Matus, Álvaro, “César Aira y los estallidos de impureza”, *El Mercurio*, Chile, domingo 22 de octubre de 2006.
- Molina, Daniel, “El punto de un escritor”, *Clarín*, Argentina, 29 de marzo de 1993.
- Pomeraniek, Hinde, “Todo escritor inventa su idioma”, *Clarín*, Argentina, 27 de junio de 1991.
- Relea, Francesc, en Sección Cultural *Babelia*, *El País*, Madrid, sábado 22 de junio de 2002.
- Sánchez, Matilde, “El arte de ser frívolo”, *Clarín*, Argentina, 7 de enero de 1998.
- Sperling, Diana, “Sólo aspiro a una gloria de bolsillo”, *Clarín*, Argentina, 11 de octubre de 1984.
- Valle, Gustavo y Chacón, Pablo, “Vasos comunicantes: entrevistas con César Aira y Rodolfo Enrique Fogwill”, *Letras Libres*, México, septiembre de 2003.

#### Bibliografía crítica y reseñas sobre César Aira:

- Alfieri, Carlos, “Entrevista con César Aira”, *La Jornada Semanal*, México, 14 de octubre de 2004, en la DE: <<http://www.paginadigital.com.ar>.
- Astutti, Adriana, “Un niño en la biblioteca nacional”, *Revista de Letras*, N° 5, Universidad Nacional de Rosario, 1996.
- Abenshushan, Vivian. “La novela inexistente”, *Letras Libres*, México, octubre de 2002.
- Ballvé, Marcelo, “The literary Alchemy of César Aira”, *The Quarterly conversation*, Issue 10, winter 2003.

- Barcia, Pedro Luis, “De la ensoñación al desenfreno”, *La Nación*, Argentina, 14 de junio de 1992.
- Eva Verónica Barenfeld, “César Aira: realismo en proceso”, *Revista de estudios literarios*, (Madrid), núm 23, (marzo-junio 2003), año VIII, en la DE:<  
[http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c\\_aira.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html).
- Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Anagrama, España, 2004. pp. 136-137.
- Bordelois, Ivonne, “Quién es quién en las letras del continente”, *La Nación*, Argentina, 20 de septiembre de 2000.

\_\_\_\_\_, “Rimas, humor e ironía”, *La Nación*, Argentina, 8 de febrero de 2004.

- Brasca, Raúl, “Inestable y real”, *La Nación*, Argentina, 21 de octubre de 1998.
- Brizuela, Leopoldo, “La decisión de un escritor”, *La Nación*, Argentina, 19 de junio de 2002.
- Catelli, Nora, “Los gestos de la posmodernidad”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año VII, N° 22, diciembre de 1994.
- Cella, Susana, “De Patagonia a París”, Suplemento Cultural *Primer Plano*, Buenos Aires, julio de 1994.
- Contreras, Sandra, “César Aira: el movimiento de la idea”, *Boletín / 4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, Argentina, abril de 1995.

\_\_\_\_\_, “Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre *La Liebre* de César Aira).” *Boletín / 6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de Rosario, Argentina, octubre de 1998.

\_\_\_\_\_, *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

\_\_\_\_\_, “Algo más sobre la narrativa argentina del presente.” *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Teresa Basile, 2007, 1669-3868.

- Chitarroni, Luis, “El olvido y la creación”, *La Nación*, Argentina, 7 de marzo de 1999.
- Decock, Pablo, “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos”, Ponencia leída en el Vº Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria “Polémicas literarias, críticas y culturales”, 13 al 16 de agosto de 2003, Universidad Nacional de La Plata, en la DE:<<http://www.fahce.unlp.edu.ar/congresos/orbis/Pablo%20Decock.htm>.

\_\_\_\_\_, “Juegos intertextuales y poética del sinsentido en los proyectos narrativos de Enrique Vila-Matas (*El mal de montano*) y César Aira (*La guerra de los gimnasios*)”, en la DE:<<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/decock.pdf>

- De Santis, Pablo, “Una cuestión de fe”, *La Nación*, Argentina, 17 de junio de 2001.
- Domínguez, Nora, “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira”, *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Teresa Basile, 2007 1669-3868.
- D. Lerman, Gabriel, “Filosofía y Nación”, *Radar libros*, 12 de junio de 2005.
- Echeverría, Ignacio, “Selección de libros de 1998: los mejores”, en Sección Cultural *Babelia, El País*, Madrid, 26 de diciembre de 1998.
- Enríque, Álvaro, “Un episodio en la vida del pintor viajero y Los dos payasos, de César Aira”, *Letras Libres*, México, marzo de 2002.
- Escobar Ullua, Ernesto, “La ilusión veraz”, *The Barcelona Review*, Barcelona, N° 43, julio-agosto de 2004.
- Estrín, Laura, “Aira, el provocador” en *Revistalote*, año VI, n° 64, noviembre de 2002.
- Ferreyra, Javier, “El ingenioso farsante (reseña de *El Mago* de César Aira)”, *La Voz del Interior On Line*, mayo de 2003.

\_\_\_\_\_, “Poética del desequilibrio (reseña de *Váramo* de César Aira)”, *La Voz del Interior On Line*, agosto de 2002.

- Flores, Ana B, “¿Qué hay de nuevo? Literatura e innovación en los '90: César Aira”, en la DE:< <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/flores>.
- Fressard, Jacques, “Fable, poésie et humour”, *La quinzaine littéraire*, París, junio de 1998.
- Frías, Roberto, “El siglo condensado”, *Letras Libres*, México, julio de 2004.
- Gandolfo, Elvio, “El humor no es más fuerte”, Suplemento Cultural *Primer Plano*, Argentina, 1994.
- García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Garzón, Raquel, “Sergio Pitól destaca el enigma y la parodia como claves de su literatura”, *El País* (Madrid), 16 de noviembre de 2004, en la DE: <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Sergio/Pitol/destaca/enigma/parodia/claves/>.
- Gianera, Pablo, “Una fuente que nunca deja de fluir”, *La Nación*, Argentina, 13 de noviembre de 2005.
- Gudiño Kieffer, Eduardo, “La definición de un estilo”, *La Nación*, 27 de diciembre de 1998.
- Ibáñez, Andrés, “El mejor antídoto”, *ABCD Las artes y las letras*, Madrid, semana del 14 al 20 de abril de 2007, p. 8.
- H. Corral, Wilfredo, “¿Teoría de los raros?”, *Paréntesis*, México, 8 marzo de 2001, p. 9.
- Hopenhayn, Silvia, “Casi todo está permitido”, *La Nación*, Argentina, 13 de mayo de 1998.
- \_\_\_\_\_ , “Épica de la confesión”, *La Nación*, Argentina, 28 de mayo de 2006.
- \_\_\_\_\_ , “Novela con nombre y apellido”, *La Nación*, Argentina, 3 de febrero de 2007.
- Kohan, Martín, “Cuando lo imposible sucede”, *La Nación*, Argentina, 27 de enero de 2002.

\_\_\_\_\_, “Vivir para contar y viceversa”, *La Nación*, Argentina, 31 de octubre de 2001.

- Kupchik, Christian, “Payasadas”, Suplemento Cultural *Primer Plano*, 10 de diciembre de 1995.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “El mago y Varamo, de César Aira”, *Letras Libres*, México, octubre de 2002.
- Ladagga, Reinaldo, *Hispanic Review*. University of Pennsylvania Press, Volume 73, Number 3, Summer 2005, pp. 371-373.
- Maydeu, Javier Aparicio, “Vivir en un parque de atracciones”, *El País*, Madrid, 17 de febrero de 2007.
- Monteleone, Jorge, “Utopía del poema continuo”, *La Nación*, Argentina, 13 de marzo de 2005.
- Montoya Juárez, Jesús, “Las mil caras de César Aira”, *Revista electrónica de estudios filológicos* 9. Granada, Universidad de Granada, junio de 1995, en la DE: < <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm>
- Mora, Rosa, “César Aira retrata con humor y fantasía la crisis argentina”, *El País*, Madrid, 27 de mayo de 2004.
- Obiols, Isabel, “Me dediqué a la literatura para encontrar un ámbito de libertad absoluta”, *El País*, Madrid, 21 de junio de 2005.
- Peris, Manuel, “Cumpleaños”, *El País*, Madrid, 21 de enero de 2003.
- Pitol, Sergio, “Los deseos y la moral”, *La Nación*, Argentina, 10 de marzo de 1999.
- Prieto, Julio, *Vanguardia y “mala literatura”: de Macedonio a César Aira*. “Malas escrituras”, Ilegibilidad y políticas de estilo en América Latina. Institut für Romanistik de la Universidad de Potsdam. 2008, en la DE: < <http://www.malescribir.de/lecturas>
- Quereilhac, Soledad, “Nada es lo que parece”, *La Nación*, Argentina, 16 de mayo de 2004.

\_\_\_\_\_, “Recordar la vida al revés”. *La Nación*, Argentina, 28 de diciembre de 2003.

- Reinaldo Ladagga, *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, Summer 2005. Volume 73, Number 3, pp. 371-373.
- Rey, Pedro B, “Desvelos de un anti Flaubert”, *La Nación*, Argentina, 12 de junio de 2002.
- Saavedra, Guillermo, “Los pequeños desastres”, *Clarín*, Argentina, 13 de septiembre de 1992.

\_\_\_\_\_, “Luz argentina”, *La Nación*, Argentina, 3 de mayo de 2000.

- Saítta, Sylvia, “El arte de un provocador”, *La Nación*, Argentina, 26 de enero de 2003.
- Somoza, Patricia, “Sueños de una gran ciudad”, *La Nación*, Argentina, 20 de junio de 2001.
- Szwarc, Susana, “En clave de parodia”, *La Nación*, Argentina, 22 de marzo de 1998.
- Tarifeño, Leonardo, “La mendiga, de César Aira”, *Letras Libres*, México, mayo de 2001.
- Vila-Matas, Enrique, *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- Vitale, Ida, “Un vestido rosa y después: César Aira”, *Vuelta*, N° 169, agosto de 1990.

### Bibliografía B:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración* (introducción y traducción de Juan José Sánchez), Octava edición, Madrid, Trotta, 2006 (1ª edición, 1944).
- \_\_\_\_\_, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, *El narrador en la novela contemporánea*, Madrid, Akal, 2003 (1ª edición, 1954) (Obra completa, 11).
- Averintsev, S. et al. (comps.), *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982.

- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1987.
- Barja, Juan, Duque, Félix y Gallego, Joaquín (editores), *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento. Islas*, Madrid, Abada Editores, Volumen 20, Primer Semestre 2006.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Ediciones Ibérica, España, 2002.
- Benjamín, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría), México, Itaca, 2003.
- \_\_\_\_\_, “El autor como productor” (traducción y presentación de Bolívar Echeverría), México, Itaca, 2004.
- Bergson, Henry, *La risa. Introducción a la metafísica*, México, Editorial Porrúa, 1999 (1ª edición, 1903).
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención y la trama*, 3a. edición, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Booth, Wayne C, *La retórica de la ficción* (Versión al español, notas y bibliografía de Santiago Gubert Garrig-Nogués), Barcelona, Bosch, 1974.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo* (traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini), Segunda Edición, Buenos Aires, editorial Argonauta, 2001. (1ª. edición en español, 1965).
- Broch, Herman, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Madrid, Península, 1987.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, Routledge, 1990.
- Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- Campos, Julieta, *El miedo a perder a Eurídice*, Joaquín Mortiz, México, 1987.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.

- Ceruti Goldberg, Horacio, *Ideología y pensamiento utópico y libertario en América Latina*, Segunda Edición. México, Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe*, 4a. edición, Editorial Brugueras, Barcelona, 1969.
- De Man, Paul, *La ideología estética*, Barcelona, Altaya, 1999. pp. 53-75.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.
- Elliot, J.H., *El viejo mundo y el nuevo (1492-1650)* (traducción de Rafael Sánchez Mantero), Barcelona, Altaya, 1996. (*The Old World and the New 1492-1650*, Cambridge University Press, 1970.)
- Enzensberger, Hans Magnus, “Las aporías de la vanguardia”, *Sur*, 1963., N° 285, pp. 1-23.
- Europa Press, “Laura Restrepo publica *La Isla de la Pasión* una metáfora sobre el exilio contada a través de una historia real”, Madrid, Europa Press, en la DE: <[www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06091827.htm](http://www.lukor.com/literatura/noticias/portada/06091827.htm)
- Fernández, Macedonio. *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001 (obras completas, tomo VIII).
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, España, Pre-Textos, 1990 (tomo I).
- Gómez de la Serna, Ramón, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988.
- \_\_\_\_\_, “El humor (1927)” en *El porvenir de una ilusión. El malestar de la cultura y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001 (obras completas, tomo XXI).
- Grimaldi, Nicolás, *Breve tratado del desencanto*, Traducción de José Montelongo. México, Los libros de Homero, 2007. (1ª. edición de Presses Universitaires de France, 1998).
- Henríquez Ureña, Pedro, *Obras completas*, República Dominicana, Universidad Nacional Perdo Henríquez Ureña, 1976-1980.
- Hernadi, Paul, *Teoría de los géneros*, Antoni Bosch, Editor, Barcelona, 1978, pp. 1-20.

- Jodorowsky, Alejandro, *La sabiduría de los chistes. Historias iniciáticas*, México, Grijalbo, 1998.
- Kristeva, Julia, 1982, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trans. Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Fundamentos de una ciencia de la literatura (traducción de José Pérez Riesco), 4ª. reimpresión, Madrid, Gredos, 1966 (1ª edición 1960).
- Leibniz, G. W., *The labyrinth of the Continuum. Writings on the Continuum Problem, 1672-1686* (translated, Edited and with an Introduction By Richard T. W. Arthur), New Heaven and London, Yale University Press, 2001. pp. 19-39.
- Levine, Suzane, J., *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1982.
- *Letras de México*, núm. 27, México, mayo de 1938, p.7
- López Portillo, Esther, Texto basado en el video: *La novela de folletín*, ILCE/Ediciones Cal y Arena, México, 1999 (serie *Los imprescindibles*). Invitada: Margo Glantz.
- McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Mannheim, Karl, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, 3ª. edición. Madrid, Aguilar, 1973.
- Mansfield, Nick, *Subjectivity. Theories from the self from Freud to Haraway*, New York, New York University Press, 2000.
- Medvedev, Pavel (M. M. Bajtín), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Tercera reimpresión, España, Alianza Editorial, 2001.
- Mumford, Lewis, *The story of Utopias*, Nueva York, Viking Press, 1968.
- Neruda, Pablo, *Por las costas del mundo*, Santiago, Andrés Bello, 1999.
- O'Donnell, Mario, *Juan Manuel de Rosas. El Maldito de la Historia Oficial*, en la DE: <<http://www.odonnell-historia.com.ar/anecdotario/JuanMde.RosasParteII.htm>

- Paquot, Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, Editions La Découverte, 2007 (Collection Repères).
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1995 (1ª. edición, 1950).  
\_\_\_\_\_, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, 2ª. edición, Barcelona, Anagrama, 2001. Narrativas hispánicas 300.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad ausente*, Madrid, Anagrama, 2003.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más" (Notas para una conferencia)", para el curso "Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance, México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 13 de septiembre de 2002, en la DE:<  
<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antioniop.html>
- Prior, Alfredo. *Cómo resucitar a una liebre muerta*. Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- Pollman, Leo, *La separación de los estilos, Para una historia de la conciencia literaria argentina*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- Ramírez, Maricarmen and Olea, Héctor, *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.
- Reyes, Alfonso, *Última Tule*, México, Imprenta Universitaria, 1942.
- Ricœur, Paul, *Ideología y Utopía*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- \_\_\_\_\_, *La metáfora viva*, Segunda Edición. Madrid, Editorial Cristiandad-Trotta, 2001.
- Rodríguez Ledesma, Xavier, *Abonando la utopía*, México, Océano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ganco Colorines, 2006.
- Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*. Madrid, Daimon, 1986.
- Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Decimotercera edición. Madrid, Editorial Sudamericana, 1972. Colección Piragua 99.

- Salazar Bondy, Augusto, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1968. pp. 115-132.
- Santiesteban Oliva, Héctor, *Ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- Senties Madrid, Horacio y Estañol, Bruno, “El enigma de la sinestesia”, *Letras Libres*. México, julio 2007, año IX, número 103, pp. 44-48.
- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels and Other Works*, Henry Morely, ed. London, George Routledge and Sons, 1906 (Project Gutenberg).
- Rangel, Carlos (introducción de Jean-François Revel), *Del buen salvaje al buen revolucionario*, Caracas, Criterias, 2005 (1ª. edición, 1976).
- Villanueva, Darío, *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar.
- Wells, H.G, *The island of Dr. Moreau*. New York, Duffield & Green, 1933. (Project Gutenberg).
- Zea, Leopoldo, *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, México, Secretaría de Educación Pública / Diana, 1979, pp. 7-47.

### Imágenes:

- Sánchez Echenique, Ximena. Fotografías del Teatro de Autómatas. Madrid: Plaza Colón, enero de 2007.
- Del Río Francos, María. Gráfica de Fibonacci. México: 2007.
- Sánchez Echenique, Ximena. Fotografía de una de las Islas Príncipe. Turquía: marzo de 2007.