



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 63, Julio-Diciembre, 2011: 62 - 77

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Apuntes sobre realismo, ékfrasis y “mala escritura” en la narrativa de César Aira

Jesús Montoya Juárez

Universidad de Murcia

E-mail: jesusmontoya@um.es

Resumen

El presente artículo explora los conceptos de “ékfrasis” y “mala escritura”, fundamentales en la poética de César Aira. Con ello se pretende tratar de iluminar los sentidos del realismo que postula esta literatura. El realismo se revela, en última instancia, como un proyecto de exhibición mediática de la realidad y un dispositivo de conexión con la afectación de cierta realidad más allá de los límites del texto.

Palabras clave: Ekfrasis, mala escritura, poética de César Aira, sentidos del realismo.

Notes on Realism, Ekphrasis and “Bad Writing” in the Narrative of César Aira

Abstract

This article explores “ekphrasis” and “bad writing” in César Aira’s fiction, two key concepts in his poetics, in order to explain the different meanings of realism postulated in Aira’s literature. In the last instance, realism is revealed as a mass media exhibition project for re-

ality and a device for connecting with the affectation of a certain reality beyond the limits of text.

Key words: Ekphrasis, bad writing, César Aira's fiction, meaning of realism.

Introducción

La narrativa de César Aira (Coronel Pringles, 1949), fundamentalmente desde lo publicado en los años noventa, ha hecho de un diálogo intensísimo con los medios de masas, tanto por la textura de la propia ficción como por su modo prolífico y, en cierta medida, hierático de aparecer en el mercado, dos rasgos de una marca que arremete contra cualquier sobrevivencia de la noción de obra acabada, contra una idea de novela entendida como una pieza que funciona de manera autónoma, que ha seducido a un gran número de escritores en la misma medida que ha repugnado a otros tantos. Su quehacer literario se ha acompañado, además, de un discurso teórico que, recuperando ciertos planteamientos de la vanguardia, viene a reiterar que el descuido de la forma es una condición indispensable para hallar lo "nuevo", enemigo de lo "bueno", categoría no definida por Aira pero de alguna manera apoyada en el *status quo* crítico que asigna valor estético en una época determinada. La imposibilidad de sostener sin fisu-

ras los presupuestos vanguardistas después de las toneladas de objeciones que trajo la posmodernidad pone inmediatamente en cuarentena estos esfuerzos en "mala escritura", porque, a fin de cuentas, ¿puede decirse que sean verdaderamente malas sus novelas? ¿Es de veras "mala literatura"? ¿"Literatura mala"? ¿O es una literatura buena en la medida en que se escribe mal? No me extenderé en esta problemática, que sin duda merece otro artículo. Simplemente apuntaré que ese hacerlo "mal" ha cristalizado en una marca que vuelve reconocible la escritura de César Aira, merecedora de una cada vez mayor atención crítica, pues resulta insoslayable en la proliferación de discursos vinculados a la noción de "mala escritura" en la narrativa latinoamericana de los últimos años. César Aira- su obra- se convierte en una brújula que organiza estas malas escrituras en una tradición que está transformando aceleradamente el canon latinoamericano al tiempo que pone sobre el tapete una agenda de problemas. Entre ellos, el del realismo, que a propósito de su obra voy a tratar de describir en este artículo.

1. Procedimiento y “mala” escritura

En “Ars narrativa” (1993) Aira defiende su literatura como un procedimiento creativo automático por el que afirma no entender nada metafísico sino, simplemente, “una serie de pasos que se realizan ciegamente”. En otro de sus ensayos, “La nueva escritura” (2000), elabora una defensa de “lo malo” como parte de su opción por “reponer el proceso” donde se “había entronizado al resultado”. Según Aira, una novela suya no será más que un “apéndice documental” (Aira, 2000: 167) del proceso creativo, en síntesis una “huida hacia adelante” que se resume en escribir sin corregir, sin volver atrás para examinar el producto o su coherencia con los presupuestos de partida. Su proyecto es, en definitiva, escribir mal como garantía de la continuidad de la escritura, pues “haciéndolo mal [...] quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer” (Aira, 1993a). Esta “huida hacia adelante” semeja cierta forma de escritura automática, con dos matices: en la versión airiana existe un trabajo previo de planificación y selección tanto de los materiales como, a grandes rasgos, de la hibridación de géneros narrativos no estrictamente literarios que constituye una de sus marcas. En segundo lugar, no parece

importar la revelación de una verdad del subconsciente como en el surrealismo clásico, sino el propio gesto de un automatismo en el que se suprime todo posible valor representativo del universo narrativo, que no sería más que el sustrato para las operaciones a las que obliga el procedimiento. Por todo ello se vuelve temerario sostener un pacto lo bastante estable como para preguntarnos por el significado mimético de lo que leemos. Sus novelas parecen una mera justificación del estilo, máquinas solteras, fragmentos de una teoría del arte o entradas de la Enciclopedia (Contreras, 2002; García, 2006; Prieto, 2005) que constituiría la totalidad de su obra.

Sin embargo, otro elemento de su propia poética colisiona con esta negativa a establecer vínculos de sentido entre el contenido y la representación, entre cada ficción en particular y el contexto socio-histórico. En “Ars narrativa” leemos cuál debe ser el destino del procedimiento:

(...) no retroceder del conocimiento, sino avanzar hasta el dogmatismo; no volver la espalda al yo, sino hundirse en el narcisismo más patético; no abandonar la razón sino acentuarla hasta donde empieza a hacernos reír. Salir por adelante. Y salir es dar el salto, caer en medio de la realidad, vuelto real, como los sapos de Marianne Moore. “Sapos reales en jardines imaginarios”. Yo diría: “liebres reales en pampas imaginarias”, liebres que se

echan a correr. [...] Caer en la realidad para hacer posible el presente infinito, o la libertad.

Este micro-relato emancipatorio se vincula a la irrisión de los componentes que constituyen el realismo como código literario a partir de una aceleración del sentido del humor. Y en ese proceso, de lo que se trata es de hacer realismo. He aquí el campo de significación más desconcertante que la narrativa de Aira plantea, lo que podríamos llamar el campo de lo real, de la realidad y el realismo. Un problema, el del realismo, que se vuelve crucial en numerosas estéticas latino-americanas de los últimos años, en el que frecuentemente se halla implicada la problemática de superación de un horizonte literario conformado por el producto para el consumo transnacional en que se ha convertido el realismo mágico, aunque, coincidimos con Prieto (2007), de ningún modo es el único factor en juego (Véanse a este respecto Horne, 2005; Contreras, 2005; Noemí, 2008; Montoya Juárez, 2008a, 2008b).

2. Cómo interpretar el/los realismo/s de César Aira

Hay un punto en numerosas novelas de Aira en que la ficción se desboca en delirio y este delirio se acompaña de un empleo masivo de la videocultura del capitalismo tardío. Pero no se trata sólo de que las

novelas airianas tematicen una cierta desrealización de la realidad cotidiana a cargo de la proliferación mediática. Leyendo ficciones como *Las noches de flores* (2004) o las cuatro que forman *Las aventuras de Barbaverde* (2008) uno comienza a pensar que el universo narrativo que va construyendo la ficción deja de interesar al autor. Más aún, parece como si ese universo, su estructura, personajes, relaciones causa-efecto, etc., no tuviera en ocasiones conexión con lo que pudiera entenderse como relevante en la lectura, como si los elementos de ese universo representado no llegaran a ejercer una función nítida siquiera en una alegoría metaficcional. Pero, pese a ello, no se interrumpe el relato de *lo que sea que se esté contando*. La información de lo cotidiano fluye al interior de la ficción ininterrumpidamente. Por eso, la explosión de la verosimilitud no se acomoda a una lectura brechtiana, en que se rompe la identificación para proponer un plano de reflexión existencial, sino que se vuelve en Aira constitutiva de una suerte de realismo que arrastra todas las opciones interpretativas hacia adelante. Un realismo polisémico que sólo puede llamarse de ese modo si, como afirman los editores piratas que peroran sobre la estética futura en *Varamo* (2002) –y, en el fondo, según intuye Lukács en su ensayo "Arte y verdad objetiva"

(1934)-, aceptamos que la hora del realismo habrá llegado dependiendo de cómo sea definido.

Si bien resulta problemático referirse a esta suerte de “aventuras de Aira” que parecen ser sus novelas como realismo, lo cierto es que una forma reconocible de realidad se cuela fragmentariamente en esta literatura atravesada por las mareas de la cultura de masas. Si en cada cultura existen repertorios productivos en la recepción de un texto como realista, cabe preguntarse no cómo los signos imitan, representan o reproducen la realidad del autor, sino cómo engendran en los lectores un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad (Villanueva, 2004). Este efecto se da en numerosos tramos de la narrativa airiana, en ocasiones bastante extensos, que incorporan una importante dosis de cotidianidad popular y que incluso se recrean en un cierto miserabilismo. Los repertorios de este “realismo” pertenecen a la superficie de los paisajes que Subirats ha vinculado al tedio de la vida contemporánea completamente planificada por el diseño industrial, un mundo de objetos y vidas sin aura en cuyo centro se sitúa la pantalla de la televisión (Subirats, 1988). Un amplio corpus de novelas ambientadas en el presente inmediato, el barrio de Flores, la ciudad de Rosario o el Coronel Pringles del primer pe-

ronismo, presentan un contexto reconocible de la clase media-baja de barrio o ciudad pequeña argentinas (Laddaga, 2007). Estoy pensando en novelas como *Los fantasmas* (1990), *La guerra de los gimnasios* (1993), *Embalse* (1992), *Los misterios de Rosario* (1994), *El sueño* (1997), *Un sueño realizado* (2001), *Yo era una chica moderna* (2004), *La mendiga* (1998), *La villa* (2001) y otras del estilo.

Pero el sentido más huidizo del realismo airiano no es el que aparece como punto de partida, sino el ubicado detrás de las transformaciones y manipulaciones de ese universo ilusoriamente realista. El término emerge, paradójicamente, en los pasajes en que se nubla toda representación como objeto último del procedimiento: un realismo que no suponga “ni reflejo, ni representación, ni equivalencia” (Aira, 1995: 31). La narrativa de Aira parece buscar un modo de hacer más real la realidad “televisualizando” el verosímil, mediante la disolución del pacto realista. Como en el *Gran Vidrio* duchampiano, el acto de mirar implica siempre el cruce de un umbral, transformándose en acto de ver más allá de la obra o a través de la misma, quedando implicadas a un tiempo transparencia y opacidad. Del mismo modo, el procedimiento airiano parece proyectar diferentes interrupciones en las que la lectura

atraviesa un umbral que implica nuevas postulaciones del verosímil. Podemos afirmar que la tematización del "realismo" airiano se da, precisamente, en el proceso de esa desrealización, en los momentos de desconcierto ante el estallido massmediático. Algo sólo factible tras décadas de cultura "posmoderna" que disuelven toda nostalgia de una realidad ajena a un *sensorium* que en los noventa deviene realidad multimediática o virtual. La "televisualización" del verosímil y la ékfrasis tecnológica coadyuvan a una gramática que refiere de forma más adecuada el tipo de experiencia multimediática que supone desde los noventa una intensificación de los *themes* descritos por la teoría del simulacro, al tiempo que revela la insuficiencia del modo realista tradicional para traducir o lidiar con la realidad contemporánea.

3. Un realismo más allá de la literatura

El término realismo que puebla las novelas de Aira es, como decimos, polisémico y ha de pensarse vinculado, también, a la vindicación de un "salto en la realidad", entendiéndose finalmente ésta como algo que está en un lugar más allá del lenguaje y del texto. El deseo de "real" o de "realismo" en este caso deviene en un auténtico mitologé-

ma, se convierte en un impulso creativo que deja su huella en las tramas, pero que aparentemente es imposible de llevar más allá de una retórica, puesto que la novela es lenguaje y el lenguaje determina las posibilidades de enfrentar la realidad. Lo real por tanto queda al margen de la simbolización. Sin embargo la narrativa airiana insiste en reivindicar una captura aproximada de "lo real" a partir de la ékfrasis de la imagen tecnológica posmoderna y esto supone una inflexión en el tratamiento de la imagen a cargo de buena parte de la ficción posmoderna, que tematiza la crisis perceptiva contemporánea como pérdida y el simulacro como enemigo del lenguaje en su pugna por devenir la mediación hegemónica para describir la realidad. Las novelas de Aira se presentan a sí mismas incesantemente como una bisagra, un trampolín a "lo real", y en ese gesto se recrean, insertando bajo ékfrasis escenas que remiten a un tipo de imagen que recuerda al fotograma congelado de un *video-clip* o a una fotografía digital. Este tipo de imágenes concitan el delirio característico de la reciente infografía pero conservan la ilusión de la persistencia de un radical fotográfico, aquello que en la fotografía fotográfica había ajeno a toda codificación (González Requena, 1998) por resultar la huella de la presencia de lo real frente al objetivo, y que por

tanto se sustraía al orden simbólico, en términos lacanianos, en la medida en que escapaba a la representación y hacía pensar en una relación por contigüidad con lo real.

Algunos ejemplos. Isso Hokkama, el amante japonés de la esposa del protagonista de *El llanto* (1992), irrumpe en el restaurante en el que está cenando César Aira para asesinar a un imposible Primer Ministro argentino. El episodio narrado en un ritmo inicialmente frenético se transforma de pronto en la descripción ekfrástica de un conjunto de diapositivas:

“Mi ‘cadena’ visual privada, los espejos a los que la nueva iluminación daba una cualidad de cóncavos, precipitaron sobre mí un episodio alucinante. En el preciso instante de la bomba, que él, quién si no, había puesto, Isso se levantó de su mesa con una gigantesca pistola en la mano, dio media vuelta, dos pasos, levantó el brazo apuntando a una mesa donde se hallaba... (todo esto yo lo veía como la sucesión de cuadros de una historieta, porque los espejos se habían movido, y ampliaban el doble el campo de mi visión)...” (Aira, 1992: 28).

En la escena, el ritmo de la narración se acelera y, casi al mismo tiempo, la velocidad deviene quietud, cristalizando en un pasaje en que se describe la realidad como si de una o varias imágenes fotográficas se tratara. En las escenas finales

de *Un sueño realizado* de igual modo en la vorágine de la acción frenética se inserta una escena que homenajea- en versión delirante- el pasaje teatral representado en el cuento de Onetti del mismo título. Un coche entra en escena frente a la casa en que se hallan los protagonistas en medio de un tiroteo con la policía:

“El auto tenía que recorrer los treinta o cuarenta metros que había entre la esquina y la casa; antes pasaría frente al zaguán donde estábamos escondidos. Tardé un minuto o dos en notar la velocidad a la que avanzaba, que era ultralenta. Era casi como la aguja de un reloj, un movimiento imperceptible que sólo se hacía visible en la posición relativa figura-fondo. En otras circunstancias me habría asombrado que un auto pudiera sostener con regularidad un avance tan lento. Ahora no me asombraba nada. El barrio proletario se había vuelto un parque de diversiones mágico” (151-152).

La narración describe la escena recurriendo a la gramática televisiva: en la aceleración del marco general de la acción irrumpe un vehículo que avanza a cámara superlenta y el narrador añade que ahora, una vez puesta en marcha esa retórica, nada podía asombrarle. Este recurso es frecuentísimo en los finales, como el de *La prueba* (1992), donde los personajes parecen posar en una viñeta más propia del *manga*, en un

salto a través del vidrio de un supermercado. En esta misma *nouvelle* hallamos expresada la tematización más nítida de ese límite entre lo "real" y lo que Aira llama aquí "el mundo de las explicaciones" (*La prueba*, 50):

"Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debés saberlo. Ese mundo de explicaciones en que vivís es el error. El amor es la salida del error. (...) Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real, Marcia. Voy a condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, no al de las explicaciones. ¿Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito no es necesario decir nada; vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. (...) te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo sólo hay brutalidad. (...) en las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible? (...) hay un súbito, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo. Eso es lo que nos revienta los ojos" (Aira, 2002: 50).

La inserción de la ékfrasis implica en la mayoría de casos un deseo de trascender el lenguaje simbólico y acceder a un realismo vedado al

lenguaje de la mano del discurso visual-tecnológico. Este experimento en realismo tematiza en último término un deseo de narrar "lo que nos revienta los ojos", por lo que el realismo como proceso entonces puede concebirse como la exhibición de un ideal de desautomatización que no crea de nuevo ingenuamente en la transparencia del lenguaje y que, pese a ello, no concluya en el silencio vanguardista.

Es interesante analizar cómo en la mayor parte de los casos, la exposición del mundo bajo ékfrasis, es el caso de las tres novelas citadas (*El llanto*, *Un sueño realizado* o *La prueba*), se da en los finales. Con frecuencia las narraciones de Aira concluyen abrupta o catastróficamente, con la inserción de ese delirio onírico-televisivo que se ha vuelto característico de sus novelas, o se desinflan, tras el delirio, en lo que podríamos llamar una caída en de la ficción en la cotidianidad banal del escritor. En *El llanto*, el escritor César Aira usurpa el espacio narrativo del narrador César Aira, destruyendo el verosímil previo. De pronto, el protagonista, recuerda que en realidad es otra persona, afirma tener hijos cuando el relato había certificado que no los tenía:

"Mis libros más viejos, los que compré a los veinte años, cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréa-

mont, Barthes, los formalistas rusos (...) Muchas veces quise releer mis mejores libros, y siempre me lo impidió la felicidad... Adentro del baño suena una vozcita que conozco bien: ¿Papá? Es Tomás, mi hijo mayor, que adivina perfectamente mi presencia. (...) tiene los ojos muy abiertos. En ellos veo toda la dimensión de mi desgracia, pero la veo al revés, como felicidad" (Aira, 1992: 74).

En *Un sueño realizado*, a la narración delirante del tiroteo que termina con dos personajes sosteniendo un microondas que lanza rayos de partículas, sucede la notación por parte del narrador, "César Aira", de un experimento banal: "Descubrí que si uno usa la mano derecha, los programas que aparecen al cambiar de canal son buenos: si usa la izquierda son malos" (156), que nos sitúa ante un narrador-escritor sentado viendo televisión. En *La prueba* sabemos cómo la sucesión desenfrenada de actos violentos concluye en el fotograma congelado de las tres mujeres cruzando el escaparate del supermercado, que se coloca precisamente en el último párrafo, como si se quisiera proyectar más allá de su punto final, como si en ese salto se cifrase el valor de la escritura.

La disolución del verosímil realista en las novelas a partir de los saltos sucesivos en lo real que venimos describiendo, termina en una deliberada invasión de la realidad cotidiana, la del escritor, sobre la

ficción, o, a la inversa, en la tematización en el interior de la ficción, mediante el ingreso de la gramática visual, de un deseo de salir o invadir la cotidianidad más allá del libro. Se trata del sostenimiento de un gesto estilístico: hacer que los bordes de la ficción sean permeables. Si pensamos estos finales en relación a la problemática del realismo, podríamos decir por tanto que éste tiene lugar en el interior de las tapas del libro, como una experimentación con las posibilidades representacionales de la ficción en diálogo con el *sensorium* simulacional contemporáneo, y, a la vez, como escritura de un deseo de que el texto devenga en una emisión literaria que infecte la realidad: esto es, lo que rodea la escritura y aparece una vez se cierra el libro, el espacio del mercado de ficciones más allá del mismo, a fin de cuentas, la explicitación de la necesidad de ese "volverse realidad" o de ese "salir por adelante" al que Aira se refería en "Ars poetica".

Esta noción de realismo como tematización de una utopía ekfrástica ha seducido en particular a algunos lectores de Aira que a esa condición suman la de escritores. Para arrojar luz sobre ello quizá sea útil explorar los alrededores de su obra entendida como espacio de confluencia de otras estéticas del presente en su papel reactivador de una tradición literaria que tiene sus hitos en Macedo-

nio, Arlt, Puig o Copi. Centrémonos en otro proyecto literario, en la figura y la obra de Wáshington Cucurto, al que Aira se refiere con frecuencia como su "aprendiz".

Cucurto es la zumbona creación de Santiago Vega, otra voz poético-narrativa que reivindica un "realismo atolondrado" y que con frecuencia tematiza en su discurso la necesidad o el deseo de salir de él. Los textos de Cucurto pretenden en cierto modo materializar ese acceso al más allá de las páginas de sus libros, máxime si analizamos semióticamente sus portadas como parte de los mismos. En algunas de sus novelas la tapa consiste en un montaje en el que Santiago Vega presta su imagen para construir visualmente a Cucurto. Wáshington Cucurto es, antes que un pseudónimo, una marca narrativa que se presenta alejada de toda investidura moderna del escritor profesionalizado. Los estereotipos mass-mediáticos vinculados con el lumpen de la periferia y la espectacularización de la "informalización" económica bonaerense se acumulan y distorsionan en un delirio imaginativo, que Cucurto llama "realismo atolondrado", narrado en un lenguaje atravesado de poesía a ritmo de cumbia villera.

Cucurto juega a ser a la vez protagonista, narrador y autor de las novelas, excede las formas de visualizarse de un escritor moderno, aún

cuando éste lo haga desde una mayor o menor ironía, excentricidad o malditismo. *Cosa de negros* (2003) visualiza a Cucurto como un sonriente negro con sombrero de paja vestido con una sudadera publicitaria de "soda Chispal". El *cartoon* está de pie tras unos matorrales y, a juzgar por las dos piernas que se elevan por encima de sus hombros, penetrando a una mujer blanca. *El curandero del amor* (2005) incluye dos fotografías de Vega con el pelo a lo afro, con túnica blanca y sosteniendo una estatuilla, que llevan los estereotipos mass-mediáticos de lo afroamericano al surrealismo. Esta voluntad estética de vincular autor y personaje viaja del interior de la literatura autoficcional de Cucurto al exterior de la misma, empezando por estas tapas, y alcanzando promociones, lecturas poéticas, blogs, labor crítica y editorial. Su proyecto reescribe el deseo airiano de hacer del mito el producto de la escritura. Aunque la estrategia de Cucurto parezca más radical en su travestismo que la llevada a cabo por Aira, no cabe duda de que Aira es la lectura que media entre Puig o, sobre todo, Copi, y el travestismo cucurtiano. Acaso los términos "César Aira" puedan pensarse también como un pseudónimo que oculta entonces al César Aira escritor, de ahí su hieratismo en entrevistas y, a la vez, la proliferación de "Airas" novelescos,

el juego del “es o se hace”, como lo vio Elvio Gandolfo, la hibridación a veces indiscernible de la ficción y la realidad en sus novelas- que Ottmar Ette ha llamado “fricciones” (9)- que de algún modo se extiende modestamente afuera de ellas.

4. Un realismo que es a la vez presentación de/trabajo con la realidad

“Pobreza” (1996), un relato metaficcional poco conocido de Aira que ha escapado además a la atención de la crítica hasta la fecha, pone en conexión de manera elocuente una retórica de la pobreza con la noción de la “mala literatura” de inspiración arltiana y, una vez más, la vindicación de un cierto realismo. En él, la diosa Pobreza se aparece, escuálida, como una representación cadavérica popular de la Muerte, respondiendo a los reproches nocturnos que en su soliloquio le hace César Aira, el protagonista de este relato autoficcional. Un narrador que declara que la experiencia real lo aleja progresivamente de la riqueza, pues no hace falta ficción para darse cuenta, dice, de que “la gente entre la que vivo se hace cada año más rica” (*Pobreza* 2), traduce la pobreza en la primera parte del texto por su significación más literal, la pauperización económica, el estatus socio-económico en que se desenvuelve la vida del pro-

tagonista, que, ubicado en la clase media de Argentina, se siente en comparación con los *cirujas*, los recolectores de basura, marginales de la villa miseria, mucho más pobre, al tiempo que lamenta su mala suerte como escritor:

“Vivo encerrado en mi departamentito, al que no puedo invitar a nadie tan desvenecijados están los muebles, tantas manchas de humedad hay en las paredes, tan medidas son nuestras raciones de fideos baratos. Por las ventanas veo a mis vecinos del barrio Rivadavia (una villa miseria), y compruebo que no son tan pobres como yo, porque siempre algo les sobra, mientras que a mí me falta todo. Veo sus comilonas, sus borracheras, sus domingos al sol, y hasta cuando salen arrastrando sus rickshaws a hurgar en la basura son más ricos que yo, porque algo encuentran. A mí en cambio un esfuerzo agotador en los más abyectos trabajos, en las más humillantes mendicidades de clase media, apenas si me alcanza para mantener con vida a mis hijos, que deben hacer esfuerzos heroicos para sobrellevar la comparación con sus amiguitos, y me consideran, con toda razón, un fracasado” (Aira, 1996: 2).

La diosa Pobreza, harta de soportar estoicamente los insultos y lajamentos del narrador, enumera los dones entregados al escritor:

“Fue para salvarte de ese defecto (tu friolidad incurable) precisamente, que me

dediqué a vos, con una constancia que ahora veo desaprovechada. ¡Tener que hacerte, a esta altura, la lista de mis beneficios! No sé por dónde empezar, porque fui yo la que te lo dio todo. Más que eso, te di el marco en que recibirlo. Te di la energía que jamás habrías podido reunir por vos mismo. Sin mí habrías renunciado casi al comienzo del camino, desprovisto de ideas y del cerebro con el que tenerlas. Te di la variación y el color en lo que sin mi intervención habría sido una rutina amorfa” (Ibidem, 3).

La teoría desplegada por este personaje parte de la identificación de la pobreza con el artesanado, entendiendo el dinero como un medio que suple el trabajo que al individuo le supone extraer de la naturaleza todos los materiales con los que construir artesanalmente los bienes y servicios útiles a su existencia:

(...) el rico reemplaza con la plata la factura de las cosas. En lugar de comprar la madera y hacer la mesa, compra la mesa hecha. Ahí hay una progresión: si es menos rico, compra la mesa y la pinta él; si lo es más, la compra ya pintada. Si es más pobre, no compra siquiera la madera, sino que va al bosque, tala un árbol, etcétera. La pobreza, o sea yo, da el quantum de proceso. El rico lo consigue todo hecho, y eso incluye bienes y servicios. Es decir que se pierde la realidad, porque la realidad es un proceso (Ibidem, 3).

El artesanado, el trabajo manual y directo del artista *bricoleur* sobre la

realidad, de un modo hasta cierto punto *naïf*, es reivindicado por la fábula metatextual como condición para un posible realismo. En la medida en que se recupere la experiencia más artesanal del arte se alcanzaría un mayor o más directo contacto con la realidad. El realismo, pues, se plantea a la vez como una “captura de / actividad con” la realidad, de forma que el arte, de un modo no definido claramente por el narrador, se sugiere, si no como transformación, sí como conexión rizomática con algo más allá del texto. La literatura, así, se valida en el gesto de tematizar un vínculo arte-vida a partir de un trabajo con los materiales descartables del presente, y ese trabajo se postula finalmente como realismo en unos tiempos de creciente sustracción de la experiencia, en que la realidad (o la multirrealidad) se produce en el útero de los medios. La pobreza en sentido socioeconómico como tema característico de la estética realista se espeja en esa retórica de la pobreza artística (de estirpe vanguardista), a la que coadyuvan la autopresentación de la novela como objeto descartable, la ficcionalización del escritor/protagonista como voz autoficcional marginal, en ficciones donde, además, realidad y simulacro devienen en categorías indecibles (marca central del posmodernismo). Todos estos rasgos, además de la citada exposi-

ción del universo narrativo por medio de una gramática mediática- particularmente en pasajes clave que tematizan ese salto en lo real-, constituyen las marcas de una suerte de realismo del simulacro, en que no se privilegia un lamento por una pérdida sino una utopía ekfrástica, una ganancia expresiva, en tanto las estrategias narrativas empleadas adecuarían la gramática novelesca para una mejor “conexión con / exposición de” la realidad.

Algunas conclusiones

Tal vez pueda pensarse la literatura de Aira desde cierto posmodernismo, pues en ella resulta central el trabajo con los materiales de la cultura de masas del capitalismo tardío y no deja de estar afectada por una imposibilidad de leer desde una dominante epistemológica. Máxime cuando esta imposibilidad se ve atravesada por una línea de reflexión metaficcional en diálogo con el *sensorium* simulacional que fundamenta numerosas teorías sobre la posmodernidad. En las novelas de la última década- pensemos en *La mendiga*, *Un sueño realizado*, *Las noches de Flores*, *Las aventuras de Barbaverde*, etc.-, desaparece toda nostalgia de una realidad ajena a las mediaciones de la videocultura contemporánea siquiera como construcción artificial, como sí aparece en

parte de la metaficción contemporánea tildada de “posmoderna” y deudora con frecuencia del *cyberpunk* –tómese como ejemplo más inmediato *La ciudad ausente* (1991) de Ricardo Piglia. Sin embargo, la proliferación de las imágenes mass-mediáticas como puesta de relieve de una experiencia de la pérdida definitiva de la experiencia misma no agota el significado de la inserción del lenguaje visual en estas novelas. Tampoco el simulacro que se tematiza aquí es *sólo* el cuestionamiento del estatuto ontológico de lo real común tanto a la narrativa fantástica y de ciencia ficción, como a la novela de la multiplicidad de la información.

Si el archivo de lenguajes del presente descansa en buena medida en la tecnología de producción y reproducción de imágenes de la segunda edad de los *media* (Poster, 1995), el trabajo con las mediaciones de la narrativa airiana de los últimos años a partir de cierto método de “inadecuación” o “mala” escritura puede leerse como la respuesta al dilema que se plantea en la pieza teatral de Aira, *Madre e hijo* (1992), esto es, cómo “tejer mirando televisión” –vale decir, cómo escribir, representar, publicar, construir ecologías culturales– desde el horizonte del vattimiano fin del Arte, de las mediaciones globales y la contaminación de la iconosfera vigente desde los años

noventa en Argentina. La estética airtiana- y otras en sintonía con la suya, como la del ya citado Cucurto, la de cierto Alberto Laiseca o la de Dalia Rosetti-, tienden a establecer un diálogo con la vanguardia para salvar algunos problemas de la representación realista. Walter Benjamin en "Una imagen de Proust" (1929) plantea que en la obra del escritor francés se daría la pretensión de actualizar la experiencia histórica cuando ha operado la mediación del olvido, guiada por el deseo de acceder a la realidad por otra vía distinta de la mera representación. En una de las "Tres iluminaciones sobre Julien Green" Benjamin distingue dos tipos de naturalismo, el que meramente "describe" las vivencias y el de Green, que busca su "presentización": como ha señalado Alberto Giordano, un esfuerzo por vivenciar "un mundo imaginario en el que aparece algo del mundo "real", desconocido u olvidado" (8), en las representaciones que nos damos de él. Y en esta tradición, en Argentina, uno de los referentes es Roberto Arlt. No en vano Aira elabora teóricamente sus propuestas en una línea que desarrolla ciertas aristas de la estética arltiana. En su ensayo "Arlt" (1993) Aira describe -diríase que para definir su propia poética- esta inadecuación de la percepción respecto de la existencia como una inmersión del artista en el interior

del presente, que se traduce en la imposibilidad de tomar distancia para organizar coherentemente la perspectiva. Más que un efecto de real propio de un discurso representativo, al uso del realismo decimonónico, lo que se pone en juego es un determinado efecto de presente, que en este caso es consecuencia de "tejer"-mal- a partir de un determinado lenguaje visual contemporáneo. El presente es "lo que toca el ojo" -y que, por tanto, no puede ver- mas el discurso narrativo no puede hacer otra cosa que plegarse a "los patrones visuales de la representación" (Aira, 1993), y el resultado es una ficción monstruosa que nos sitúa simultáneamente ante dos horizontes interpretativos: el de la propia ficción, que hace ingresar la realidad asumiendo el hecho de que ésta es indiscernible de su simulacro y que a partir de esos saltos entre planos de realidad nos está relatando algo de la experiencia contemporánea de la realidad, y el del gesto vanguardista que busca infectar el mercado de ficciones contemporáneo, en una modestísima reedición del mito vanguardista de la conexión vida-literatura a sabiendas de su imposibilidad. Si la representación- si se hace "bien", esto es, según los parámetros de lo verosímil- reproduce una realidad que hoy no puede deslindarse de la simulación, el arte- podría inferirse de la lectura

de esta narrativa- lejos de denunciar para pensarlo hoy desde el lenguaje la pérdida de densidad de la realidad que construye la realidad. se impone retornar al realismo

Bibliografía

- AIRA, César (1975). *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo.
- _____ (1992). *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____ (1993a). "Ars narrativa", Comunicación leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, en Mérida, Venezuela (Transcripción del original).
- _____ (1993b). "Arlt", *Paradoxa* n° 7, Rosario, Universidad Nacional de Rosario-Beatriz Viterbo.
- _____ (1995). "La innovación", *Boletín /4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, abril, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- _____ (1996). "Pobreza". *La muela del juicio*. Año X. 6: 1-3.
- _____ (2000). "La nueva escritura", *Boletín / 8 del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, octubre, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, pp. 165-170.
- _____ (2002). *La prueba*, México D.F.: Era.
- _____ (2002). *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (2009). "Una imagen de Proust", en *Ensayos varios*. <http://www.scribd.com/doc/9709138/Ensayos-Varios-Walter-Benjamin>, 10-21.
- GIORDANO, Alberto (1996). "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". *Orbis Tertius*. I (2-3).
- CONTRERAS, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____ (2005). "Vueltas sobre el Realismo". En Lafon, M., Remón-Railard, M. y Breuil, C. *César Aira. Une révolution. Revue Tigre*. Université Stendhal: Grenoble, 27-39.
- ETTE, Ottmar (2011). "Un episodio en la vida del pintor viajero: Mala literatura y escritura fulminante en César Aira". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 777. Septiembre 2011, 9-13.
- GARCÍA, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1998). "La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario" *Sociocriticism vol. XII, 1-2*, Université Paul Valéry, Montpellier, 117-137.
- HORNE, Luz (2005). *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll. A dissertation in candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*. Director. Josefina Ludmer. (on line)

- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008a). "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", en *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed., Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 51-75.
- _____ (2008b). *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Editorial de la Universidad de Granada. (on line).
- _____ (2011). "El realismo de la literatura mala: Washington Cucurto y Dalia Rosetti". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 777. Septiembre 2011, 29-33.
- NOEMÍ, Daniel (2008). "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)", en *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, ed., Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 83-98.
- POSTER, Mark (1995). "Postmodern Virtualities". En Featherstone M. y Burrows R. (eds.) *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Thousand Oaks: Sage, 79-95
- PRIETO, Julio (2005). "Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira". En , *César Aira, une révolution, Tigre, número hors série*, ed., Michel Lafon, Cristine Breuil y Margarita Remon-Raillard, Université Stendhal-Grenoble III, 181-194.
- _____ (2007). "Towards a new realism? Recent Trends in Latin American Fiction and Poetry". *The International Journal of the Humanities*. Volume 5. Number 4. 2007. www.humanities-journal.com
- _____ (2008). "Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto". *Letral, Número 1, Diciembre 2008*. (on line).
- SUBIRATS, Eduardo (1988). *La cultura como espectáculo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- VILLANUEVA, Darío (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.