

Vanguardia y ‘mala literatura’: de Macedonio a César Aira

de Julio Prieto

“Al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva”¹. 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 “tradicción de la ruptura”², sino en una tradición dentro de esa tradición que es particularmente fértil en el Río de la 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”.

La apelación a una “mala literatura” en el sentido de los géneros bajos o menores, aun cuando juegue un papel evidente en la narrativa de Aira, parece menos decisiva que la práctica de una “mala literatura” en el sentido de una escritura fallida y deliberadamente negligente. La de Aira es una escritura transgresora que atenta contra el decoro de lo que el propio Aira llama “bel letrismo”³ y contra la eficacia de la literatura comercial: contra lo alto y contra lo bajo, contra los discursos que funcionan “bien” cualquiera que sea su registro. Una escritura que hace usos aberrantes –que escribe “mal”– tanto la “buena” como la “mala” literatura. En *Cumpleaños* (2001), Aira habla de la “fecundidad” de lo malo en el arte, que argumenta así: “lo malo es más fecundo que lo bueno, porque lo bueno suele producir una insatisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción” (p. 44). Así, no es de extrañar que Aira se refiera a sus propias novelas –elogiándolas oblicuamente-- como “auténticos *tours de force* de la chapucería” (*Cumpleaños*, p. 97).

Si la literatura de Aira se distingue por lo que Sandra Contreras felizmente llama las “vueltas del relato”⁴ --vuelta *al* relato tras los experimentos anti-narrativos de los años sesenta; vuelta *incesante del* relato en sus narraciones--, esa insistente vuelta del relato sería tan significativa como aquello que la hace posible: un continuo abandono del relato. A partir de ese abandono, me gustaría explorar aquí un tercer sentido de las “vueltas” de la ficción airiana: la “vuelta al revés” del relato, tal y como se vuelve del revés un guante, dejando a la vista su forro interior, obscuro e informe. Aunque casi sería más justo hablar de la “media vuelta” del relato: como un guante a medio volver, que no se sabe bien de qué lado va, si del lado de la fábula o del envés de lo real. O, mejor aún, como un guante-globo a medio inflar, que lo mismo se hincha hasta un máximo de invención que se desinfla de golpe, con el resoplido irrisorio de una brusca caída de la ficción en lo real. En este sentido, sería posible leer esa vuelta al relato de Aira no sólo como un gesto

¹ “La innovación”, p. 29.

² *Los hijos del limo*, p. 17.

³ *La curiosidad impertinente*, p. 139.

⁴ *Las vueltas de César Aira*, p. 12.

contra la narrativa vanguardista de los años sesenta (lo que sin duda es en parte) sino también como otra forma de hacer vanguardia, que renueva una tradición de “mala escritura” cuyos orígenes se remontan a las vanguardias históricas y que continúa hasta nuestros días. Explorar el parecido de Aira y Macedonio, postular su condición de escrituras “mellizas”, es delinear el arco histórico de una forma de escritura que recorre de principio a fin el siglo XX y, crucialmente, la literatura rioplatense, que ha dado algunos de los mejores “malos” escritores de la literatura moderna.

Un primer rasgo vanguardista de la narrativa de Aira, vinculado con las estrategias de la “mala” escritura, es la concepción de la literatura como provocación --la frustración radical de las expectativas: de género, de sentido, de registro enunciativo, etc. Como declara en su “Ars narrativa” (1994), “nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector: mis libros son novelas por accidente” (p. 2). 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 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. Es la misma contradicción --la misma continuidad imposible-- que plantea *El llanto* (1992), entre la infelicidad de un narrador divorciado cuya única compañía a lo largo de la novela es su perro Rin-Tin-Tin, y el “final feliz” en que ese narrador resulta ser el escritor César Aira, que inexplicablemente se va a la cama con su esposa en la última página. O bien la que hace que el protagonista de *Varamo* (2002), quien “nunca había escrito poesía, ni la había leído” (p. 9) y cuya única ambición estética era embalsamar a “un pez tocando el piano” (p. 35) se convierta en autor de la obra maestra de la poesía vanguardista panameña, cuyo improbable título no es otro que “El Canto del Niño Virgen”. Estos cortocircuitos textuales, por el descaro con que nos colocan ante un colapso de sentido, comparten un aire de familia con algunos artefactos duchampianos. Así, el titulado *Para mirar (por el otro lado del cristal) con un solo ojo, de cerca, durante casi una hora* (1918) --obra compuesta, por cierto, en Buenos Aires-- ignora de manera parecida el bienestar hermenéutico del lector, por el abismo que abre entre título y contenido, entre sentido y función. Las inscripciones autobiográficas incongruentes de *El llanto* y *Cómo me hice monja* --y en general de toda la narrativa de Aira-- recuerdan, por otra parte, a los chistes o “imposibles” autobiográficos de Macedonio, que en *Papeles de Recienvenido* (1929) propone “la autobiografía de un desconocido, hasta el punto de no saberse si es él” (p. 97) o la no menos improbable “innovación de una autobiografía hecha por otro”⁵. A la lógica de la provocación bromista obedecen también los títulos ilegibles de Macedonio: es el mismo desafío o estremecimiento del sentido que plantean formas textuales imposibles como el título-texto, la tapa-libro, o la misma idea de una novela diferida por una interminable sucesión de prólogos. Macedonio llama a esto “irritación lectriz”⁶: su objetivo, nos advierte, no es otro que propinar “un chichón de

⁵ *Relato*, p. 148.

⁶ *Museo*, p. 68.

lectura en la frente del leer” (*Museo*, p. 100). Desde luego, no es imposible suturar las fallas de sentido que proponen estas obras --no sería imposible, por ejemplo, argüir que el “perro andaluz” de Buñuel en realidad es Lorca, o explicar la muerte y la confusión genérica del narrador de *Cómo me hice monja* como alucinaciones de un narrador infantil, o bien buscar sentidos metafóricos en el título--, pero es dudoso que tales ejercicios iluminen unos textos que escasamente fomentan las interpretaciones --más bien se diría que éstas opacan lo más original de su planteamiento: la delicia de un sinsentido, el placer de la provocación, el juego de querer “hacerlo mal”.

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” (*La curiosidad*, p.136). 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”. Ahora bien, más significativo que las distintas direcciones por las que se decanta la utopía en estas escrituras es el hecho de que ambas den forma a una misma pasión --el hecho de que compartan un impulso utópico, toda vez que la noción de utopía enhebra consecutivamente las de vanguardia y mala literatura. 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 arte que deliberadamente fracasa --aquella que no quiere encajar, que no es inteligible dentro de los parámetros de una determinada época o disciplina.

La centralidad del fracaso en los proyectos artísticos de vanguardia que Aira toma como modelo se puede ver en la fiereza con que se burla de las visiones del artista como “*success story*” en su relato “Cecil Taylor” (1988), una provocadora reducción al absurdo de “El perseguidor” de Cortázar. En efecto, sería difícil encontrar algo edificante o prometedor --algo de ese aura, ese “nacarado” que tan evidente es, por contraste, en el Charlie Parker de Cortázar-- en la figura patética de Cecil Taylor según la escribe Aira, cuyas actuaciones invariablemente suscitan la pregunta: “¿No habrás querido tomarnos el pelo?” (p. 140).

De eso se trataría justamente en un texto como *Duchamp en México* (1996): de llevar al extremo la lógica de la provocación y la tomadura de pelo, de llevarla hasta un punto en que ésta estalla y revela un nuevo horizonte de valores. 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. Así, la absurda historia del cálculo del dinero “ahorrado” en la compra de varios ejemplares de un libro sobre Duchamp deriva en la formulación fragmentaria, a rachas, de una poética de la “mala” escritura, que baraja indistintamente propuestas de Macedonio y de Duchamp. De hecho, aunque a Macedonio no se lo nombra explícitamente, muchas de esas propuestas son reconociblemente macedonianas antes que duchampianas, lo que produce la extraña

impresión de que a lo largo del texto Aira está hablando de Macedonio “disfrazado” de Duchamp. Así, un proyecto de libro aberrante como el de publicar las “reproducciones facsimilares de los tickets de compra de un libro” (p. 26) remite al gesto del *ready-made* –si bien la postulación de una “literatura” o una “obra de arte” en los boletos producidos industrialmente ya está en Macedonio, en cuyos *Papeles de Recienvenido* se lee la siguiente micro-fábula:

He aquí que en un tranvía acudí en socorro del culto viajero, en momentos en que el guarda le quería obligar a comprar ese trocito de literatura que sacan de una maquinita e imponen a cambio de 10 centavos. El guarda hizo lo que no se les ocurre a nuestros autores que se quejan de poca venta; consiguió un vigilante, y sin convidarlo con nada, obtuvo que opinara a favor de esa instrucción pública obligatoria. (p.185)

Ahora bien, en la descripción inmediata del proyecto de los “esquemas de novela” pasamos imperceptiblemente de los tintes duchampianos a la paleta discursiva de Macedonio:

Un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear. [...] Quizás su prestigio radique en ser el primero de los esquemas de novela, género que después podría popularizarse. En realidad, es un género nuevo y promisorio: no las novelas, de las que ya no puede esperarse nada, sino su plano maestro, para que las escriba otro.[...] Uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no sólo leerlos o decir que los lee. (p. 16-17)

En *Duchamp en México* la práctica de una mala escritura definida como “improvisación sin estilo y [...] casi sin frases” (p. 12) o como “mínimo de sentido” (p.13) linda con la utopía de una “no escritura” en la que reverberan acentos tan duchampianos como inequívocamente macedonianos: “Si [la operación] consiste en hacer las cuentas para no escribir la novela, lo que viene después tiene que ser usar la fórmula para no hacer las cuentas” (p. 29). Lo que se presenta al principio como narración mínima, casi al borde de su desaparición, deriva en la fórmula predilecta de Macedonio de la “no escritura” de un relato: en vez del relato, su boceto o esquema⁷; en vez del cuento, las “cuentas” teóricas --la especulación sobre cómo escribir el relato, la narración de una teoría de la escritura que, en definitiva, es lo que siempre “cuentan” los relatos de Aira.

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”. Las novelas de Aira proponen la figura autorial burlesca, inepta y catastrófica del “escritor César Aira” –una suerte de bufón de las letras argentinas cuyas banales obsesiones e ilimitados descabros de percepción y

⁷ Recordemos que Macedonio describe sus ejercicios narrativos, antes que como “relatos”, como “esquemas o estímulos teóricos o elementos posibles de cuento” (*Relato*, p. 69).

comunicación, ya se trate del científico loco de *El congreso de literatura* (1997), del delirante padre de familia de *La serpiente* (1997) o del improbable curandero de *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), rivalizan en hilaridad con las hazañas no menos charlotescas e inverosímiles del “Recienvenido” y vagabundo autor Macedonio Fernández.

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”⁸. Aira nos da una literatura disminuida, en forma de “volante”, octavilla de propaganda, como Macedonio nos da los “papeles volados” de Recienvenido: algo menos que literatura, miniatura que apenas quiere ser libro. Así, en *La serpiente*, a la visión del autor-pelele cómicamente descrito como “un ser mitad escritor, mitad botella de cognac” (p. 20) va unida la constatación de “lo inútil de escribir. Lo autoinútil” (p. 20). Si por un lado apunta a una “inutilidad” o “sinsentido” de la escritura, por otro la imaginación airiana arraiga de manera singularmente productiva en esa inutilidad, que de manera análoga al manejo que hace Macedonio de lo “imposible” se convierte en núcleo de irradiación de una escritura sin fin.

No es infrecuente que estas formas de escritura devaluada –de literatura “mala” o “menor”-- aparezcan en Aira asociadas a la noción de vanguardia: el Doctor Aira como escritor-curandero es a la vez el “editor vanguardista” Aira (p. 42), así como el oscuro “escribiente de tercera” (p. 7) y calamitoso embalsamador Varamo es el autor de la obra maestra de la poesía vanguardista panameña. Más allá de la broma de asociar formas prestigiosas y devaluadas de escritura, hay aquí un vínculo tan esencial al proyecto de Aira como al de Macedonio: vanguardia y mala escritura definen un modo de hacer literatura por fuera del sistema, por los bordes precarios y funambulescos de la institución artística. De hecho, es difícil resistir la tentación (yo al menos no la resisto) de leer *Las curas milagrosas del Doctor Aira* como un homenaje oblicuo a Macedonio. El Doctor Aira es patentemente César Aira pero también, *soto voce*, Macedonio Fernández, como lo evidencia un somero repaso del *curriculum vitae* de cada uno: si el Doctor Aira es un escritor-curandero cincuentón, es conocida la leyenda de Macedonio como higienista de andar por casa y descubridor indolente de la penicilina, así como promotor de otros “milagros” naturistas y homeopáticos; pasada la juventud, cuando ya había vertido su pensamiento en decenas de cuadernos inéditos, el Doctor Aira decide publicarlos de manera periódica, como “obra abierta” (p. 40-42), proyecto editorial “vanguardista” análogo al de la publicación a ráfagas y a base de rumores del *Museo de la Novela* de Macedonio. Igualmente, cuando el Doctor Aira se refiere a la necesidad del “componente autobiográfico” (p. 44) como garantía de la posteridad de la escritura, tan reconocible es aquí la teoría airiana del “mito personal del escritor” como las estrategias puestas en

⁸ Para una discusión iluminadora del concepto de “literatura menor”, ver G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka: towards a minor literature*, p. 16-27.

práctica por Macedonio. De hecho se diría que Aira moldea su teoría del “mito del escritor” a partir del modelo que inaugura Macedonio en la literatura argentina: la biografía ex-céntrica como estrategia de escritura –modelo reencarnado en los escritores que reconoce como maestros: Osvaldo Lamborghini, Copi, Pizarnik. Justamente, una de las escasas referencias explícitas a Macedonio en el *corpus* airiano remite a esta circunstancia: la “obra inexistente” de Macedonio como encarnación perfecta del “mito personal del escritor”⁹. Y no sólo esta teoría sino la misma táctica airiana de publicación “anómala” parece inspirada en el modelo macedoniano: la publicación frenética e incesante de libritos, “historiolas” (como caracteriza a *Enma, la cautiva* en la contratapa de la primera edición), “malas” novelas en múltiples sellos editoriales, según observa Graciela Montaldo, propone una figura excéntrica en el panorama cultural contemporáneo¹⁰, y en esa singularidad se puede percibir el reverso –la renovación– de la estrategia macedoniana de la no publicación –la publicación reluctante, diferida o póstuma.

En efecto, ¿cómo no ver en la figura del “Extravagante” (p. 45) que se propone encarnar el Doctor Aira, con su hogareño “teatro vestimentario unipersonal” destinado a la “creación de su mito personal” (p. 44) las ya casi fabulosas excentricidades domésticas e indumentarias de Macedonio? ¿Cómo no reconocer la figura de Macedonio en la de ese “*bricoleur* filosófico, que traía en su auxilio ideas o fragmentos de ideas de otros campos” (p. 73)? La escritura continua del Doctor Aira, escritura “que no podía hacerse en bloque, de una vez” (p. 46), que incorpora los “ritmos de la vida privada y social en toda su heterogeneidad” (p. 46), esa escritura “enciclopédica” como “totalidad abierta e infinita” (p. 47), hecha de “huellas de fantasías fugaces, abandonadas” (p. 47) --¿no está todo esto entre las mejores descripciones que se hayan dado de la escritura de Macedonio? ¿Qué mejor modelo de escritura “curativa” que la de quien dijo: “Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella”?¹¹

El camuflaje de Macedonio en la escritura de Aira es una cuestión interesante: explícitamente rara vez se lo menciona¹², pero aparece “disfrazado” con relativa frecuencia –disfrazado de Duchamp, de Doctor Aira o, incluso, de Roberto Arlt. En efecto, en el ensayo que le dedica a ese otro adalid argentino de la “mala” escritura, se lee lo siguiente:

El Gran Vidrio fue abandonado a medio hacer. Arlt dejó de escribir novelas a los treinta años, dato que no debería pasarse por alto. Es el *fuge, late, tace* de los cartujos, emblema de todo el arte de nuestro tiempo, en el que lo que importa no es tanto hacerlo, como encontrar el modo de dejar de hacerlo sin dejar de ser artista. (p. 68)

Aquí Aira lee a un Arlt que se diría entreverado de Macedonio: lo compara con Duchamp y apela a un “abandono de la novela” que tal vez le convendría más a Macedonio que a

⁹ *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 74.

¹⁰ Ver “Borges, Aira y la literatura para multitudes”, p. 14.

¹¹ *Relato*, p. 128.

¹² A la mención de *Nouvelles impressions du Petit Maroc* cabría agregar la entrada que le dedica en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001) y una alusión marginal en *Las tres fechas* (2001), p. 49.

Arlt, quien al fin y al cabo siguió ejerciendo profesionalmente la escritura y la ficción breve tras el “abandono de la novela”. (La táctica del camuflaje no se aplica sólo a Macedonio, por cierto: en el prólogo a las *Novelas y cuentos* (1988) de Osvaldo Lamborghini, Aira nos da algo que se podría describir como una suerte de Lamborghini “disfrazado” de Borges.) Ahora bien, ¿por qué estos velamientos? ¿Por qué un escritor a todas luces cardinal para el arte literario de Aira no es reivindicado explícitamente en sus textos? En principio, se podría sugerir que el homenaje a Macedonio sólo puede ser oblicuo porque su figura, en el momento en que escribe Aira, está sobredeterminada en el campo de las letras argentinas, habiendo sido objeto de una fuerte apropiación por parte de un escritor que Aira reconoce como maestro –Osvaldo Lamborghini--, y también por parte de otro que Aira postula como antagonista –Ricardo Piglia¹³. Asimismo, cabría observar que la exclusión o camuflaje de Macedonio concuerda con las maniobras de estrategia genealógica que Aira desarrolla en su escritura. La genealogía argentina adoptada por Aira tiende a privilegiar paradigmas de “vuelta al relato” –Borges, Arlt, Puig, Copi--, en tanto que la otra línea genealógica que es determinante en su poética de la escritura –la tradición de la vanguardia— se construye con precursores predominantemente no argentinos, a excepción de Lamborghini –Duchamp, Cecil Taylor, Lautréamont, Mallarmé, Roussel— o bien ungidos por la “extranjería” de la poesía –Alejandra Pizarnik¹⁴. Así pues, los precursores vanguardistas son casi todos lejanos; los “padres” novelescos tienden a ser cercanos –de lo que se podría inferir un deseo de resaltar la vertiente vanguardista de su escritura, que se recortaría con mayor nitidez en el contexto de la literatura argentina de fin de siglo, favorecida por esa táctica de camuflaje o velamiento de los precursores locales. En ese sentido, el silenciamiento de la figura de Macedonio es concordante con el camuflaje de Lamborghini, que, recordemos, Aira no reivindica como escritor “vanguardista” o adalid de la “mala” escritura, sino –en una provocación más de las que abundan en su obra-- como artífice de una escritura “perfecta”¹⁵.

Si seguimos rastreando, entonces, este “parecido”, enseguida nos topamos con otro singular rasgo de familia: la práctica de la novela como mecanismo productor de inverosimilitud. La novela airiana continuamente recurre al gesto de la suspensión de la creencia en la ficción –lo que Macedonio llama “artilugios de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato” (*Museo*, p. 38). Aira lleva hasta sus últimas consecuencias la premisa de que la ficción es *aquello que no tiene razón de ser*, como se sugiere en *La prueba* (1992): “no tenía razón de ser, era el shock ficción” (p. 13). El relato aparece “pintado” sobre una tela translúcida que impide el olvido de lo real: la realidad siempre se transparenta a través de la tela, inverosimilizando la ficción. Es frecuente, en este sentido, la estrategia macedoniana del “descarrilamiento” discursivo: momentos de interrupción, digresión o desvío de la ficción que la plantean como

¹³ Ver *Las vueltas de César Aira*, p. 25.

¹⁴ Por lo demás, la extranjería –y aun la galofilia, en un guiño post-borgiano-- es el rasgo más conspicuo en la lista de escritores favoritos que ofrece en su *Diario de la hepatitis* (1993): “Mis escritores favoritos. Alguna vez tenía que hacer la lista: Balzac, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Zola, Mallarmé, Proust, Roussel” (p. 25).

¹⁵ El *leit-motiv* del prólogo citado es una pregunta que Aira reitera a propósito de O. Lamborguini: “¿Cómo se puede escribir tan bien?”

inverosímil y la hacen avanzar por el desfiladero de la incredulidad. “En realidad todavía no había pasado nada, eran sólo palabras”, leemos en la página 53 de *El llanto*, gesto análogo al de un memorable pasaje de *Papeles de Recienvenido*: “No lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo. Va a suceder si seguimos así que nos van a multar la velocidad. Por ahora no escribo nada: acostúmbrese. Cuando recomience se notará” (p. 178). Ahora bien, aquí sería posible hacer algunas matizaciones en cuanto al “parecido”: si en Aira se interrumpe o pone en duda “lo que pasa”, “lo que se cuenta”, en Macedonio, se interrumpe “lo que se escribe”; si en Macedonio el trabajo imaginario se concentra en el gesto inverosimilizador –gesto de expulsión de la ficción que muestra su “imposibilidad”--, la imaginación de Aira trabaja con igual alacridad la ficción y el gesto que la desacredita. Si por la radicalidad del gesto de suspensión de la fe novelesca los textos de Aira están directamente emparentados con los de Macedonio, por la energía imaginativa desarrollada en proponer ficciones que se dan como fantasmagoría o simulacro –guantes vueltos del revés tan pronto como vueltos del derecho--, Aira a veces recuerda al Gogol de *Almas muertas* (1842) o al Nabokov de *Invitación a un decapitamiento* (1959). De eso se trataría, por cierto, en Aira: de ficciones decapitadas que, aun así, increíblemente, siguen estando vivitas y coleando. Como aquel perro “hiperkinético y acéfalo” de *Las curas milagrosas*, las ficciones airianas se dan siempre como “milagro” de los “monstruos viables” (p. 17). Es la fórmula, que Macedonio también ensaya esporádicamente, del “zapallo que se hizo cosmos”: “Decíamos: es un monstruo, que no puede durar. Y aquí nos tenéis adentro” (*Relato*, p. 53). Las novelas de Aira nos ponen sin tregua en la situación comprometida de “creer en lo increíble”: son organismos al borde de la desagregación, del “colapso sistémico” (*Las curas*, p. 33), que se mantienen vivos “de puro milagro” –o como se sugiere en esa misma novela, “por la fuerza de los milagros inútiles” (p. 42).

El arte airiano de la inverosimilitud puede adoptar la forma hiperbólica de la mentira descabellada o los desarrollos argumentales apocalípticos, según la lógica delirante del cómic o los dibujos animados, como en *La guerra de los gimnasios* (1993) o *Los misterios de Rosario* (1994), o bien puede darse de manera más sutil y microscópica –en el nivel de la *miniatura* en que la invención airiana alcanza sus cotas más altas. Ese nivel incluiría, por una parte, lo que podríamos llamar pinceladas de inverosimilitud: adjetivos fuera de lugar, palabras traídas a contrapelo que hacen descarrilar toda una frase o párrafo –como cuando el narrador de *La liebre* (1991), novela ambientada en el siglo XIX, se refiere a los indios mapuches que iban “desarmados, de sport” (p. 46), o como cuando se describe la pampa como “la llanura panóptica” (p. 48)—; por otra parte, entraría en ese nivel la inagotable utilería de objetos imposibles con que Aira gusta de rellenar sus textos –así, la “trompeta de mimbre” del libro homónimo o el “ballet radiofónico” de *La serpiente* o, en esta misma novela, los “túneles-hebras de ADN” que comunican Dinosaur City y Mamut City... Objetos inútiles o inconcebibles que, como se apunta en *La trompeta de mimbre* (1998), proponen un “simulacro del simulacro” (p. 127) y que como tales están directamente emparentados con los anti-mecanismos y “artefactos histerizantes” macedonianos --con lo que Macedonio llama “aquenó”: “aquellos objetos, frases, entes, cosas a cuyo funcionar o existir precede una expectativa incrédula o una incredulidad expectante, en la que hay un 80% de la irritante ‘gana de fracaso’” (*Papeles*, p. 115). De hecho, es el mismo discurso lo que se concibe como “objeto imposible”: las “maquetas” textuales de *La trompeta de mimbre* –quizá el libro de

Aira que más intensamente evoca el característico “rasgueo del pensar”¹⁶ macedoniano— emulan los “esquemas para arte de encargo y géneros del cuento”¹⁷ de Macedonio. Como en éste, en Aira el discurso tiene algo de “anti-mecanismo” --continuamente descarrila, cambia de registro, se desvía. De los textos que integran *La trompeta de mimbre*, en particular, se podría decir, con Matilde Sánchez, que son “ejercicios de olvido”¹⁸ y la entera obra de Aira se podría condensar, con Sandra Contreras, en la fórmula: “el olvido como sintaxis del relato” (*Las vueltas*, p. 89). Los finales de novela de Aira son sintomáticos en este sentido, por la impresión que producen de múltiple abandono: de un “abandonarse al delirio” así como de delirio abandonado –de discurso que no se cierra sino, simplemente, en pleno delirio, se abandona. Como Macedonio, Aira es un artista del extravío –lo que Aira provocativamente llama “continuo”: pasar de una cosa a otra, de uno a otro plano de sentido, en un continuo perder el hilo; o bien lo que Macedonio bautizara así: “especímenes de continuaciones en literatura *inseguida*” (*Papeles*, p. 124).

A esa estética de la inverosimilitud obedece también uno de los rasgos distintivos de la escritura airiana: la mendacidad compulsiva, las continuas autocontradicciones de un discurso que tan pronto dice una cosa como la contraria, como si todo fuera intercambiable. Lo aéreo es un atributo de lo airiano¹⁹: su discurso se caracteriza por la ligereza, por una cualidad de “balanceo” o “vaivén”: la agitación o puesta en temblor de las categorías que en *La serpiente* llama “el Balanzón” (p. 109). La literatura de Aira opera a partir de la exasperación de la potencialidad ficcional de las voces narrativas, infinitivamente mentirosas, no fiables. Al mismo tiempo, la fabulación como mentira sin fondo se entrefera con un tono confesional, con la inscripción de “verdades” autobiográficas (datos verificables sobre el escritor argentino César Aira y su círculo de experiencias), lo que crea un efecto de duplicidad discursiva –una dislocación semejante a la de la escritura macedoniana, análogamente atravesada por un contradictorio impulso autobiográfico. En ambos casos, se trataría, por tanto, de un arte –un malabarismo— de los discursos insostenibles.

De hecho, la mentira sistemática es también una táctica de mala escritura: no se trata sólo de mentir constantemente sino de mentir *mal*, luciendo sin cesar la cualidad de mentira del discurso. Las novelas “mal” escritas de Aira –novelas que mienten mal, que se “lucen” mintiendo— están constantemente expulsándonos a un afuera de la ficción, haciendo “continuo” no tanto con la fábula textual cuanto con la realidad –lo auténticamente “novelesco” para Aira, cuyas novelas son estrictamente realistas en el sentido de que remedan el sinsentido y la inagotable posibilidad de disparate de lo real, esa cualidad de “novela sin asidero, tonta, un poco frívola” (p.113) a la que se alude en *La serpiente*. En otras palabras, reproducen una experiencia *moderna* de lo real, y por eso serían tan poco “fantásticas” como la literatura de Felisberto Hernández, para citar a otro conspicuo miembro de la cofradía rioplatense de la “mala” escritura.

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

¹⁶ *Papeles*, p. 89.

¹⁷ *Relato*, p. 69.

¹⁸ *Las vueltas de César Aira*, p. 89.

¹⁹ “Maestro en convertir en leve lo grave, [...] su tema es, quizás, el aire”, observa Horacio González en la contrasolapa de la segunda edición de *Embalse* (1992).

términos²⁰ –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 afuera²¹. Como observa en su ensayo sobre Roberto Arlt, “la invención [...] debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco” (p. 62). El pensamiento es lo que está afuera, aquello a lo que lo novelesco apunta o provoca, pero que nunca se da en la novela como “reflexión”. La velocidad de invención es lo que permite saltar por encima del pensamiento --pero en Aira, como en Macedonio, no tanto habría “vacío de pensamiento” cuanto pensamiento trunco, contradictorio, conatos o residuos de ideas en continuo cortocircuito que no hacen sentido *en* el texto sino tal vez fuera de él. “La literatura tiene esa cualidad maravillosa de ser acogedora aun fuera de sí misma, y por eso le estoy tan agradecido” (p. 32), declara con desafortada ironía –con ironía de fuereño-- el narrador de *Cumpleaños*. En Aira, como en Macedonio, hay una notable resistencia a concebir la literatura como interiorización –como interior seguro, estable, en que se piensa y aquilata la experiencia. Antes bien, lo que ambos proponen es la utopía de la escritura *como* experiencia –como pensamiento “en vivo”, en continuo “afuera”. Las suyas son literaturas inhóspitas, que no se construyen un “lugar”,²² y en vez de un interior postulan un “afuera del afuera” –un discurso-experiencia: objetivo utópico, que precisamente pone de manifiesto el drama de la exterioridad de todo discurso, la radical ilusoriedad de los “interiores” (literarios o no). 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.

²⁰ En *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002), Aira nota que “la inversión, la mera inversión mecánica de poner las cosas ‘patas arriba’, está en la raíz de casi todas las buenas ideas literarias” (p. 121).

²¹ Para el concepto de “pensamiento del afuera” ver la monografía de M. Foucault sobre M. Blanchot, *La pensée du dehors* (1986). Para un análisis detallado de la noción de “escritura del afuera” en Macedonio, ver J. Prieto, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*, p. 151-257.

²² La literatura para Aira sería el arte de lo “no-construido” –de lo radicalmente fuera de lugar-- como se sugiere en *Los fantasmas* (1991): “Eso da que pensar... La arquitectura no-construida, ¿será la literatura?” (p. 57).

Bibliografía

- Aira, C., "La innovación", *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, n° 4, 1995.
- , "Ars narrativa", *Criterion*, n° 8, Caracas, enero 1994.
- , *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- , *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- , *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , "Cecil Taylor", *Buenos Aires: una antología de nueva ficción argentina*, J. Forn ed., Barcelona, Anagrama, 1992.
- , *Taxol precedido de Duchamp en México y La broma*, Buenos Aires, Simurg, 1997.
- , *Emá, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- , "Prólogo" a O. Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- , *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn, 2001.
- , *Las tres fechas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- , *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- , *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- , *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- , *La serpiente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- , *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets, 1999.
- , *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, Buenos Aires, Simurg, 1998.
- , *Los dos payasos*, México, Era, 2001.
- , *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991.
- , *La prueba*, México, Era, 2002.
- , *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé, 1993.
- , *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- , *Embalse*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- , *La liebre*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- , *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- , "Arlt", *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- , *Fragmentos de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- , *Los fantasmas*, México, Era, 2002.
- Baudelaire, Ch., *Les fleurs du mal*, Paris, Magnard, 1986.
- Contreras, S., *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Deleuze, G. y F. Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Fernández, M., *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- , *Relato: cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- , *Museo de la Novela de la Eterna*, Buenos Aires, Archivos, 1996.
- Foucault, M. *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgan, 1986.
- Gogol, N., *Dead souls*, trans. Stephen Graham, New York, Frederick A. Stowes Co., 1916.
- Montaldo, G., "Borges, Aira y la literatura de multitudes", *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, n° 6, octubre 1998.

- Nabokov, V. *Invitation to a beheading*, New York, Putnam, 1959.
- Paz, O., *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Prieto, J., *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Saavedra, G., *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Sánchez, M., “Los atributos del fantasma”, *Narrativa argentina. Noveno encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*, Cuaderno nº 11, Buenos Aires, Fundación Noble, 1996.