

Ulises Cremonte

A LA SOMBRA DE

ERNEST
PINARD

— Dimensión ideológica y realismos literarios en —
— Jorge Luis Borges, Guillermo Martínez, Fogwill, —
— Osvaldo Lamborghini y César Aira. —



FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Ediciones **EPC**
de Periodismo y Comunicación

Cremonte, Ulises

A la sombra de Ernest Pinard : dimensión ideológica y realismo literarios en Jorge Luis Borges, Guillermo Martínez, Fogwill / Ulises Cremonte. - 1a ed. adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1298-5

1. Estudios Literarios. 2. Realismo. I. Título.
CDD 807

Diseño de tapa e interior: María Soledad Ireba

Revisión de textos: Sonia García

**Ediciones EPC**
de Periodismo y Comunicación

Derechos Reservados

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

Primera edición marzo de 2016

ISBN 978-950-34-1298-5

Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Prohibida la reproducción total o parcial, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digitalización u otros métodos, sin el permiso del editor.
Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

**A LA SOMBRA DE ERNEST PINARD
DIMENSIÓN IDEOLÓGICA Y *REALISMOS*
LITERARIOS EN JORGE LUIS BORGES,
GUILLERMO MARTÍNEZ, FOGWILL, OSVALDO
LAMBORGHINI Y CÉSAR AIRA.**

Ulises Cremonte

TESIS DIRIGIDA POR

Florencia Saintout


Ediciones **EPC**
de Periodismo y Comunicación

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Sede La Plata
Marzo 2016

ÍNDICE

Introducción	1
Jorge Luis Borges	21
<i>El tótem incansable</i>	
<i>El peso del artificio literario</i>	
<i>Cuidar al personaje</i>	
<i>Cuerpo esfumado, cuerpo extirpado</i>	
Guillermo Martínez y Fogwill	38
<i>Configuraciones sobre el cuento</i>	
<i>Cuento chico, infierno grande</i>	
<i>La larga risa de Fogwill</i>	
Oswaldo Lamborghini	53
<i>2008: el año de Lamborghini</i>	
<i>El Fiord: Espacio Ceremonial</i>	
<i>Teatro Proletario de Cámara: Un libro performativo (con birome)</i>	
Cesar Aira	73
<i>Aira, muchacho punk</i>	
<i>Lo fantástico y el realismo</i>	
<i>La novelas</i>	
A modo de cierre	95
Bibliografía	103

INTRODUCCIÓN

La mayoría de formatos ficcionales gozan, hoy, de cierto halo de prestigio. Si nos limitamos al soporte libro, aquellas novelas o conjunto de relatos que manejan un cuidadoso tratamiento en el lenguaje o que asumen motivos temáticos existenciales o vulgarmente llamados profundos son siempre saludados con elogios en los suplementos culturales. Por fuera de los libros, las series televisivas –en su momento *Los Sopranos*, más acá en el tiempo, *Breaking Bad*, *Mad Men* o *True Detective*- han sabido ganarse para la crítica un lugar destacado en esa especie de paraíso de objetos culturales que enriquecen el alma. Como una muestra, de las tantas que en estos tiempos se pueden encontrar, tomo las palabras de la crítica literaria Graciela Speranza (2015) “A la ya nutrida galería de proezas narrativas con que las series de TV vienen ampliando los límites de la ficción, *Better Call Saul*, (...) acaba de sumarle dos”.

Si bien en su trayectoria como crítica literaria de Graciela Speranza, ha solido vincular el arte con manifestaciones masivas, no deja de llamar la atención que se detenga a hablar de las “proezas narrativas de las series de TV”. Y no es que varias series y *Better Call Saul* en particular no merezcan la atención, sino que el concepto de proeza narrativa instala una metáfora marcadamente heroica.

El cierre no deja lugar a dudas:

Queríamos un nuevo episodio de *Better Call Saul*, por el puro gusto de ver cómo se puede hacer arte con inteligencia y hondura, imaginación narrativa y visual, en el medio más codificado de la cultura popular.

“Arte con inteligencia y hondura, imaginación narrativa y visual”: ¿todo esto puede hacer una ficción? Sí, todo eso y más. Como decía, coincido en lo particular y en lo general con Speranza, pero lo que me interesa marcar es esa o esas

prerrogativas que suele pedírsele a la ficción. Un juego de demandas que desde hace alrededor de tres siglos vienen sosteniendo filósofos, críticos y profesores universitarios. La ficción como objeto, observada bajo la lupa, a veces para comprender su estructura textual, otras para dar cuenta si cumple o no alguna función normalizadora, cuando no también revolucionaria. Como si permaneciera bajo sospecha, como si no pudiera simplemente ser o estar. Digo bajo sospecha porque por lo general la evaluación final arroja resultados negativos: tal ficción no alcanzó la (alta) vara de “proeza narrativa”. El elogio suele ser un parámetro, una medida, el espejo sobre el cual establecer expectativas.

En este sentido autores como Jack Goody (1997) o Jean-Marie Schaeffer (2002) han sabido historizar las diversas injurias que padeció la ficción, desde su equiparación con la idea de falsedad en Grecia Antigua, hasta la peligrosa virtualidad de los videos juegos en el nuevo milenio.

Para el antropólogo Jack Goody (1997) la novela, la lectura de novelas tuvo en su nacimiento y gestación el fuerte rechazo de varios sectores, principalmente los vinculados a la Iglesia católica:

El conocido herborista Montano escribe acerca de las populares novelas de caballería, calificándolas de “monstruos hijos de la estupidez, excremento e inmundicia reunidos para destruir la época. (p.201)

No obstante no solo los romances fueron vilipendiados. Algunos escritores como Rousseau en *Emelie* (1762) consideraban que cualquier tipo de ficción era nociva. Sólo hizo una excepción con *Robinson Crusoe* ya que al menos enseñaba a un hombre a sobrevivir en un territorio inhóspito. No quería que Émelie leyera libros dado que sólo le mostraran cosas que desconoce. Por entonces todo aquello que se incluía elementos fantasiosos era catalogado como vanal y hasta peligroso.

El mismo Rousseau en *La Nouvelle Héloïse* debió enfrentarse a sus propios prejuicios. En el prefacio de la publicación el filósofo introduce un dialogo entre él y un crítico quién con desdén y escepticismo le pregunta ¿cómo pudo hacer algo tan malo como publicar una novela? Sentimiento de culpa o autoparodia, sea cual fuese la motivación queda claro que el género no parecía gozar de buena prensa. Como muy bien apunta Robert Darnton (2006):

La pregunta puede parecer absurda hoy día, pero se adapta perfectamente a las preocupaciones de una época en que las novelas se consideraban un peligro moral, en especial cuando hablaban de amor y sus lectoras eran señoras jóvenes. Rousseau había conseguido fama condenando todas las artes y las ciencias por sus efectos sobre la moral. Sin embargo allí estaba, exhibiendo descaradamente su nombre en la portada de un libro de género literario más corruptor; no sólo era una novela, sino una historia acerca de un tutor que seduce a su alumna y más tarde se les une el marido de ella en un *ménage a trois* (p.214)

Si Rousseau había entendido que el realismo de *Robinson Crusoe* tenía cierta utilidad, no es raro que su ficción tomara caminos concretos y hasta cercanos. Por esa época se inaugura un lazo entre lo que lo ficcional y la realidad que no hizo más que agravar las cosas. Dice Goody (1997):

Quando se empezó a plantear la posible “verosimilitud” de la trama, se tuvo que realizar una distinción deliberada dado que los autores de obras de ficción, para convencer a sus lectores de tal probabilidad, a menudo proclamaban que sus obras eran verídicas. (p.203)

Estas obras tenían una sustancia inédita, inaugural: relato y realidad comienzan a tener varios puntos en común. En este sentido es fundamental la irrupción, varios años antes, del Quijote de la Mancha, que muestra a lo largo de sus páginas una serie de personajes cercanos y reconocibles. Aquellos que leyeron a las aventuras del Quijote a principios de 1600 se encontraron con personajes parecidos a ellos o a sus vecinos. Así aparece Quijano un “chapado a la antigua”, un hombre común que se entretenía leyendo novelas de “caballeros errantes”. El héroe de la novela no es un sujeto extraordinario, sino más bien ramplón, salvo, claro, por esa inclinación compulsiva hacia la lectura:

Habiendo perdido su entendimiento tropezó, lamentablemente, con la fantasía más estrambótica que nunca hubiera cabido en el cerebro de un loco: así creyó conveniente y necesario, tanto para incrementar su propio honor, como para servir al pueblo volverse caballero errante y deambular por todo el mundo armado. (Goody, 1997, p.204)

Goody (1997) sostiene, no sin razón, que lo que satiriza Cervantes no son sólo las novelas de caballería, sino sobre todo los prejuicios sobre los peligros que acarreaba leer. El Quijote de la Mancha no es una novela de caballería, sino la de un lector alienado. Y tan anclada está en la realidad de su época que coloca como un motivo temático, el temor que por la ficción tenían sobre todo los clérigos. Pensemos que cada vez que aparece en el Quijote el cura, suele burlarse o sancionar lo que hace Quijano. Pero hay más. La segunda parte del Quijote publicada diez años después de la primera cuenta con la aparición de personas que habiendo leído la primera parte, dicen ser los verdaderos Quijotes de la Mancha.

Así la novela de Cervantes, entonces, inicia un camino claro e irreversible: ficción y realidad pasan a estar unidas por un lazo, por un sistema de correspondencias o de influencias, donde la realidad parece aportar no solo un tipo de espacialidad reconocible o ubicable, sino también una espesura para que los personajes ya no sean esquemáticos y groseros dibujos, sino complejos sujetos dotados con psiquis. En tal sentido cuando a fines del siglo XIX los nuevos géneros masivos (cómo por ejemplo el folletín) y más adelante, ya en el siglo XX, el radioteatro o la telenovela, al ser formatos nuevos, parecían haber sido liberados de la responsabilidad que por entonces tenía la novela. Este elemento, que podría ser menor, creo que deja en evidencia el sistema de prerrogativas que había asumido la novela y la literatura en general. Como si ese vínculo establecido con lo real hubiera tenido un costo o como si estuviera obligado a pagar un canon. Pienso: la telenovela que no había asumido ese mismo tratamiento con los personajes que las novelas, era, y es, acusada de “superficial” o “mediocre”. Y ahora, las series de TV, se presentan justamente en el polo opuesto, se celebran “sus proezas narrativas” por justamente construir personajes complejos, “más reales”. Está claro que la ficción parece siempre estar en un lugar deudor.

Justamente la idea de Jack Goody (1997) es que la ficción nunca ha estado exenta del pecado mortal de haber profanado con sus ficciones el objeto libro, reservado para asuntos religiosos:

La producción novelística anual superó a su máximo rival, la teología, no antes de 1886, alcanzando así, un liderazgo que se triplicó en el curso de los siguientes veinte años.

No sólo cambió el contenido de los libros, también el contexto y el público eran otros. El cambio de contenido de lo que se comunicaba era claro. Desde el punto de vista contextual, la lectura ya no quedaba

limitada al estudio: tenía lugar en el taller, alrededor de una taza de café, en el dormitorio, en lugares no específicamente destinados a la instrucción seria. Este cambio estaba relacionado con el auge del público lector que, de forma creciente, comprendía un segmento cada vez más amplio de la población.

(...) la narrativa contribuyó a que el público lector fuera cada vez mayor, auge que comenzó antes de inventarse la imprenta y que, a su vez, demandaba más narrativa. Estas historias hacían referencia (...) a ese sector creciente de nuevos lectores, predominantemente mujeres, que ya entonces eran unas grandes consumidoras de novelas sentimentales. (p.207-208)

Y para que no queden dudas Goody (1997) ejemplifica con un caso, similar en algún sentido al Quijote, la novela *Madame Bobary*:

En la novela de Gustave Flaubert (1857) se encuentra el *locus classicus* de la crítica interna de la ficción por parte de un autor. Al igual que Don Quijote (...) Emma Bobary se encuentra, efectivamente “retirada”, vive en el campo, casada con un médico aburrido y con pocas cosas que hacer aparte de llevar una vida fantástica, imaginativa, en la que la lectura jugaba un papel fundamental.

(...) Emma utiliza las novelas para escapar de su propio presente hacia otro presente imaginativo. Los libros acaparan su vida. (...) Origina una dependencia de la ficción, algo parecido a una adicción, una devaluación de la vida en la que uno ha nacido y ansía por una vida de lujos de un escalafón social superior. Se creía que estas características eran propias de “mujeres ociosas”, y el hecho de que un novelista las refleje demuestra su propia ambivalencia hacia lo femenino; al criticarlas Flaubert juega, conscientemente, con lo que calificó como propia disposición femenina (p. 211-212)

Pero hay un dato más, que no menciona Goody y que creo que es relevante a la hora de pensar las sanciones a la ficción: Flaubert tuvo que soportar un proceso judicial, motorizado por el Fiscal Imperial Ernest Pinard. Hasta entonces las críticas a la ficción habían sido juegos dialécticos, planteos teóricos de filósofos

preocupados por la naturaleza mimética de algunas artes u opiniones de clérigos que creían ver una marcada degradación moral del hombre y sobre todo de la mujer que accedía a historias “bajas” y hasta casos como los de Pascal quien rechazaba todas aquellas ocupaciones que nos apartaba de lo que debería realmente preocuparnos (la muerte, la salvación, etc). Como bien supo establecer Michiel Foucault, en el siglo XVIII, comienza a codificarse el sistema de propiedad intelectual, los pornógrafos como el Marqués de Sade o John Cleland iban a dar a presidio por sus novelas. En el siglo XIX los casos de Charles Baudelaire y el mismo Flaubert no hacen más que mostrar los riesgos de la autoría escrituraria dentro del marco del nuevo régimen propietario.

De este modo y gracias al Fiscal Pinard la denuncia se vuelve institucional, es decir se judicializa el desagravio a la ficción. En las actas del juicio puede verse que para el Fiscal Imperial, Emma merece estar en el banquillo de los acusados:

Ciertamente Madame Bobary muere envenenada; y sufre mucho, quien lo duda; pero muere en su día y hora no porque sea adúltera, sino porque así lo quiso; muere tras haber tenido dos amantes (...) No hay en el libro un solo personaje que la condene. Si ustedes encuentran en él un solo personaje razonable, si ustedes encuentran en él un solo principio de virtud del cual el adulterio sea estigmatizador, entonces me equivoco. Por consiguiente, si en todo el libro no hay un solo personaje capaz de hacerle doblegar la cabeza a esa mujer; si no hay en él una sola idea, una sola línea en virtud de la cual el adulterio sea condenado, soy yo quien tiene la razón.¹ (Mardulce, p.43-44)

Pinard hace una peculiar operación: condena a Emma por adúltera por fuera del libro, porque dentro del libro nadie la condenó. Como no puede encarcelar a Emma, lleva a juicio a Flaubert, a sus editores y a sus imprenteros. Como se ve la ficción, aquella ficción que se construye en un entramado mimético con lo real, acarrea peligros también reales. Cuanto más parecida al mundo, más atentos deben estar los defensores de la moral. Otra vez la ficción debiendo rendir cuentas.

¹ Palabras de Ernest Pinard, Fiscal Imperial en el Juicio a Flaubert (1857). Las actas originales del juicio fueron publicadas por la Editorial Mardulce (Bs. As) en el año 2011 bajo el título “El origen del narrador – Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire”.

La defensa que Jules Senard hace de Flaubert, lejos de plantear que la ficción, justamente no tiene porque hacerse cargo de justificar su despliegue narrativo, trabaja en sintonía con lo planteado por el Fiscal: no esconde que Emma es pecadora pero se encarga de mostrar que Flaubert tuvo un propósito justo a la hora de presentar un personaje así:

Monseieur Gustave Flaubert es un hombre serio y grave. Conforme a la naturaleza de su espíritu, sus estudios han sido serios y prolongados. Han abarcado no sólo todas la ramas de la literatura, sino también el derecho; (...) Flaubert quería forjarse un porvenir literario, respetando profundamente la moral la religión, y no por miedo a los tribunales –semejante inquietud es ajena a su pensamiento–, sino por dignidad personal, pues no quería dar su nombre a una publicación si las pocas personas en quienes tenía fe no la juzgaban digna de ver la luz. Flaubert leyó ante algunos amigos, literatos de gran prestigio, por fragmentos (...), y puedo asegurar que ninguno de ellos se sintió ofendido de lo que en este momento excita tan vivamente la severidad del señor abogado imperial. ² (Mardulce, p. 48-49)

La defensa no trabaja sobre el grado de autonomía que debería tener la ficción, sino que justamente marca una “sana” dependencia, que podría traer beneficios y no perjuicios a la sociedad. Finalmente Flaubert, así como también el resto de los acusados, resultan absueltos. El Tribunal parece haber escuchado lo que deseaba. Sobre Flaubert el fallo (1857) dice, entre otras cosas:

Sólo cometió el error de perder a veces de vista las normas que todo escritor que se respete no debe nunca violar, y de olvidar que la literatura, lo mismo que el arte, para llevar a cabo el bien que está llamada a producir, no solamente debe ser pura y casta en su forma sino también en su expresión. (Mardulce, p.130)

Damián Tabarovsky (2004) plantea en *Perder el juicio* la importancia que en la historia de la literatura en occidente tuvo este proceso legal y también el fallo:

² Palabras de Jules Senard, abogado defensor de Flaubert (1857). Las actas originales del juicio fueron publicadas por la Editorial Mardulce (Bs. As) en el año 2011 bajo el título “El origen del narrador – Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire”.

La acusación, la defensa, y el jurado coinciden: lo peligroso es la no supeditación de la obra de arte a ningún fin moral o religioso. Lo peligroso es la autonomía de la literatura, de la obra de arte (es curioso: la sociología de la literatura ve a este momento como el momento de creación de los campos autónomos, de las posiciones en el campo literario como mecanismo de legitimación y no como el comienzo de una desmesura, el umbral de una tragedia). Si la literatura después de Flaubert es culpable de algo, si por algo mordió el polvo, si algo tuvo que pagar, es la tragedia de su autonomía. La ilusión de autonomía es un salto al vacío que arrojó a la literatura a una zona de fragilidad; desde entonces debilidad y literatura se han vuelto sinónimos. (p.94)

Justamente Jean-Marie Schaeffer (2002), al desarrollar el planteo de Platón, nos muestra como el filósofo griego parece haber ya instalado el temor sobre el efecto contagio de la ficción:

El primer reproche que Platón dirige contra las artes miméticas (...) no pesan tanto contra la imitación como contra una mala elección del objeto. Si una mala elección del objeto puede ser peligrosa es porque los comportamientos reales corren el riesgo de verse contaminados por los comportamientos reprobables imitados. Hablando de aquellos que se entregan a imitaciones lúdicas de comportamientos reprobables, Platón señala que si conviene proscribir esas imitaciones es para "evitar que el contagio de esa imitación gane la realidad de su ser. (p.46)

El temor de Pinard es que dado que la Emma de ficción, un personaje revestido con un alto grado de detalle, tiene mucho en común a las mujeres que la leyeron, todas se vuelvan *Emmas*.

Vuelvo a la defensa que le realizó Sénard (1857):

(...) Mi cliente (...) pertenece a la escuela realista por cuanto se atiene a la realidad de las cosas. (...) lo que ante todo ha querido hacer Flaubert, ha sido tomar temas de estudio de la vida real: crear, construir tipos verdaderos de clase media y llegar a un resultado útil. (p.71)

Tabarovsky (2004) tiene el buen tino de avanzar sobre un punto importante del fallo, eso de que una novela “debe ser no solamente pura y casta en su forma sino también en su expresión”:

(...) El fallo se refiere a cómo debería ser “la forma” literaria, el modo de la escritura. En algún sentido es coherente, finalmente se juzgaba una nueva técnica literaria, *un procédé*: el indirecto libre. (p.96)

Así, el juicio, opera sobre la escritura y no solo sobre una novela puntual. Esa nueva técnica que establece un nuevo lazo con lo real. Algo que ya había marcado Roland Barthes (2004) en *El efecto de lo real*:

Cuando Flaubert, al describir la sala donde se encuentra Mme Aubain, (...) nos dice que “un viejo piano sostenía, debajo un barómetro, una montaña de cajas” (...) nos dice (...) *somos lo real*.

(...) La finalidad estética de la descripción flaubertiana está completamente mezclada con imperativos “*realistas*”, como si la exactitud de la referencia, superior o indiferente a toda otra función, dominara y justificara sola, aparentemente, la descripción. (p. 93)

Estas sanciones tuvieron, como había puntualizado en la anterior cita de Jean-Marie Schaeffer (2002), un origen, Grecia y un progenitor, Platón. En ¿Por qué la ficción? Schaeffer explica cómo, para el célebre filósofo, la ficción fue acusada de un pecado original: la pretensión de copiar la realidad. Eso que Flaubert había realizado no solo con maestría, sino con nuevas técnicas y que como se vio para sus contemporáneos implicaba un riesgo mimético intolerable. Justamente y volviendo al origen de esta sanción, Schaeffer muestra como Platón diagramó sus fundamentos defendiendo la idea de esencia y desdeñando todo aquello que buscaba ser una imitación:

La imitación, la semejanza, el simulacro, la ilusión, son términos que, al menos actualmente tienen mala prensa: los hechos que designan son a menudo calificados de incompatibles con todo “arte verdadero”, y las nociones analíticas a las que corresponden son sospechosas de estar desprovistas de toda pertinencia en el terreno de la reflexión sobre las artes.

(...) Conviene desarmar la argumentación antimimética. Esa argumentación está tan profundamente arraigada en nuestra tradición cultural que, a veces, incluso marca las teorías de los defensores de la ficción. Empleo a propósito el término “desarmar”. No se trata de “refutar” la posición de Platón (...), sino de demostrar sobre qué presuntos descansa y comprender las inquietudes que pudieron motivarla. (p.74-75)

Es verdad que, como marca Goody (1997), tomar ese origen platoniano, como única fuente puede resultar riesgoso:

Por mi parte sólo puedo añadir que los argumentos contrarios a la ficción (y contra el arte en general) se renovaban constantemente y no tenía necesidad de un antepasado impulsor: surgían en el propio contexto. (p.202)

Sin embargo, las similitudes que muchas veces han adoptado las opiniones en cada contexto, por lo general suelen parecerse mucho, demasiado a lo que dijo Platón.

En tal sentido Schaeffer (2002) hace bien en marcar la omnipotencia del problema de lo mimético, tanto en los detractores como en los defensores. Una especie de trampa que eclipsó el lugar y hasta la responsabilidad que debió asumir la ficción desde su misma gestación:

(...) Los presupuestos de la posición antimimética están ligados a una incomprensión profunda de las actividades miméticas, como testimonio especialmente la amalgama (insidiosa) entre ficción e ilusión engañosa. (p.139)

A lo largo del libro, la pregunta expuesta en el título (¿por qué la ficción?) va a encontrar no sólo diversas respuestas, sino sobre todo un despliegue que escapa a posiciones reduccionistas como cuando ubica o acota las reflexiones que Freud hizo sobre la ficción:

Según esta concepción, la ficción cumple una función de satisfacción de deseos: la manera específica en que la cumple permite al niño dominar las situaciones conflictivas y angustiosas.

(...) Sin lugar a dudas hay situaciones en que las ficciones desempeñan una función compensatoria (...). Pero, como todas las teorías monocausales, la explicación de la ficción en términos de descarga pulsional alza a la categoría de origen y función únicas lo que sin duda no es más que un elemento causal entre otros. (p.157)

La ficción según Schaeffer (2002) ha cumplido y cumple diversas funciones, pero siempre con una condición: “tiene que gustar”. No hay posibilidad de que pueda desarrollar un lugar en la sociedad si no se cumple, para decirlo de manera Aristotélica, con dos mandatos: conmover y convencer. Y hasta podríamos decir que solo se convence si se conmueve. Schaeffer en este punto es enfático:

Esto significa que, cualquiera que sean sus posibles funciones, sólo podrá desempeñarlas si antes consigue gustarnos *como* ficción. En suma, para desempeñar una función trascendente, sea la que sea, antes que nada es necesario que la ficción esté en condiciones de desempeñar su función inmanente. Por “función inmanente” de la ficción entiendo la función autotélica desempeñadas por la *experiencia* ficcional, es decir por nuestra inmersión mimética en un universo ficcional. (p.163)

Habría entonces un campo o un sistema estético creado por la misma ficción que funcionaría como el fundamento principal de su ser ya que: “la estimulación imaginativa de la inmersión ficcional se alimenta de las expectativas que ella misma crea”. Una especie de “proceso homeostático, es decir de un proceso que se regula a sí mismo con ayuda de bucles retroactivos”. Para Schaeffer (2002): “la relación estética es la función inmanente de la ficción, es decir, que es constitutiva de la inmersión ficcional como tal” (p.285)

Sin embargo la literatura, parece aún permanecer bajo fianza, bajo esa fianza simbólica que debió pagar Flaubert para que lo absolvieran. Pero como muy bien dice Schaeffer (2002) “la función del fingimiento lúdico es crear un universo imaginativo y empujar al receptor a sumergirse en ese universo, no inducirle a creer que ese universo imaginario es un universo real”. Eso en la época donde Pinard era el Fiscal Imperial, resultaba imposible de sostener. Aunque desde aquel momento hasta hoy, varios autores de ficción han tratado de cumplir cierta *probatión*, esa

que indicaba que sus obras debían servir para algo y no ser un “mero fingimiento lúdico” (p.293). Esto también parece afectar la mirada de los consumidores. En la década del 70, sobre todo en las ficciones cinematográficas, la pregunta obligada a la salida del cine era: ¿Cuál es el mensaje de la película? Todo film debía tener un mensaje o peor, sus recursos estéticos debían ser (meros) transmisores de un mensaje, que siempre se suponía como más importante que las cualidades narrativas. Otra vez aparece el modelo de “ficción con prestaciones”.

Con estos antecedentes a lo largo de las próximas páginas trataré de ejemplificar cómo esa tensión entre utilidad social de la literatura y su función estética operó –y opera- de manera más o menos directa sobre la narrativa. Como se entenderá no son conceptos cerrados, sino más bien pares de interpelaciones con las cuales revizar relatos, cuentos, fragmentos de novela y autores. No es mi objetivo crear un vínculo directo entre el juicio a Flaubert y las narrativas estudiadas, pero sí considerar que ese acontecimiento es una más que apropiada representación de esa piedra con la que la ficción tropezó más de una vez. Esta idea funcionara como una especie de variable interpretativa que actuará como limitante de la mirada.

Como bien plantea Niklas Luhmann (2005):

Todo acto de observar introduce una distinción en un espacio-sin-marca, a partir del cual efectúa la distinción (...) el observador para generar la diferencia entre espacio-con-marca y espacio-sin-marca ya para distinguirse a sí mismo de lo que señala debe utilizar una distinción. La distinción sirve tan sólo para designar algo como distinto a otra cosa. Pero a la vez el observador al utilizar la distinción revela a los otros su presente. (p.97)

El espacio-con-marca, que aquí trabaja “distintivamente” es la ya nombrada dualidad utilidad social/función estética con el objetivo de leer y releer parte de la obra cuentística de Jorge Luis Borges, *Infierno Grande* de Guillermo Martínez, *La larga risa de todos estos años* de Fogwill, *El fiord* y *El teatro proletario de cámara* de Osvaldo Lamborghini y *Relatos reunidos* de César Aira.

Por otro lado, y con el fin de ubicar metodológicamente esa variable “distintiva”, se utilizarán los fundamentos que Oscar Steimberg (1991) efectúa en *Semiótica de los medios masivos* donde tanto los géneros como los estilos se definen a partir de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos:

Se ha partido de un concepto de retórica (...) no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la “combinatoria” de rasgos que permite diferenciarlo de otros.

Se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a “acciones y situaciones según esquemas de representatividad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”. El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura y se diferencia del motivo (...) porque el motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar, solo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema y porque el tema (...) solo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad.

Se define como “enunciación” al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. (p.41-42)

Estos rasgos, me permitirán, como dije antes, ordenar la mirada sobre los textos.

JORGE LUIS BORGES

El tótem incansable

La importancia de Jorge Luis Borges en el campo literario argentino es indudable. Lo fecundo y original de su escritura, así como también sus aportes estéticos lo colocan no solo en el lugar de clásico, sino también en el de una figura que aún hoy parece eclipsar el resto de la narrativa vernácula. Como sostiene Beatriz Sarlo (2013) “Todo ha sido señalado en Borges, un cuerpo literario que la crítica no deja en paz, porque las respuestas a las preguntas con que nos acercamos a él una vez encontradas o inventadas no convencen del todo” (p.129). Quizás por ese motivo volver a Borges parece una especie de obligación. El tótem y los padres (o los padres y los tótems, vaya uno a saber si el orden aquí tampoco altera al producto) generan esa fuerza centrípeta. Como sea, allí está, sigue estando, aún cuando su plan literario ya no sea tomado como un manual de escritura, aún cuando los intentos rupturistas no puedan desprenderse de su sombra, aún cuando muchos otros lo defienden pese a que sus pulsiones narrativas están en las antípodas. Así nos encontramos con las palabras de César Aira (2013) (¿nuevo tótem?) quien realiza un elogio que en principio podríamos denominar como honesto:

Tener un gran escritor en una nación, un escritor realmente grande, es un enorme beneficio para todos los escritores, porque un escritor como Borges marca una línea de exigencia. Yo siendo argentino no puedo escribir tan mal. Tengo que hacer un esfuerzo por ponerme a la altura de ese nivel de honestidad intelectual, de exigencia intelectual que puso Borges. En ese sentido, tener uno de esos escritores es una bendición para un país y creo que es cierto que todos nosotros, mis colegas argentinos escritores, pensamos en Borges cuando estamos escribiendo. Pero es bueno pensar en algo así porque nos da una responsabilidad. No podemos hacer cualquier cosa. Aunque a veces yo la he hecho, lamentablemente. (p.45)

Hasta el gesto de exagerada modestia de esas palabras finales parece llevar la marca de Borges y es verdad que posiblemente haya una especie de responsabilidad coterránea. En esta lógica, una bendición también implica una responsabilidad. Como no recordar el comienzo de *Spiderman*, el comic de *Marvel*. Ben Parker, tío de Peter, antes de morir le dice a su sobrino: todo poder conlleva una gran responsabilidad. Borges nos dio un poder: inventó la literatura argentina. Así de simple y de complejo. No es que antes no existiera literatura argentina, pero carecíamos de LA LITERATURA ARGENTINA. Nos dio ese poder y esa responsabilidad. Borges creó una lengua literaria, la adornó con motivos temáticos autóctonos (los compadritos, los gauchos, ya en la última etapa el porteño que aparece en cierta urbanidad en *El Aleph* y sobre todo en los variopintos personajes de *El congreso*), le agregó al catálogo una dosis de universalidad y después dijo que nada de eso importaba porque no había patria, ni tradición. Lo dijo en ese ya célebre artículo titulado *El escritor argentino y la tradición* donde sostiene sin medias tintas que: “la idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y color local argentino me parece una equivocación” (Borges, 1932, p.267). La tradición literaria no es para él un tema relevante, sino más bien “una apariencia” o “un simulacro”. Un seudoproblema, dirá. “El color local es algo que funciona solo cuando no se cae en la sobreactuación. Así el mismo cree haber fallado cuando abundaba en palabras “locales (...) como cuchilleros, milonga, tapia y otras” (p.270-271). Luego de publicar *La muerte y la brújula* sus conocidos y amigos le comentaron que por fin había podido retratar el sabor de las afueras de Buenos Aires. “Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano”. (p.271) Cuando Borges habla de “sabor” pienso –retomando a Oscar Steimberg (1991) - en una fuerte operación retórica. Esa configuración presente en sus textos, esa tonalidad que pese a pretender no aparecer como impostada, produce un efecto de extrañamiento. Y quizás a eso se deba parte de su trascendencia (tanto geográfica como temporal). Borges no solía esconder sus principios:

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otro nación occidental. (...) Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pette-

nece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y Shakespeare.
(Borges, 1932, p.273)

No hay duda de que el argumento planteado parece incontrastable. Al ser una máxima general no hay mucho más para decir. Esto suele pasar seguido en los artículos de Borges y también en la mayoría de sus cuentos. Pareciera como si buscara justificarse por haber incluido temáticas algo lejanas. Soy argentino pese a hablar de murallas y tigres. O quizás dedicó el resto de su obra a construir un nuevo color local. Como sea, trazó un mapa personal al cual muchos escritores decidieron tomar como si fuera un territorio fáctico. Porque Borges es nuestra tradición. Para nosotros y para el mundo. Ese fue, probablemente, su mayor legado. En palabras de Sandra Contreras (2013): “Borges propuso (...) escribirse en un territorio para ser leído en otros” (p.184). Pero haber pensado en su mapa personal pareciera haberlo hecho descuidar –un poco o mucho, eso se verá– un elemento fundamental en un texto ficcional: el personaje. En busca de la trascendencia, con el fin de que la literatura no fuera una práctica meramente recreativa, que tuviera no ya una utilidad social, pero sí, en hipotética respuesta a la opinión de Pascal, cierta solemnidad temática y narrativa, Borges menospreció a los personajes. Leo lo que acabo de escribir y asumo lo arriesgado que puede resultar una afirmación así. A continuación se mostraran algunos ejemplos que me parece sostiene empíricamente esta hipótesis.

El peso del artificio literario

En el primer párrafo del cuento *La forma de la espada* (1944) sabemos que el personaje apodado como el Inglés es realidad irlandés, que tiene una cicatriz, bigote gris, ojos claros, que vino de Brasil y que un par de veces al año se “entrega a la bebida”. Más adelante nos enteramos que una tarde conoce a “un tal John Vincent Moon”, un comunista de manual que finalmente traiciona al Inglés, a cambio de que a él lo dejen huir. En el último párrafo sabemos que el Inglés, quien está relatando la historia es, en realidad, Vincent Moon. “Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon.” (Borges, 1944, p.494)

Borges parte de una premisa: el escamoteo de información es un requisito necesario para que el destinatario-lector continúe escuchando la historia. Es

una decisión centrada en la trama, en la continuidad de los sucesos, pero a su vez nos niega la posibilidad de conocer verdaderamente al personaje, a John Vincent Moon. Engaño encadenado porque si bien es el Inglés quien engaña al enunciador-narrador (cuyo nombre es, como no podría haber sido de otra manera Borges), el mismo narrador (Borges) omite contarnos ese dato al comienzo cuando nos presenta al personaje.

Para Borges escritor, un cuento solo parecen avanzar en la demora de la revelación de un elemento clave: el traicionado es en realidad el traidor. Fórmula que de alguna manera Borges ya había usado en *Hombre de la esquina rosada* (1942). ¿Qué se busca con este recurso ciertamente efectista? Posiblemente sorprender al lector, darle un empujoncito al abismo de una verdad desconocida. El cuento es de 1942. En esa época el esquema funcionaba de otra manera, posiblemente porque aún ese tipo de fórmulas eran novedosas o menos frecuentes. Pero visto desde la persistente contemporaneidad el gesto parece un tanto pueril. Los indicios son bastante groseros: la cicatriz, Brasil, el haber sobrevivido a la traición. Así, el personaje principal parece ser una especie de marioneta de esa estructura pensada para mantener en vilo al lector. Y quizás no sólo eso. Promediando el cuento el falso Inglés dice: “Lo que hace un hombre es como si lo hiciera todos los hombres” (Borges, 1942, p.494). Esa transfiguración de identidades pretende mostrar la inestable línea que separa al traidor del traicionado. Pero solo se sostiene ese sentido de la contingencia si los personajes son presentados de manera engañosa y hasta superficial. Esto dicho sin ningún subrayado, sino más bien de manera literal porque no sabemos nada de John Vincent Moon, salvo que traicionó a quien le dio asilo y que, cuando se entrega a la bebida, se le da por confesar viejos pecados.

Ante alumnos de la Universidad de Columbia, en 1971, Borges reconocía que:

En general, creo que lo más importante en un cuento es la trama o el argumento, en cambio en una novela son menos importantes las situaciones que los caracteres. (...) Puestos a escribir una novela deberían saber todo acerca de los personajes, y cualquier argumento estará bien; en cambio, en un cuento es la situación lo que importa. (p.48)

En un cuento lo importante es la situación, dice y también una idea traducida en sentencia: lo que hace un hombre es como si lo hiciera todos los hombres. En nombre de la humanidad nos privamos de conocer “los caracteres particula-

res” de Moon. Esto no siempre es así: la historia de la literatura está repleta de ejemplos de cuentos donde lo que se muestran son caracteres de personajes. Alcanza con leer casi cualquier relato de Chejov para rebatir esa idea, aún cuando el autor ruso también da cuenta de lo que de universal tiene cada individuo.

En realidad lo que parece operar en Borges es una renuncia a involucrarse con los personajes. Algo que también parece ocurrir con el cuento *El tema del traidor y el héroe* (1944) donde la fabula referida le gana a la narración. Al comienzo “un escritor” nos dice: “hay zonas de la historia que no me fueron reveladas; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.”(p.496). Luego se presenta un catálogo de personajes que parecen actuar en espejo: Nolan, un conspirador que copia *Macbeth*, hay también un héroe nacional muere y cien años después un historiador, bisnieto del asesinado, intenta descubrir una verdad innombrable. Finalmente descifra el enigma, que parece no dejar muy bien parado a su linaje familiar, lo cual lo lleva a no contar su descubrimiento. “Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan” (p.498), dice el narrador-Borges en la antepenúltima línea del cuento. Antes, al comienzo, había aclarado que por “comodidad narrativa” iba a situar la anécdota en Irlanda. La comodidad narrativa para Borges lo es todo. Es su sustancia, el músculo que hace latir su escritura. Por eso en muchos de sus cuentos el personaje principal, a quien le llega la historia, quien se encarga de hacer las sentencias finales, es “un escritor” llamado Borges. Suele enfatizar su condición de narrador de segunda mano, nunca pierde de vista el asunto de quien y a quien se le refiere (palabra borgeana por excelencia) la historia. No parece haber chance de contar sin que contar se vuelva objeto. Una nueva capa de tierra que tapa al personaje.

La siguiente cita parece explicar de manera muy clara la red de hilos que sostienen sus relatos:

Más que escribir Borges indica un relato: no sólo aquel que él podía escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito; su arte consiste en responder al problema de la posibilidad infinita de variación con un cuento, aquel que “por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserve mejor la pregunta por cómo escribir la historia. (Macherey, 1978, p.145)

En aquella clase en Nueva York él mismo hacía explícito algo que nunca quiso esconder en sus cuentos: “Reconozco que la mayoría de mis cuentos surgen de anécdotas, aunque las distorsiono o las modifico. Algunas, desde luego, surgen de personajes, de gente que conozco. En el caso de un cuento, yo creo que una anécdota puede servir de punto de partida.” (Borges, 2014, p.48). La anécdota no parece solo ser el punto de partida, sino el corazón de su literatura. Hay un Dios, el escritor, que mueve las piezas para que la fuerza impoluta de un argumento, de una gran idea, tiña todo con su luz. “La preeminencia del orden y del intrínseco rigor de la trama, que dicho de un modo general, definen lo borgeano” (Contreras, 2013, p.192). Dice César Aira (1991): “Siempre que se generaliza un asunto literario, está Borges” (p.64). Esa pretensión oceánica parece dejar a los personajes reducidos a un modesto lugar. Son instrumentos de una lógica general. Incluso dentro de los mismos sucesos muchas veces descubren ser prisioneros de una trama escrita por otro como en el caso del historiador en *El tema del traidor y el héroe* (1944) “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (p.455), dice Borges al final de *Las Ruinas Circulares* (1944). Esto se ve acentuado en los cuentos sobre compadritos y orilleros, aquellos en donde la valentía tiende a ganar la escena. “El coraje, la fama, el código de honor y la imagen masculina se retrotraen al proceso mismo de la circulación de las historias (...). Esta es la operación notable de los cuentos de Borges que tematizan la masculinidad: la explicación del tema se encuentra siempre en cómo ha circulado el relato.” (Avelar, 2013, p.93). No son los hechos, sino el relato de los hechos la sustancia. Alguien que mató, Moon, aquel falso inglés o el tardío confesor de *Hombre de la esquina rosada* son relatores que presentan sus actos bastante tiempo después de ocurridos. A veces disparados por el alcohol, otras por la culpa. O quizás la única razón para que extirpen sus injurias sea narrativa, por la necesidad de la construcción de un cuento. Por, como diría Borges, “comodidad narrativa” Perdón, quizás exagero. Porque en la mayoría de los casos los relatos de Borges funcionan. Pero funcionan en un mismo plano, un plano superior o metatextual. *Hombre de la esquina rosada*, *La forma de la espada*, *Tema del traidor y el héroe* (1944) parecen crear las bases de la marca Borges. Incluso *Funes el memorioso* (1944), donde el verbo recordar, funciona tanto como literalización del caso Funes, como limitación del narrador que interactuó con Funes y que sólo puede contar lo poco que recuerda, digo poco, si se toma como parámetro la compulsiva memoria de Funes. También lo vemos en *La Intrusa* (1970) donde se dedica

un extenso párrafo inicial para intentar descubrir donde se escuchó por primera vez la anécdota que da vida al cuento: “alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche, perdida entre mate y mate” (p.401)

Cuidar al personaje

En ese mismo libro donde Cesar Aira hablaba de cierta compulsión generalista en Borges hay una curiosa referencia a los cuidados que debería tener un narrador con sus personajes. Dice, en referencia a un pasaje de la novela “El uruguayo” de Copi:

Del pozo donde desapareció Lambetta empiezan a salir pollos que al alejarse se asan solos; de ellos se alimenta, opíparamente (y de los deliciosos huevos que ponen cuando son gallinas, y que se fríen de sólo caer al suelo) el narrador. En esto hay dos cosas que observar: primero, la reutilización de un elemento que ya sirvió al relato. El pozo fue primero el medio de sacar de escena al perro, ahora es fuente de alimento. Copi se aleja del puro relato lineal que es puro avance aun en sus vueltas. Segundo: la delicadeza en la protección del personaje. Porque bien habría podido dejarlo ayunar. A ustedes les sorprendería saber cuánto hacen los novelistas por tener cómodos, abrigados, alimentados y contentos a sus personajes. Esa magia protectora es buena parte del arte del narrador (Si se agrega la violencia de lo real que contrarresta esta magia, es todo el arte del narrador). (Aira, 1991, p.35-36)

Hay algo (mucho, en realidad) de ironía en la explicación de Aira. Parece más que un análisis literario, la respuesta a aquellos que suelen desestimar la aparición de elementos absurdos en un relato. Se podría incluso decir que Copi, salvo por este delivery inesperado, luego no protege demasiado a ese personaje dado que lo somete a diferentes vejaciones. Sin embargo el particular elogio de Aira podría servirnos como variable interpelativa. ¿Cuánto cuida a sus personajes Borges?

La pregunta que podríamos hacernos, una especie de variable interpelativa, es cómo ha tratado Jorge Luis Borges a sus personajes, si les ha destinado el cuidado de los cuales habla Aira. Cuando digo cuidar al personaje no pienso en que no le pasen cosas malas o desagradables: cuidar es pensar que un per-

sonaje puede tener necesidades y deseos que no se parezcan a las urgencias ególatras del narrador.

Hay un cuento de Juan Zorraquín (2013), titulado *Los dos naufragos* que me parece que trabaja en una zona interesante y hasta que le hace perder ese lugar central al autor. El relato coquetea con ciertos motivos temáticos borgeanos: duelos, cuchillos, caballos, gauchos, venganzas. La voz narrativa tiene también la misma cadencia de Borges, frases como “Sacar el cuchillo y decapitarla fue todo uno” (Zorraquín, 2013, p.27) son un buen testimonio de esto. Pero esa atmosfera si bien no desaparece pierde su espesura a medida que avanza el relato porque el cuerpo del protagonista no se parece en nada a los cuerpos presentados por nuestro tótem literario ciego. A ningún malevo de ninguna esquina rosada se le ocurriría decir “Me hice pis en el pantalón” o “se concretó un dolor intenso en el bajo vientre que terminó en una diarrea poderosa (...) no me limpié casi nada” (p.28-29) Puesto así, en fragmento, la potencia del relato parecería estar anclada en el mero agregado escatológico, como si se le sumara una dosis de Rabelais a aquellas historias de cuchilleros. Pero *Los dos naufragos* es más que gestos explícitos. El tema del cuento es algo así como el deseo o la admiración de un hombre hacia otro: “Repentinamente me miró a los ojos y me dijo que no tenga miedo que él iba a cuidar todo. Mi piel se estremeció con un escalofrío distinto, la piel se puso en carne de gallina” (p.29). Estamos ante un narrador que si bien se reprime como actante ya que en el cuento nunca llega a concretarse ningún encuentro sexual y ni siquiera en momentos de agonía el patrón le comunica al peón sus sentimientos, no tiene ningún problema en sí hacerlos explícitos para los *lectores in fabula*. Como muy bien destaca Luis Chitarroni (2013) en el prólogo del libro de Zorraquín, la voz es más íntima que social. Esa voz que no tiene pudor en incluso caer momentos cursis: “Veía y sentía su presencia cuando lenta y segura su mano se posó sobre mi mejilla y me acarició (...) y al despertar todavía su mano estaba allí, y yo había pasado una de las noches más perfectas que recuerde” (p.31). Esos cuerpos sufren peripecias, pero siempre narradas desde la voz íntima, casi susurrada del patrón, esa voz que nos habla, que nos distrae de la anécdota, que pone el ojo en su propio mundo, aunque nunca sin detener una narración que avanza en sucesos. Sabemos lo que ese hombre, en esas circunstancias siente.

En cambio de los personajes de Borges sabemos muy poco. Pierre Menard escribió el Quijote, sí, pero no nos cuenta casi nada sobre él, salvo que por ser extranjero “adolesce de afectación”. ¿Recordamos a Pierre Menard? No, porque

no hay nada en su individualidad para recordar. Si podemos decir que Borges escribió un cuento donde un tipo, llamado Pierre Menard (a veces ni siquiera recordamos si el apellido tenía “d” o “t” final) se propuso escribir el Quijote: “inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir una páginas que coincidieran –(...) línea por línea- con las de Miguel de Cervantes” (Borges, 1939, p.446). Palabras más, palabras menos eso recordamos del cuento.

Cuerpo esfumado, cuerpo extirpado

La siempre fantasmal figura femenina en los cuentos de Borges ha sido una especie de tentación del crítico que buscaba horadar su obra literaria. Como muy bien expone Idelber Avelar (2013):

La virtual ausencia de las mujeres en su ficción ya se ha transformado en un lugar común de la crítica, con la salvedad de las excepciones conocidas “Emma Zunz”, Juliana en “La Intrusa”, “Ulrica”, “La señora mayor”, las rivales en “El duelo”, la cautiva inglesa en “Historia del guerrero y la cautiva” y otros pocos personajes femeninos que aparecen en tanto inspiración de relatos que transcurren independientes de ellas, como Beatriz Viterbo en “El Aleph” y Teodelina Villar en “El zahir”, o bien en tanto emblema o trofeo de una pugna masculina, como la Lujanera en “Hombre de la esquina rosada. (p.93)

Podríamos sumarle a la muy precisa lista que realiza Avelar, a la Serviliana, otro trofeo en la disputa entre los dos gauchos de *El otro duelo* (1970). Avelar entiende que las mujeres han figurado tan poco en la obra de Borges porque han figurado tan poco en su vida. Posiblemente.

Un ejemplo de esto es el cuento *Emma Zunz* (1949). Esta joven muchacha recibe al comienzo del relato una carta donde le anuncian que su padre ha muerto. Este hecho la motiva a vengarse de Aarón Loewenthal, quien en vida, había injuriado a su padre. Finalmente Emma fragua un ataque sexual y explica que tuvo que matar a Loewenthal en defensa propia. Una argumento básico que sin embargo ha sabido estar en las siempre arbitrarias listas de los mejores cuentos de la literatura argentina. Por otro lado suele ser tomado como un momento alta-

mente sintomático de la problematizada sexualidad de Borges. Él mismo parece alentar esa inclinación psicoanalizante de la crítica con su propio y posiblemente escaso derrotero amoroso. Hay un pasaje en el cuento que habilita buscar en puente directo con la psiquis borgeana. Hablo de cuando Emma, se acuesta, simulando ser prostituta, con un marinero. El narrador dice:

Yo, tengo para mí, que pensó una vez y en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían.
(Borges, 1949, p.566)

Pensar en los padres cuando se tiene sexo no debe ser algo demasiado estimulante. Si a eso le sumamos que se lo califica como “la cosa horrible”, estamos definitivamente ante una dificultad. ¡Pobre Emma! Y digo pobre Emma y no pobre Borges, porque me interesa analizar cómo trata Borges a los personajes. En este sentido, en el lugar donde más expuesto queda que para él la prioridad siempre es el escritor-narrador no sea en esa evocación a los progenitores, ni la adjetivación, sino el “yo” que inaugura la frase. ¿Quién es yo? En una obra donde Borges ha sabido colocarse como actante, nada parece impedirnos pensar que “yo” (ese yo, no yo) es Borges. “Yo tengo para mí”. Un psicólogo seguro preguntaría: ¿qué tiene para usted, Borges? Como sea, y para continuar con la variable, acá parecería haberse dejado ganar por sus propios fantasmas y no por los de Emma. En este sentido ¿por qué la hizo frígida? El mismo Borges argumentaba que la frigidez en Emma enaltecía más su sacrificio. Tamaña cruz le hizo cargar, porque vuelve al cuerpo de su personaje como instrumento de la venganza. “Fue una herramienta para Emma, como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (Borges, 1949, p.566). Parece también una herramienta para Borges. Siempre los personajes parecen una excusa para hablar de otra cosa. Si a los personajes hay que cuidarlos, este no parece ser el mejor ejemplo. Antes de la escena del marinero había expuesto el cuerpo de Emma a las burlas de sus compañeras en la revisión de la pileta. ¡Pobre Emma! Y algo más, después de consumir su obra, de matar al hombre que provocó la deshonra y el suicidio de su padre, Emma monta la escena del crimen: “Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero” (Borges, 1949, p.567). Martín Kohan (2013), haciendo las veces de fiscal arroja una variante interesante sobre un gesto en principio casual:

Los antejos quedan aparte, sobre el fichero. Servirán así para sostener la coartada del abuso de Emma. Pero hay un detalle que Emma no advierte, hay algo que Emma no ve: los antejos están salpicados. Salpicados tal vez de sangre (...) Es imposible que la policía, al llegar y al fijarse, no deduzca que si los antejos del muerto están salpicados, es porque él mismo los llevaba puesto en el momento de morir. Y que, por ende, su matadora se los quitó *después* de haberlo matado. (...) ¿Cómo se le pudo escapar semejante detalle a Emma Zunz? No lo sé. Y a Borges, si es que se le escapó, ¿cómo es que se le pudo escapar? Tampoco lo sé. (p.233)

Una posible respuesta, heredera de esta variable sobre el cuidado de los personajes, podría sugerir que como siempre a Borges le interesa más las disposiciones formales que el destino de la sufrida Emma. “Yo (siempre y solamente) tengo para mí”. Obviamente que cada autor tiene derecho a disponer a su antojo de los personajes que ha creado. Pero en el caso de Emma hay una suma de arbitrariedades que parecen ratificar esa premisa de que en el plan literario de Borges nada importa más que la generalidad totalizadora de un argumento, aun cuando el costo sea sacrificar a sus criaturas.

Veamos cómo opera esta premisa en el cuento *Ulrica* (1975), un relato que Borges llevó literalmente a su tumba, o para ser más exactos a su lápida. Como en tanta otras veces el cuento comienza fijando las tradicionales bases borgeanas:

Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario es asimismo el hábito de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis. (Borges, 1975, p.17)

Los hechos como siempre solo pueden aparecer manufacturados por el narrador. Esto sabemos que es así, pero en Borges no existe la posibilidad de renunciar a la tentación de explicitarlo. Parece haber, al encontrarse este cuento al final de su carrera, una especie de automatismo. Llega cierto punto en la obra de un autor en que el estilo opera como las últimas repeticiones de un eco. “Quiero narrar mi encuentro con Ulrica” dice más adelante y sigue: “Éramos pocos y ella estaba de espalda. Alguien le ofreció una copa y rehusó”. (p.17). Comienzo prometedor: *tengo para mí* que en todo el resto de la literatura de Borges no

había mencionado la espalda de una mujer. La primera parte del cuento trabaja en sintonía con la novela negra: “Era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises. Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio. Sonreía fácilmente y la sonrisa parecía alejarla. Vestía de negro (...)” (p.17). La narración sigue con un paseo campestre. Hay un pequeño diálogo y un beso al cual ella reacciona diciendo: “Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido mientras tanto que no me toques. Es mejor que así sea” (p.18). Al repasar esta línea no puedo dejar de imaginarme dicha por la Coca Sarli o por el Grey de *50 sombras*. Llegan por fin a la posada:

Ulrica entró primero. El aposento oscuro era bajo (...) El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal (...) Ulrica ya se había desvestido. (...) Ya no quedaban muebles ni espejos. (...) Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez la imagen de Ulrica. (p.19).

Una ventaja de esta escena es que al menos ninguno de los dos parece haber pensado en esa cosa horrible que hacen los padres. Sin embargo Borges dibuja una parábola narrativa que va desde ese comienzo donde por fin nos encontramos con un atractivo cuerpo femenino –ya no hay burlas en los vestuarios de la pileta- hasta ese final donde ella es sólo una imagen. ¿Se desvanece? No lo sabemos. Pero pareciera que el narrador no hubiese podido soportar la intensidad de ese cuerpo y necesitó volverlo imagen. ¡Pobre y etérea Ulrica! Esa mujer que al principio se presentaba como feminista, que parecía llevarse el mundo por delante, termina desdibujada. Como ya lo he dicho cada sendero narrativo puede tomar los caminos que el escritor guste, pero en este caso, habíamos presenciado un cuerpo femenino seductor, algo francamente inédito en los relatos de Borges. Un personaje parecía al fin sentir algo que no sea la culpa o el asco presente en Emma y sin embargo a la hora de que el deseo se materialice, lo único que nos queda es una imagen.

Pienso o recuerdo en realidad un cuento de Abelardo Castillo (2012), *La madre de Ernesto*. Allí se cuenta la historia de un grupo de jóvenes que descubren que la madre de un amigo de su infancia, trabaja como prostituta. Después de algunas dudas y estimulados añejas fantasías deciden ir a contratar los servicios sexuales de la mujer. Incluyo la escena final completa porque, pese a la extensión, me permitirá establecer un nuevo argumento:

Ahí estaba ella. Nos quedamos mirándola, fascinados. El deshabillé entreabierto y la tarde de aquel verano, antes, cuando todavía era la madre de Ernesto y el vestido se le separó del cuerpo y nos decía si queríamos quedarnos a tomar la leche. Sólo que la mujer era rubia ahora. Rubia y amplia. Sonreía con una sonrisa profesional; una sonrisa vagamente infame.

–¿Bueno?

Su voz, inesperada, me sobresaltó: era la misma. Algo, sin embargo, había cambiado en ella, en la voz. La mujer volvió a sonreír y repitió “bueno”, y era como una orden; una orden pegajosa y caliente. Tal vez fue por eso que, los tres juntos, nos pusimos de pie. Su deshabillé, me acuerdo, era oscuro, casi traslúcido.

–Voy yo –murmuró Julio, y se adelantó, resuelto.

Alcanzó a dar dos pasos: nada más que dos. Porque ella entonces nos miró de lleno, y él, de golpe, se detuvo. Se detuvo quién sabe por qué: de miedo, o de vergüenza tal vez, o de asco. Y ahí se terminó todo. Porque ella nos miraba y yo sabía que, cuando nos mirase, iba a pasar algo. Los tres nos habíamos quedado inmóviles, clavados en el piso; y al vernos así, titubeantes, vaya a saber con que caras, el rostro de ella se fue transfigurando lenta, gradualmente, hasta adquirir una expresión extraña y terrible. Sí. Porque al principio, durante unos segundos, fue perplejidad o incomprensión. Después no. Después pareció haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Entonces lo dijo. Dijo si le había pasado algo a él, a Ernesto. Cerrándose el deshabillé lo dijo.

Hay aquí un tratamiento muy diferente a esos cuerpos que Borges dejaba a la buena de Dios. A veces alcanza con una frase, con un gesto: “cerrándose el deshabillé lo dijo”. El personaje le gana al narrador, ese cuerpo de madre que se cubre los senos. La prostituta podía estar con “el deshabillé entreabierto”, pero no la madre, esa madre que cuando ve al grupo de amigos de Ernesto no puede pensar otra cosa que si ellos están ahí es porque algo malo le ocurrió a su hijo. Entonces, se cierra el deshabillé. Eso es cuidar a un personaje.

Vuelvo a Borges: por su parte *Historia del guerrero y la cautiva* (1949) traza también un esquema muy presente en él, eso de que “lo que hace un hombre es como si lo hiciera todos los hombres”. En este cuento hay una mujer que en una

especie de síndrome de Estocolmo no puede abandonar a sus captores y por otro lado, la abuela de Borges que a su modo también no puede renunciar a un destino que no había elegido:

A las dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y las dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acoso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales. (Borges, 1949, p.559)

Vuelvo sobre la cita: “y las dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar”. Pienso, o me pregunto en realidad, sino es Borges (como ya dije en muchos cuentos no hay dualidad textual: Borges y narrador son uno solo: anverso y reverso de una misma moneda) quien no sabía o no quería justificar porque la cautiva seguía con los indios o su abuela su destino de “inglesa desterrada en ese fin del mundo”. El enunciado: “acaso las historias que he referido son una sola historia”, importa más que la especificidad de cada una de esas mujeres. Esas sentencias finales, constitutivas de la narrativa de Borges, producen un cierre de sentido donde el autor (su capacidad reflexiva) queda ubicado en el centro de la escena. Hablando de cautivas, le doy paso al cuento *La Intrusa* (1970). Dos hermanos de apellido Nelson, comparten una mujer, Juliana Burgos. La cuestión, como era de esperar, se complica: “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor (...)” (Borges, 1970, p.403). Deciden venderla en un prostíbulo de Morón, pero al tiempo la extrañan y la vuelven a comprar. Finalmente el hermano mayor decide matarla: “A trabajar hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjurios.” (Borges, 1970, p.404). El narrador cierra el relato diciendo: “Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataca otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla” (Borges, 1970, p.404). Al igual que con *Emma Zunz*, la mujer funciona como un instrumento o un objeto. El cuento tematiza un trío, por lo tanto hay una intención de asomarse hacia cierta indagación sobre el deseo o la sexualidad. ¿Qué sabemos de Juliana Burgos? Su nombre, claro, que llevaba “horrendas baratijas” en las fiestas del conventillo, que “era de tez morena y de ojos rasgados”, que su madre le había regalado un rosario de vidrio, que “bastaba que alguien la mirara para que se sonriera” y como cite antes que “atendía a los dos con sumisión bestial”. El número de referencias corporales es casi nulo y hasta casi parece sacarse de

encima el asunto cuando adjetiva como bestial la sumisión. Trato de imaginarme formas bestiales de sumisión y aparecen en mí cabeza imágenes ciertamente estimulantes, pero debo pensar en mujeres que conozco o de las cuales he visto alguna o foto o video, porque si pienso en Juliana la sumisión bestial solo puede estar provocada por algún movimiento de sus “ojos rasgados”. Está claro, el rosario de vidrio, que para alguna práctica sado se podría llegar a utilizar, en esa hay que darle la derecha a Borges. Exagero, ya lo sé. El punto es que incluso en un cuento que ponía a la sexualidad como motivo el cuerpo del personaje no está, ni siquiera llega a esfumarse como Ulrica. Mi demanda no apunta a que se incluya alguna escena de sexo explícito, pero sí al menos que los protagonistas no sean esas figuritas que el narrador acomoda a su antojo para concluir con una frase donde lo importante, nuevamente sea su propio lucimiento como escritor.

Y no es que Borges lo hiciera alguna vez, sino siempre. Quiero decir: sacrifica a los personajes. Esa palabra que estaba presente en el momento en el que Emma se acostaba con el marinero, que está presente en el final del cuento *La intrusa* (1970) parece mostrarnos la imagen de un Dios vengativo. Él mismo parecía advertir este problema cuando en el artículo *La postulación de la realidad* (1932) establece al clásico y al romántico como “dos arquetipos de escritor” o como “dos procederés”. Luego de una larga cita de un texto de Gibbon, Borges dice:

Basta el inciso “Después de la partida de los godos” para percibir el carácter mediato de esta escritura generalizadora y abstracta hasta lo invisible. El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida importaron cargadas de experiencias, perceptibles, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. (Borges, 1932, p.217)

Esta cita parece resumir la operación narrativa en la cual Borges cae una y otra vez: “no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto”. Ese concepto puede ser la venganza personal, el destino simétrico de dos hombres, los lazos de hermandad, la imposibilidad de una me-

moria expansiva, la transcripción literaria como nueva obra, una cosa con todas las cosas. La lista es infinita y heterogénea como esa enumeración que él mismo escribió al comienzo de *El idioma analítico de John Wilkins* (1952). Vuelvo sobre sus palabras: “No escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto”. La cita es perfecta, aún cuando se le vuelve una especie de bumerán. Nadie podría haberlo dicho mejor que él, hay que reconocerlo. Pienso: ese descuido por los personajes, esa devoción por la idea parece estar en sintonía directa con la crítica a las artes miméticas realizada por Platón. Como si Borges se preservara de la devaluación de la copia, haciendo foco en la idea, en el concepto por encima del actante narrativo. De allí que su motivo temático preferido sea el acto en sí del relato más que el relato de una peripecia.

Hay un cuento, poco visitado a la hora de analizar su obra, *La señora mayor* (1970), que puede servirnos nuevamente para retratar esta idea. En *La señora mayor* se relata (podría decir refiere, pero ese verbo ya lo agotó Borges) la historia de María Justina Rubio de Jáuregui a los 100 años muere luego de que una comitiva la homenajeara. En una parte el narrador dice:

Un militar de uniforme se presentó anunciando su visita (...) Con diligencia trabajaron para el gran día. Enceraron los pisos, limpiaron los cristales de las ventanas, desfundaron las arañas, lustraron la caoba, pulieron la platería de la vitrina, modificaron la disposición de los muebles y dejaron abierto el piano de la sala para lucir el cubreteclas de terciopelo. La gente iba y venía. La única persona ajena a esa bulla era la señora de Jáuregui, que parecía no entender nada. Sonreía; Julia, asistida por la sirvienta, la acicaló, como si ya estuviera muerta. (Borges, 1970, p.427)

Pienso, al repasar este pasaje, cuanto de lo que Borges hace con sus propios personajes, se parece a lo que Julia hace con la señora de Jáuregui. Esa gran “bulla” narrativa, adornada con frases de terciopelo y personajes acicalados que parecen muertos. Exagero (nuevamente). O quizás no. Pero como estamos hablando de Borges, el padre totémico de la literatura, el escritor que inventó una tradición literaria, cuesta pensar que mantuvo una relación tan descuidada con los personajes.

Vamos con un ejemplo más. *El duelo* (1970) narra la historia de dos mujeres que entablan una rivalidad secreta o al menos no tan visible. “Ambas mujeres encontraron en la pintura o, mejor dicho, en la relación que aquella les impuso.

(...); cada una era juez de su rival y el solitario público. (...) Es importante no olvidar que las dos se querían y que en el curso de aquel íntimo duelo obraron con perfecta lealtad” (Borges, 1970, p.431). El cierre del cuento retrata un camino ya transitado por Borges:

En aquel duelo delicado, que sólo adivinamos algunos íntimos no hubo derrotas ni victorias, ni siquiera un encuentro ni otras visibles circunstancias que las que he procurado registrar con respetuosa pluma. Sólo Dios (cuyas preferencias estéticas ignoramos) puede otorgar la palma final. La historia que se movió en la sombra acaba en la sombra. (p.432-433).

Estos tipos de finales parecen confirmar la idea de que Borges era un gran escritor de frases. En este sentido alcanza con seguir la cuenta de Twitter que alguien inventó con su nombre y donde todos los días se publican extractos de sus cuentos. Allí nos encontramos con esa lucidez de 140 caracteres. Borges sería, o debería decir, es, un gran twitterero. Lo era en los reportajes, pero sobre todo en esas intervenciones que siempre se encargan de anudar la historia.

Hay en *El duelo* (1970) una definición interesante, no quizás en sí misma, sino en lo que ella puede hacernos pensar sobre la misma literatura de Borges: “Clara Glencairn murió de un aneurisma. Las columnas de los diarios le consagraron largas necrológicas, de las que todavía son de rigor en nuestro país, donde la mujer es un ejemplar de la especie, no un individuo”. (p.432). Los personajes para Borges son ejemplares de la especie o de la idea que el busca sostener y no sujetos individuales. Nuestro gran escritor era un Dios vengativo al que no le interesaba moldear demasiado a sus personajes, sino más bien escribir sus necrológicas. O algo así.

GUILLERMO MARTÍNEZ Y FOGWILL

Configuraciones sobre el cuento

El cuento argentino vivió durante las décadas del 60 y del 70 una época dorada¹. Ese impulso productivo terminó generando una especie de marcar registrada nacional, carta de presentación a la hora de mostrar al mundo nuestras virtudes. Se escribieron muchos, muchísimos cuentos y también mucho, muchísimo sobre el género cuento. Si algo ha caracterizado a los escritores nacionales es su capacidad de reflexionar sobre la propia actividad. Porque así como en el comienzo de *Star Trek* el locutor anunciaba que el espacio era la frontera final, el cuento para el sistema literario argentino constituyó una especie campo que siempre era necesario volver a definir. Esto permite encontramos con escritos sobre el cuento de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Abelardo Castillo y más acá Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli y Guillermo Martínez.

De toda esa amplia lista elijo –no al azar- cuatro autores que parecen trabajar en ciertas zonas contiguas o que en todo caso los argumentos que plantean me permiten volver sobre algunos puntos que considero claves a la hora de pensar la práctica escrituraria.

Comienzo con una breve referencia a Borges (su figura tiene el peso suficiente como para siempre decir presente). Como comentaba en el capítulo anterior para Borges el cuento debe concentrarse en trabajar la trama, los personajes son piezas suplementarias. Esa creencia la sostuvo contra viento y marea, hasta el punto de casi anular a los personajes. La trama por sobre el personaje es más que una elección, es una declaración de principios. Ya vimos como operaba eso en Borges, agrego acá, que la idea de trama, desde Borges se configuró como si fuera una pieza de relojería, un todo (armonioso y preciso) por encima de las partes.

¹ En “Así se escribe un cuento”, reeditado por Capital Intelectual en el año 2012 Mempo Giardinelli realiza un exhaustivo listado de las diversas teorías sobre el cuento. Es posiblemente uno de los trabajos más completos sobre el género.

Otra referencia ineludible a la hora de hablar del cuento es Julio Cortázar (2009). En las célebres conferencias que dictó en La Habana, en 1963 –que se conoce como *Algunos aspectos del cuento*- se encargó de marcar una base conceptual precisa. Allí dijo:

El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal (...) Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento. (p. 404-405)

Nuevamente el acento puesto en la estructura. Para Cortázar la estructura no parece ser algo externo sino que nace desde lo que el cuento irradia desde adentro. Lo que sostiene a la estructura es la intensidad y la tensión. La virtud de su planteo es que maneja dos conceptos lo suficientemente amplios para que los ejemplos que ofrece más adelante funcionen perfectamente. Hay tantos modos de crear tensión e intensidad como buenos cuentos posibles. O en todo caso un buen cuento seguro tiene eso que Cortázar llama tensión e intensidad. Como sea, los devotos de Cortázar se lanzaron a la búsqueda de tensiones e intensidades aún cuando no supieran muy bien sí la tensión implicaba mantener un falso suspenso y la intensidad incluir una revelación sorprendente o para ser más *cortazarianos*, fantástica. Pese a todo, se escribieron cuentos interesantes, aún cuando cuesta saber si fue gracias a esos dos conceptos que durante casi tres décadas siguientes funcionaron como el *password* para ingresar al sistema-cuento.

El siguiente mojón importante o con impacto canónico, lo produjo Ricardo Piglia (1999) cuando a comienzos de la década del noventa diagramó la arquitectura necesaria para armar un cuento:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (p. 36)

Otra vez la estructura en el centro de la escena. Y al igual que lo que había ocurrido con los conceptos de tensión e intensidad durante años siguientes el cuento pasó sólo a funcionar si hacía convivir esas dos historias, de la cual la segunda siempre tenía la obstinada intención de aparecer como una verdad revelada.

En esta misma línea podríamos ubicar a Guillermo Martínez. En *El cuento como sistema lógico* Martínez (2005) se suma a esta lista de los buscadores del Santo Cuento Grial. El artículo comienza así: “Hay elementos en la estructura del cuento –posiblemente la brevedad, la rigurosidad- que llevan fácilmente a la tentación de enunciar reglas para el género y a imaginar posibles clasificaciones y decálogos” (p. 77). El comienzo es cuanto menos discutible, porque da como premisa que el cuento tiene dos elementos distinguibles: brevedad y rigurosidad. Sería sencillo mostrar infinidad de ejemplos de cuentos que no son breves o tratar de responder cual es la fórmula métrica que define a la brevedad. No vale la pena gastar pólvora es ese chimango. En cambio sí me detendré (podría escribir: brevemente, pero la contigüidad de mi crítica a ese término me lo impide) sobre el término rigurosidad. Cómo el artículo –al menos a esa altura- no da mayores precisiones debo inferir que por riguroso entiende a algo preciso, exacto. No olvidemos un dato biográfico: Martínez es Doctor en Ciencias Matemáticas y por lo tanto el alcance de ese adjetivo debe tener rígidas intenciones. Y justamente eso parece ratificarse cuando invita a pensar al cuento como un sistema lógico:

¿Qué es (...) un sistema lógico? Es un conjunto de presupuestos iniciales y una serie de reglas de deducción que permiten pasar con “legitimidad” de los presupuestos iniciales a enunciados nuevos. (...) Mirados de cerca, también los cuentos operan y proceden dentro de este esquema. (...) los presupuestos iniciales son estas primeras informaciones que se disponen como las piezas de ajedrez sobre un tablero. (...) el juego de manos del cuentista consiste en la transmutación y en la sustitución de la lógica inicial por una segunda lógica ficcional que se va adueñando poco a poco de la escena y a partir de la cual debe deducirse el final –si las cosas han salido bien- como una

fatalidad y no como una sorpresa. De este la idea de Piglia de las dos historias puede sustituirse por la idea –menos exigente y por eso más general- de dos órdenes lógicos posibles o, más precisamente, de una lógica única que se desdobra en dos en el transcurso de un cuento. (Martínez, 2005, p. 79-80)

No encuentro grandes diferencias entre el planteo de las dos historias formulado por Piglia y el de las dos lógicas en Martínez. Pareciera que este último solo pretendiera diferenciarse caprichosamente del autor de *Respiración Artificial* (1980). Cosas que pasan cuando nos dejamos ganar por el ego.

En todo caso la cuestión a ver es como en la secuencia que va desde Borges hasta Martínez, se observa un marcado privilegio de la trama. La trama por encima de los personajes en Borges, la tensión y la intensidad por encima del tema en Cortázar, el encriptado suministro de información donde una falsa trama esconde a una verdadera en Piglia y Martínez. En todos ellos el rasgo retórico, aquel que Steimberg (1991) definía como “todos los mecanismos de configuración de un texto” (p. 42), parece ser el elemento primordial.

Este recorte sesgado creo que sucede porque la variable comparativa que utilizan es el cuento con la novela. Es lógico o previsible que si se compara el cuento con la novela la trama le gane la pulseada a los personajes. Desconozco de donde nació esta comparación, se supone que se debe a que son los registros ficcionales preponderantes en el siglo XX. Pero ya no estamos en el siglo XX. Hoy podríamos, por ejemplo, comparar al cuento con Twitter. De ese diálogo ya no podríamos decir que el cuento desarrolla poco a un personaje o que lo importante es la intensidad. Twitter, en sus 140 caracteres mantiene una intensidad mucho mayor que un cuento y no tiene espacio para el desarrollo de los personajes. Otra vez, posiblemente, exagero. Lo sé. La pertinencia ficcional del cuento y la novela es mucho mayor que la del cuento y Twitter. Aunque ya circulan varios concursos de micro-relatos en 140 caracteres². Pero creo que se entiende el núcleo de mi argumento: nada nos obligaba, ni nos obliga a comparar cuento con novela.

² Por nombrar uno de los tantos ejemplos, el Grupo Alejandría organizó en Junio un concurso cuyo jurado fue Esther Croos, Gabriela Cabezón Cámara y Patricia Suárez.

Flannery O'Connor supo resumir muy bien este falso antagonismo:

Desde mi punto de vista, hablar de la escritura de un cuento en términos de trama, personaje y tema es como tratar de describir la expresión de un rostro limitándose a decir dónde están los ojos, la boca, la nariz. (...) Un cuento compromete, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana. (...) Debe transmitir todas esas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo: el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad. En la escritura de ficción, salvo en muy contadas ocasiones, el trabajo no consiste en decir cosas, sino en mostrarlas. Un buen cuento no debe tener menos significación que una novela, ni su acción debe ser menos completa. Nada esencial para la experiencia principal deberá ser suprimido en un cuento corto. Toda acción deberá poder explicarse satisfactoriamente en términos de motivación. (Brizuela, 1993, p. 204-205)

Lo que O'Connor llama motivación, sería ni más ni menos que responderse que queremos contar. Borges, Cortázar, Piglia y Martínez parecían decir que antes de preguntarnos qué queremos contar debemos pensar en el preciso continente donde debemos incluir a esa historia. Es como si antes de pensar en la motivación específica que nos lleva a acostarnos con otra persona, debamos ya elegir una –o hasta dos- posiciones del kamasutra.

Humoradas aparte, a continuación mostraré, en dos cuentos estéticamente contrapuestos, como esa prerrogativa establecida por Borges, Cortázar, Piglia y Martínez, puede no solo caer en una literatura encorsetada, sino también en zonas enunciativas un tanto desiguales.

Cuento chico, infierno grande

Infierno Grande (1992) es un cuento que está incluido dentro del primer libro de relatos de Guillermo Martínez. El volumen tuvo varias reediciones. Una de ellas hasta llegaba a incluir preguntas guías para que los docentes de Lengua de las secundarias del país se lo dieran a sus alumnos. Este dato parece ratificar el lugar pedagógico que Martínez pretendía ocupar a la hora de pensar su literatura.

El cuento relata la historia de un joven que, a su llegada a un pueblo cercano a Bahía Blanca, mantiene una supuesta relación con la mujer del dueño de una peluquería. De un día para otro el joven y la mujer del peluquero desaparecen. En el pueblo se comienza a rumorear que a la pareja fue asesinada por el marido

celoso. Una vecina decide buscar los cuerpos de las víctimas. En la escena final descubren no los cadáveres de la pareja, sino los restos de los secuestrados y desaparecidos por los militares durante la última dictadura militar. La estructura cumple a la perfección con las tesis del cuento planteadas por Piglia. La historia 1 es el supuesto crimen pasional y paralelamente se deslizan indicios de la historia 2 (el secuestro y desaparición del joven). El narrador cuenta el relato en primera persona desde un presente donde ya conoce el final, es decir la historia 2:

Dos peluquerías había entonces en Puente Viejo; *pienso ahora que si hubiera* ido a lo del viejo Melchor quizá nunca se hubiera encontrado con la Francesa y *nadie habría murmurado*. (la cursiva no corresponde al texto original) (Martínez, 1992, p. 9).

En el tercer párrafo el narrador elige hacer una leve referencia sobre la historia 2, pero no anunciarla explícitamente:

La cuestión es que *lo mandé a* la peluquería de Cervino y parece que mientras Cervino le cortaba el peto se asomó la Francesa. Y la Francesa miró al muchacho como miraba ella a los hombres. Ahí fue que *empezó el maldito asunto*, porque el muchacho se quedó en el pueblo y *todos pensamos lo mismo: que se quedaba por ella* (Martínez, 1992, 9 – 10)

Llama a la historia 2, como se ve en el párrafo extraído, *maldito asunto* y además manifiesta en forma clara que en ese momento no había sospechas de que el muchacho estuviera huyendo de los militares (inicio de la secuencia de causalidades de la historia 2), sino que pensaban (él y el resto del pueblo) que *se quedaba por ella*. Selecciona que cuenta y que no.

A medida que avanza el relato aparecen otros indicios de la historia 2, específicamente referencias a la época. Cuando habla sobre el dueño de la otra peluquería del pueblo dice:

El viejo no era tonto y poco a poco fue recuperando su clientela: consiguió de alguna forma revistas pornográficas, que *por esa época los militares habían prohibido* y después, cuando *llegó el Mundial*, juntó todos sus ahorros y compró un televisor color, que fue el primero del pueblo. (Martínez, 1992, p. 12)

Estos son los únicos indicios que aparecen de la historia dos porque la estrategia del narrador insiste en mantener el punto de vista con el que vivió la historia 1, el desconocimiento de la historia 2:

Un día nos dimos cuenta de que el muchacho y la Francesa habían *desaparecido*. Quiero decir, al muchacho no lo veíamos más y tampoco aparecía la Francesa, ni en la peluquería ni en el camino a la playa, por donde solía pasear. *Lo primero que pensamos todos es que se habían ido juntos y tal vez porque las fugas tienen siempre algo de romántico*, o tal vez porque el peligro ya estaba lejos, las mujeres parecían dispuestas ahora a perdonar a la Francesa: era evidente que en ese matrimonio algo fallaba, decían; Cervino era demasiado viejo para ella y por otro lado el muchacho era tan buen mozo... y comentaban entre sí con risitas de complicidad que quizás ellas hubieran hecho lo mismo. (Martínez, 1992, p. 14)

El término desaparecido que figuraría en principio como un buen indicio de la historia 2 es amortiguado por una rápida aclaración *Quiero decir, al muchacho no lo veíamos más y tampoco aparecía la Francesa, ni en la peluquería ni en el camino a la playa, por donde solía pasear*. Se cierra esa idea con la opinión general: *todos pensamos*.

Este párrafo funciona como la piedra angular de la tematización de este cuento. Aquí es donde el narrador podría haber hecho explícita una verdad que él ya conoce a la hora de contar la historia, pero no lo hace. Indudablemente, la necesidad de tensión narrativa requiere que la articulación de ambas historias se efectúe de forma velada, por lo cual el narrador se ve privado de avanzar en el relato más allá de lo que la estructura le permite. Por ello, en el punto culminante de la indicialidad de esa segunda historia, la estrategia consiste en apelar a la polisemia del término desaparecido. Al hacer un viraje luego de utilizarlo, viraje que refuerza su sentido descontextualizado, su voz (representativa del pensamiento general) se equipara a esa otra voz que suele construirse en los relatos sobre la reconstrucción del pasado: “nosotros no sabíamos nada de lo que pasaba” Esta elección hace que la tematización central sea el desconocimiento. El narrador y por metonimia el pueblo, anclado en sus prácticas de conventillo, elige la interpretación prejuiciosa. El dispositivo enunciativo establecido a partir de las omisiones del narrador hace que el destinatario sea arrastrado a ese terreno de ignorancia de los acontecimientos de la época.

¿Es esta intencionalidad ideológica la que guía al autor al momento de definir su estrategia narrativa? Esa es una pregunta que no aparece resuelta en el texto mismo. El autor desarrolla un relato de una pretendida precisión narrativa. La focalización construida, la articulación entre ambas

historias, la intensidad que expresa en el recorte de los elementos compositivos, todas esas cualidades resuelven buscan alcanzar esa rigurosidad que planteaba él mismo. Pero en el final, y sin salir de los mismos parámetros que él dispuso nos encontramos con un problema. Cito los últimos párrafos del cuento y después me explico:

Cuando llegamos a los médanos el comisario no había encontrado nada aún. Estaba cavando con el torso desnudo y la pala subía y bajaba sin sobresaltos. Nos señaló vagamente en torno y yo distribuí las palas y hundí la mía en el sitio que me pareció más inofensivo. Durante un largo rato sólo se escuchó el seco vaivén del metal embistiendo la tierra. Yo le iba perdiendo el miedo a la pala y estaba pensando que tal vez la viuda se había confundido, que quizá no fuera cierto, cuando oímos un alboroto de ladridos. Era el perro que había visto la viuda, un pobre animal raquítico que se desesperaba alrededor de nosotros. El comisario quiso espantarlo a cascotazos pero el perro volvía y volvía y en un momento pareció que iba a saltarle encima. Entonces nos dimos cuenta de que era ése el lugar, el comisario volvió a cavar, cada vez más rápido, era contagioso aquel frenesí, las palas se precipitaron todas juntas y de pronto el comisario gritó que había dado con algo; escarbó un poco más y apareció el primer cadáver.

Los demás apenas le echaron un vistazo y volvieron enseguida a las palas, casi con entusiasmo, a buscar a la Francesa, pero yo me acerqué y me obligué a mirarlo con detenimiento. Tenía un agujero negro en la frente y tierra en los ojos. No era el muchacho. Me di vuelta, para advertirle al comisario, y fue como si me adentrara en una pesadilla: todos estaban encontrando cadáveres, era como si brotaran de la tierra, a cada golpe de pala rodaba una cabeza o quedaba al descubierto un torso mutilado. Por donde se mirara muertos y más muertos, cabezas, cabezas. El horror me hacía deambular de un lado a otro; no podía pensar, no podía entender, hasta que vi una espalda acribillada y más allá una cabeza con vendas en los ojos. *Miré al comisario y el comisario también sabía, nos ordenó que nos quedáramos allí, que nadie se moviera, y volvió al pueblo, a pedir instrucciones (...)* Cuando el comisario volvió caminaba erguido y solemne, como quien se apresta a dar órdenes. Se plantó delante de nosotros y nos mandó que enterrásemos de nuevo los cadáveres, tal como estaban. Todos volvimos a las palas, nadie se atrevió a decir nada. Mientras la tierra iba cubriendo los cuerpos yo me preguntaba si el muchacho no estaría también allí. (...) Antes de volver nos ordenó que no hablásemos con nadie de aquello y anotó uno por uno los nombres de los que habíamos estado allí. (Martínez, 1992, p. 16 – 17)

El destacado marca las zonas conflictivas. Una primera pregunta que nos podemos hacer surge a partir del momento donde el narrador y el comisario se miran. Ya no hay dudas de que esos cuerpos son de desaparecidos. El narrador dice: *el comisario también sabía*. Sin necesidad de que medie palabra, ambos saben de qué se trata. Si el comisario *sabía* ¿cómo permitió que los vecinos fueran a cavar a donde ya (también) *sabía* que iba a encontrar cuerpos de desaparecidos? Un error inentendible para alguien que pretende rigurosidad en sus cuentos. Y no es que quiera, como se dice vulgarmente, caerle a Martínez sino a la pretendida rigurosidad estructural que muchas veces hace que un escritor pierda de vista la especificidad de los personajes o el campo ideológico que determinadas elecciones parecen implicar. Porque es poco probable que un comisario de pueblo desconociera que allí había cadáveres y permitiera –alegremente- que los vecinos fueran a cavar con palas. Alguien podría decir que quizás en este caso estemos ante un comisario bonachón e ingenuo, pero el pasaje donde el narrador dice *el comisario también sabía* destierra esa posibilidad.

Volvemos a un punto anterior: en pos de ese efecto de suspenso edifica un narrador que lo obliga a demorar la revelación de que al muchacho lo secuestraron los militares. En la cadena de significaciones aparece una conexión directa con aquel discurso escuchado en distintos soportes mediáticos que decía, a modo de justificación: “durante esa época (76-83) desconocíamos lo que pasaba” No interesa, al menos aquí, si esa supuesta ignorancia era tal, sino hacer evidente las reminiscencias que en el cuento hay con aquella especie de lavada de culpa de la sociedad. La dimensión ideológica de un texto no está solo en la incorporación de ciertos motivos temáticos (en este caso los desaparecidos), sino y sobre todo en el tratamiento enunciativo de esa temática y en la elección narrativa (mantención del suspenso= ocultamiento de una verdad que el narrador ya conoce).

La pregunta que me gustaría plantear es, independientemente de cuál haya sido la motivación del autor, cuáles son los límites que las herramientas escriturarias nos imponen al momento de escribir. O cuáles son los límites de nuestras decisiones ideológicas. Porque aquí la forma parece moldear al contenido. Entonces, al momento de pensar cómo contar una historia, la selección del género y de las rupturas que posibilitan un nuevo abordaje de sus convenciones son –ineludiblemente- elementos significativos en la construcción de un relato. Salvo que se privilegie un rasgo, el retórico, por encima del resto.

La larga risa de Fogwill

Enrique Fogwill escribe en 1983 el cuento titulado *La larga risa de todos estos años*. Antes, en 1965, había egresado de la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Tiempo después inventó el slogan “El sabor del encuentro”, marca registrada de la cerveza Quilmes, para la agencia de publicidad Ad Hoc que él mismo había fundado. Según Alan Pauls (2014) “la agencia era una mezcla de empresa-pantalla, taller literario, célula de conspiración infantil y comuna de estudiantes crónicos”. (p. 16). En 1979 gana el concurso Coca Cola-Sudamérica “con el libro más importante y disruptivo del realismo” (p. 21), según palabras de Luis Chitarroni (2014). El título era *Mis muertos punks*. Finalmente no acepta el premio: “Ustedes piensan que un tipo como yo, con ideas de izquierda va a publicar con una empresa supranacional como Coca Cola?” (Zunini, 2014, p.30). Con esa reacción, Enrique Fogwill, a los 38 años, le daba la bienvenida al mito Fogwill, un escritor estudiadamente maldito. Y también genial. “Recuerdo –dice Sergio Chejfec- como un hecho impactante cuando Fogwill decidió convertirse en marca (¿fue ya en los noventa?): despojarse de los nombres y aparecer en los libros, y públicamente sólo con el apellido. Era una operación de marketing llevada a la literatura, y para entonces, no muchos vieron la carga iconoclasta implicada en el gesto” (Zunini, 2014, p. 18). Según Catón: “Él hizo un juego extraordinario con su vida, hizo un laburo muy grande para no ser un maldito. (...) En el tiempo final, más allá de sus problemas de tabaquismo, tuvo una vida bastante plena. Quique fue leal a su slogan: Escribir para no ser escrito. Tal vez siguiendo tal consigna Fogwill descubrió que el escritor maldito no es más que otra construcción de la cultura, una escritura ajena del lugar común” (Zunini, 2014, p. 146)

Fogwill reconocía que las emociones que lo llevaban a escribir eran “del orden de la hostilidad: el rencor, la rabia, el odio, la envidia, la indignación, formas confusas del conflicto social”. El mismo Chejfec lo define de una manera muy precisa: “Quizá por venir de la publicidad o por ser también poeta –un poeta muy particular, muy literal- Fogwill tenía una manera de concebir la palabra escrita como si fuera algo que reverbera sobre todo en un campo de inmediatez y funciona en primer lugar como una etiqueta”. Daniel Guebel lo define como un “escritor realista sociológico” ya que en su escritura aparecen “saberes, jergas”. (Zunini, 2014, p. 19)

Vuelvo a Alan Pauls (2010):

De hecho, las tres invenciones en las que pienso cuando pienso en Fogwill son tipográficas. Una es conceptual, y es el uso absolutamente idiosincrático que siempre hizo de los dos puntos (que no tardó en contagiar a todos los escritores de mi generación) (...)

La segunda es sociocultural: las comillas. Fogwill fue el gran entrecomillador de la literatura argentina contemporánea. Entrecomillaba usos, formas de decir, lugares comunes y creencias como quien crucifica una libélula con alfileres contra una plancha de corcho. Las comillas le permitían detectar, encuadrar y exhibir el blanco predilecto de sus cacerías (...)

La tercera es tonal, y es la multiplicación gráfica o prosódica de los signos de exclamación. Pocas prosas tan escritas como la de Fogwill, y al mismo tiempo pocas prosas tan fonéticas, tan cantadas, tan gritadas. Toda su gestualidad retórica (eso que en las fotos aparece en las cejas) siempre fue de orden musical.

El preámbulo lo vale, porque Fogwill fue una figura compleja, en su intensidad como personaje público pero también un referente ineludible a la hora de pensar la literatura argentina después de la década del 80. Sin llegar a los clímax rupturistas de Osvaldo Lamborghini o a la introspectiva (y, a la vez expansiva) ficción de César Aira, Fogwill siempre escribió como si supiera que iba a convertirse en clásico. Clásico es una etiqueta literaria que a veces corre el riesgo de embalsamar la obra de un autor. En el caso de Fogwill lo que hay es una especie de pretensión de legado. No es ese esquema pornográfico y barroco de Lamborghini, ni tampoco esos cuentos de hadas costumbristas de Aira. Tanto Lamborghini como Aira extendieron el campo de expectativas, extendieron los límites, es verdad. Pero no dejaron un legado: seguirlos es reducirse a hacer una mera (y posiblemente mala) copia. Para varios críticos contemporáneos Fogwill, en algún sentido al igual que Borges, creo un contrapiso literario. Claro que estamos hablando de sustancias distintas, porque en Fogwill la vitalidad del personaje le gana la pulseada a la trama. Pero, así como Borges había creado un modo de registro literario, Fogwill también. Eso que Guebel llama "saberes, jergas". No podemos pensar por ejemplo en Felix Bruzzone, sin Fogwill.

Llegamos así a *La larga risa de todos estos años* (1983). En el cuento la narradora-protagonista es una profesora de artes marciales que mantiene una relación amorosa con otra mujer llamada Franca, la cual ejerce la prostitución con miembros de la clase alta porteña durante la dictadura militar. En un mo-

mento la historia da un salto temporal hasta el comienzo de la democracia. La narradora ya no vive con Franca, quien se encuentra casada con un hombre. En esta seguidilla de peripecias omití un detalle fundamental: recién promediando el cuento advertimos que quien narra la historia es una mujer. Si tomáramos como parámetro el esquemático planteo de Historia 1-Historia 2, podríamos decir que la Historia 2 es ese narrador, que, abruptamente, descubrimos era narradora. Después, en la relectura podemos visualizar algunas pistas que Fogwill fue dejando: “Una mujer. ¿Qué sabrían ellos qué es una mujer? Yo si sé. Sé que ella era una mujer”. (Fogwill, 2009, p. 110). Así como el “Yo si sé” dice, el “sé que ella era una mujer” desdice o redirecciona el sentido del “yo si sé”.

En principio uno podría presuponer que nos encontramos ante la misma clase de (¿vil?) engaño que habíamos encontrado en el cuento de Guillermo Martínez. Pensemos en aquella desafortunada aclaración en torno al significante “desaparecidos” y cómo el narrador explicaba (se veía en la obligación de explicar) que “al muchacho no lo veíamos más y tampoco aparecía la Francesa”. En el caso de Fogwill lo que encontramos es una especie de doble literalidad: *yo si sé, porque soy mujer* y *yo si sé porque la conozco a ella, que es toda una mujer*. En cambio en Martínez lo que opera es una torpe rectificación, que olvida el peso simbólico que tiene el uso del término desaparecidos para nuestra sociedad.

Otra cuestión no sólo interesante sino que sobre todo marca la destreza escrituraria de Fogwill: mantiene vedada la sexualidad de la narradora sin abandonar las referencias corporales:

Por mi peso –sesenta y dos kilos-, nunca encontraba en la academia con quien luchar. A veces probaba con mujeres, pero no tenían técnica ni fuerza. Había muchachos jóvenes de mi peso, con fuerza y con técnica, pero sin la madurez y la concentración que se logran en el yudo sólo mediante años de práctica.

Entonces debía buscar gente de más peso. (Fogwill, 2009, p. 118).

Podríamos decir que el peso le ayuda a disimular su condición de mujer. Sí, es verdad, pero en realidad el efecto de sentido que produce la revelación de la identidad sexual de la narradora es dejar en evidencia nuestra mirada normalizadora sobre las relaciones de pareja. Porque que Fogwill no lo haya dicho, no significa que lo hubiese ocultado. Quiero decir, es nuestra lectura la que elige la comodidad de presuponer que estamos ante una pareja heterosexual:

Entonces le vendaba la boca con mi cinturón, tensaba el cinturón bajo su pelo, por la nuca, y con sus cabos le ataba las manos contra la espalda. Inmóvil, podía decirle lentamente que la quería (...)

Le hablaba despacio. La desnudaba y antes de desatar el cinturón le acariciaba el cuello y los brazos para probar si estaba relajada. Sólo la castigaba si hacía algún ruido o intentos de gritar por la nariz que pudiese alarmar a los vecinos.

Cuando se ponía bien soltaba el nudo, la besaba, le besaba los ojos y la cara, acariciaba todo su cuerpo y la sentía todavía (...) temblar – eran los ecos de tanto que había llorado y gritado y nos besábamos las bocas, y ella empezaba a reír porque reconocía en mi boca el gusto de sus lágrimas mezclado con gusto de tabaco y de rímel. (Fogwill, 2009, p. 116).

Releo este pasaje y ahora que sé que es una narradora, pienso en como no lo vi, si ahí estaba el rímel: *en mi boca (...) mezclado con gusto de tabaco y de rímel*. Creo que la respuesta es que pese a no haber un pene explicitado, si lo que está es esa posición masculina que vulgarmente le asignamos al que ejerce cierta dominación en todo acto de dominación.

Vuelvo sobre un punto: en el cuento de Martínez se ocultaba el dato de que al chico lo habían chupado los milicos y ese gesto narrativo (apoyado en el recurso Historia 1-Historia 2) nos posicionaba como lectores en un cierto lugar de ingenua complicidad (yo creía que al chico y a la Francesa los habían matado el peluquero= yo no sabía lo que pasaba en aquellos años oscuros, yo nunca vi nada). En el cuento de Fogwill la revelación de que estamos frente a una *narradora* muestra nuestros prejuicios, nuestra mirada normalizadora. Martínez justifica, en un ejercicio que lava culpas. Fogwill deja en evidencia esa estrechez de visión que solemos tener en torno a las relaciones. El recurso narrativo es el mismo, pero el efecto conseguido es distinto. Eso vuelve a dejar en claro que una decisión estética no se encuentra desarticulada de lo ideológico. Además, otra gran virtud del cuento de Fogwill, es mostrar en la mitad del relato eso que antes no había explicitado. Nos da algunas páginas para que podamos completar la historia con más elementos. Es como si dijera: hasta acá lo hice para mostrarte tus propios prejuicios, ahora queda en vos asumir que la historia tiene estas características. El recurso Historia 1-Historia 2, tiene como mandato que esa segunda historia aparezca al final. Después de la revelación el abismo. En esta clase de recursos el lector queda afuera o debería decir es expulsado del relato: vos habías leído todo esto, pero en realidad no había “un todo esto”, sino

otra cosa. El lector, perplejo, piensa: que tonto fui, como pude creer en “un todo esto”, por suerte el escritor que es más inteligente que yo, ahora me explica la verdad. Así, Historia 1-Historia 2 es siempre enunciativamente complementaria, no simétrica. Por supuesto que no hay víctimas, quiero decir, hay un lector que se entrega a los artilugios del relato, se deja embaucar y a lo sumo, al final del cuento, con una mueca de satisfacción dice: “como caí en la trama”. Después cierra el libro y se fija si alguien le puso me gusta a un estado de Facebook que había publicado una hora antes y se olvida del asunto.

Hay en *La larga risa de todos estos años* (1983) otro punto de fuerte diferenciación con *Infierno grande* (1992): el tratamiento sobre el motivo temático desaparecidos:

Creo que todos vieron lo que fue pasando durante aquellos años. Muchos dicen que recién ahora se enteran. Otros, más decentes, dicen que siempre lo pusieron, pero que recién ahora lo comprenden. Pocos quieren reconocer que siempre lo supieron y siempre lo entendieron, y que si ahora piensan o dicen cosas diferentes, es porque se ha hecho costumbre hablar o pensar distinto, como antes se había vuelto costumbre aparentar que no se sabía o hacer creer que se sabía, pero que no se comprendía. (Fogwill, 2009, p. 121).

La larga risa de todos estos años fue escrito en 1983, *Infierno grande* algunos años después. Sin embargo Fogwill ya parecía responderle a ese lugar indulgente que la sociedad eligió construir en relación a su rol durante aquellos años. Mientras que Martínez nos dice: al proceso lo pasamos sumergidos en la ignorancia, Fogwill escribe: “pocos quieren reconocer que siempre lo supieron y siempre lo entendieron”. Esto lo puntualizo porque a diferencia del esquema de cuento donde la prioridad era el rasgo retórico, (Martínez), en Fogwill nos encontramos con una estable confluencia entre lo temático (la dictadura), lo retórico (los juegos del narrador-narradora) y una posición enunciativa simétrica.

Justamente por esta articulación entre rasgos, y volviendo a un punto planteado en la Introducción, *La larga risa de todos estos años*, cumple una perfecta función estética. *Infierno Grande*, en cambio al colocar la pulsión narrativa en lo retórico, cae en grietas que desmoronan su estructura. Da la impresión de que allí aparecía la urgencia de retomar un motivo temático (los desaparecidos) pero sin negociar con el rígido esquema retórico que desde su óptica debía cumplir el cuento. Creo, además, que en los intentos de conceptualización sobre el cuento presente en Borges, Cortázar, Piglia y Martínez, hay también no solo una idea

de sistematización sino sobre todo una necesidad de darle a la literatura sustancia teórica. Otra vez estamos frente a la idea de que debe rendir cuentas o de que está en falta. Ya cité a Goody (1997) advirtiéndome que las críticas a la ficción deben atenderse en el contexto, sin la necesidad de volver sobre el origen injurioso que aparecía en Platón. Sin embargo, creo que el juicio a Flaubert es un mojón ineludible, que por un lado fundó la crítica literaria moderna al separar autor de narrador, pero además obligó a la ficción a mostrar credenciales extra literarias. Cuando se habla de autonomía literaria enseguida aparece el argumento de los peligros autistas de una ficción aislada, por fuera de cierto compromiso social. Ese compromiso social que autores bien intencionados dejaban de lado por priorizar escuetamente el aspecto retórico o al tratar de producir relatos que se ajusten a una teoría del cuento.

OSVALDO LAMBORGHINI

2008: el año de Lamborghini

Comienzo por el final: entre el 30 de enero y el 1 de junio del 2015 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) expuso una antología de los trabajos plásticos realizados por Osvaldo Lamborghini en los años ochenta en la ciudad catalana. La noticia tuvo una buena difusión en los principales suplementos culturales nacionales y volvió a posicionar la figura (y el cuerpo) de Lamborghini en el escenario literario. Algo que con algunas lógicas discontinuidades ya venía ocurriendo desde que en el 2003 Editorial Sudamericana había publicado la edición completa de novelas, cuentos y poesías bajo la *curaduría* de César Aira, tres tomos que tuvieron su reedición en el 2010. Por esos años la misma editorial también publicó la monumental novela *Tadeys*. Entre medio de eso, en el 2008, el editor español Anxo Rabuñal puso en circulación 300 ejemplares del *Teatro proletario de cámara*, una obra inconclusa que reúne los últimos experimentos poéticos-narrativos-gráficos de Lamborghini. Ese año parece no darnos respiro ya que Ricardo Strafacce publica en Mansalva *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Las 850 páginas de ese libro dan cuenta de un estudio exhaustivo, aunque no por eso neutro. Strafacce se excede (en páginas, en citas, en algunas interpretaciones donde abusa de cierta vulgata psicológica) y sin embargo la biografía cumple con el propósito de ilustrar una vida desbordada en un retrato que también desborda. Posiblemente es, en esa premeditada exuberancia, el mejor homenaje que se le pudo haber hecho a Lamborghini. También en el 2008 Interzona se subió a la ola con *Y todo el resto es literatura*, una serie de 12 ensayos críticos que intentan (y en algunas ocasiones lo logran) abordar la obra de autor de *El Fiord*. Ya en el 2011, Ediciones Biblioteca Nacional elaboró una cuidada edición facsimilar de la revista *Literal*, manifiesto literario del tridente Lamborghini – García - Guzmán. Más acá en el tiempo, en el 2013, y con un excelente prólogo de Oscar Steimberg, Puente Aéreo Ediciones publicó ¡Marc!, una historieta de la cual Lamborghini fue guionista. Da la sensación de que no queda material

inédito que no haya visto ya la luz. Y eso que antes, en los 80, los escritos de Lamborghini habían circulado en ediciones pequeñas, a veces incluso clandestinas. Alan Pauls (1989) supo transitar este camino de lector ávido:

Durante mucho tiempo (desde los *Poemas*, que Rodolfo Fogwill hizo imprimir en 1980) creímos que nunca leeríamos esa literatura en otros caracteres que los que eligieron Chinatown ediciones (*El Fiord*), Noé (*Sebregondi retrocede*) o Tierra Baldía (*Poemas*), y que los textos de Lamborghini mantenían con los avatares de la edición una relación de secreta necesidad. Creíamos que, para leerlos, Lamborghini (él, y por supuesto la ignorancia que se abatió sobre él) nos obligaría siempre a volver sobre la materialidad única de esas pocas apariciones, a erosionarla con las relecturas, a manipularla como si se tratara de una colección de fetiches. (p. 5).

Ahora, sobre todo después de *Novelas y Cuentos Completos* (2003), la cuestión cambió. Todo esto justamente con un autor que sostenía como una de sus principales máximas la idea de “publicar primero, después escribir”. Así, el mercado literario pareció cumplirle su dogmático capricho. Enhorabuena, porque Lamborghini lo merece. Ya explicaré a su tiempo porque.

Volvamos nuevamente al 2015, donde en el marco de la exposición del MACBA la editorial del museo sacó el libro *El sexo que habla* un catálogo que presenta los materiales que forman parte de la muestra y dónde además se incluyen textos de César Aira, Antonio Jiménez Morato, Alan Pauls, Beatriz Preciado, Valentín Roma. Y a eso debemos sumarle la reedición de *El Fiord* realizada en el 2014 por editorial catalana Sin Fin, con un ensayo crítico de Ignacio Echeverría. No es la primera vez que se editaba *El Fiord* (1968) en Europa. Ya lo había publicado Ediciones Del Serbal en 1988 y también en Francia (2005) e Italia (2012). Esta seguidilla de datos, donde intenté infructuosamente no repetir la palabra “edición” o “publicar”, no hacen más que mostrar la persistencia acumulativa de la obra Lamborghini. Su figura, su cuerpo, parece ganar una y otra vez la escena. Como si el propio sistema buscara borrar aquella imagen de “escritor olvidado”, “secreto a voces” que tuvo en vida. Como muy bien apunta Susana Rosano (2008):

(...) Osvaldo Lamborghini, para muchos una especie de (...) “escritor maldito” (...) considerado, junto a Copi y Néstor Perlongher, uno de

los autores *menores*, marginales, del canon de la literatura argentina. Sin embargo es necesario reconocer que tal marginalidad ha ido desapareciendo en los últimos años, sobre todo a partir de la operación de rescate realizada fundamentalmente por César Aira, una operación en la que el escritor, además de ofrecer a la escena pública la lectura de estos tres *malditos*, de alguna manera también se esmera en la construcción de un linaje propio. (p. 202).

Perfecta síntesis la de Rosano, sobre la cual volveré cuando hable de Aira. Como sea, de canillita a campeón, de olvidado a (sobre) interpretado. Algo de esto parece pensar Sergio Chejfec (1989) cuando dice:

Prólogos, reseñas y comentarios son instrumentos ideales para convalidar o inaugurar tradiciones y genealogías; todos abrevan en el campo lábil de la opinión. Cuando la materia es casi contemporánea –como en este caso- sentimos que esos intentos quieren cambiar nuestra geografía literaria –a su vez sin duda totalmente arbitraria-. Osvaldo Lamborghini, para mí, consiste en una estribación lejana en la frontera de La Llanura de los Chistes. (p. 9)

Estribación: conjunto de montañas bajas que se derivan de una cordillera. Tuve que buscar la palabra en el diccionario, suele ocurrir eso con la escritura de Chejfec. La metáfora geográfica –algo que el campo (justamente) literario ha sabido usar en más de una ocasión- le permite a Chejfec ubicar en su mapa (otra metáfora más) personal un lugar lateral, o al menos no tan relevante. En todo caso si una estribación es una derivación menor de una cordillera, habría que preguntarle a Chejfec cual es (o era) la cadena montañosa central que dominaba el horizonte. La nota fue escrita en 1989, varios años antes de ese 2008 donde el volcán (sigo) Lamborghini hiciera erupción. Así *El Fiord* pasa a ser una obra clave, no sólo a la hora de entender la figura de su autor, sino también un nuevo movimiento (evito decir sísmico para no quedar capturado por la retórica geográfica de la crítica literaria) que puso en jaque algunos de los parámetros que se tenía a la hora de pensar la ficción argentina de los 70 y también, claro, la actual.

El Fiord: espacio ceremonial

Tal como apunta Ricardo Strafacce (2008) en el libro *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, *El Fiord* fue escrito posiblemente durante los primeros meses de 1968. Esta falta de precisión acompaña y favorece al mito. Germán García, que por esa época se había ganado la fama de escritor maldito gracias a la novela *Nanina* se encargó de buscarle un editor para ese relato tan extraño como poderoso. Carlos Marcucci, cuyo sello Ediciones L.H. aceptó la propuesta siempre y cuando García se comprometiera a escribir un prólogo donde contara las virtudes del joven escritor. Pero un incidente inesperado cambió los planes: el Juez Edmundo Sanmartino incautó los ejemplares de *Nanina* por haber infringido el artículo 128 del Código Penal que sancionaba las exhibiciones o publicaciones obscenas.

La novedad suspendió de momento, como era lógico, todos los planes de Marcucci y de García respecto de *El Fiord* y, de alguna manera, marcó definitivamente el destino del libro al que, sin alarmismos se le podía augurar, por lo menos, la misma suerte que a *Nanina*. Por lo pronto, ni Marcucci pensaba editarlo bajo su sello L. H. ni García iba a firmar un prólogo, o epílogo o lo que fuera de un libro que podía colocarlo en condición de reincidente (Strafacce, 2008, p. 187).

Finalmente Marcucci financiará la edición, pero bajo un sello inventado: *Chinatown* y sin que se consignara que el trabajo se realizó en Artes Gráficas *Sapientia*. “El librero Hernández (...) mantuvo su compromiso de distribuirlo pero siempre y cuando el comprador conociera la contraseña: había que preguntar por ‘el vendedor gordo’.” (Strafacce, 2008, p. 190).

El Fiord, en palabras de César Aira (2003): “se trata y sigue tratándose, de algo inusitadamente nuevo. Anticipaba toda la literatura política de la década del 70, pero la superaba, la volvía inútil” (Lamborghini, 2003, p. 304).

Susana Rosano (2008) en su artículo *El arte como crueldad* afirma que:

Como obra emblemática de los 60, *El fiord* puede ser leído desde el grotesco pero también desde un lugar singular en donde la ficción y la política se entremezclan para producir (...) una forma de literatura *snu-ff*, compuesta por tormentos y torturas. (...) La escena inicial muestra los últimos momentos de Carla Greta Terán, a quien ayuda el padre

de la criatura por nacer, El Loco Rodríguez. Pero ayudar es un eufemismo, porque El Loco lleva un látigo con el cual la castiga, la viola, le rompe los dientes. La violencia se disemina, se contagia, entre los distintos personajes del relato, sometidos al dominio de El Loco (...) La violencia de la autoridad de El Loco se ejerce, ase administra, se sacia, en y sobre los cuerpos. Pero la rebelión avanza también por lo sexual: es el narrador el que, tras cogerse a la madre del Padre, decide literalmente *cagarse* en él. La escena termina con el asesinato de El Loco, un ritual salvaje en el que los *verdugueados* se comen las partes del *verdugo*, en una verdadera fiesta del hombre primitivo. (p. 203).

Volvemos a Alan Pauls (2015). La cita es un poco extensa pero también precisa y sobre todo ordenadora de algunos de los fundamentos narrativos de Lamborghini:

Nadie llegó tan bajo y tan alto al mismo tiempo. Hoy leemos *El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) o *Tadeys* (1994), meras ficciones hechas de palabras, como prodigios de una monstruosidad *tridimensional* engarzada (...) en un cuerpo carnoso, versátil, poliformo, que nunca antes habíamos visto desplegarse así, y flexionarse y retorcerse y darse vuelta, como si solo en esos paroxismos, cerca de reventar o desmembrarse, accediera por fin a su potencia más secreta. Ese cuerpo, por supuesto, no es otro que la lengua.

En la época que “Lamborghini debutó con *El fiord*, ese meteorito en llamas, la lengua era la Cosa por excelencia, materia irreductible y poderosa, y hacer literatura era básicamente medirse, tensarse con ella como con un aparato siniestro, a la vez familiar y hostil, del que era posible alimentarse pero con el que se estaba en guerra, al que era preciso mantener a raya, (...) eventualmente doblegar.

Esa guerra Lamborghini la libró (...) de dos maneras: cortando la lengua (la famosa “prosa cortada” trabajada por la violencia de la interrupción, los frenos abruptos, las incisiones intempestivas, la puntuación percusiva) y reduciéndola a un uso literal.

El escritor fue pornoliteral desde la primera página que escribió hasta la última: desde la célebre orgía obstétrica que inaugura *El fiord*, que ejecuta al pie de la letra una metáfora marxista clásica (“La violencia es la partera de la historia”) hasta las imágenes baratas de sementa-

les al palo y chicas lúbricas en cuatro patas que desfilan en el *Teatro Proletario de cámara*.

Las potencias del porno son las mismas que las de la literalidad: *tabula rasa*, superficialidad, precisión, visibilidad del grano y una comicidad loca y glacial, que en casos álgidos orilla con la muerte. También son conocidos sus límites: monotonía, tautología, mecanicismo, cansancio, la amenaza de fascismo de un régimen que se sostiene en una sola ley. Lamborghini exploró de manera brillante todas las potencias y sucumbió más de una vez a los límites, pero ese surco feroz, a todo o nada, fue el único que cavó, incluso a riesgo, como se dice, de, cavándolo, cavarse su propia fosa. (p. 110 – 111).

La cita corresponde a *El sexo que habla* (2015) y en ella se ve un Pauls menos entusiasta o más analítico, que por ejemplo en un artículo que para la revista *Babel* escribió en 1989. Se permite hablar de potencias y límites configurando una percepción menos fanatizada sobre Lamborghini. Consciente de los excesos (los propios, en sus primeras apreciaciones y los de *El Fiord*). Honestidad intelectual: la nota donde Chejfec equipara a Lamborghini con una estribación es en el número posterior al artículo de Babel. Chejfec ya parecía tener la distancia que con el tiempo encontró Pauls.

Como sea, aparece la idea de prosa cortada, operación que nos permite establecer un elemento clave del plan narrativo de Lamborghini y que lleva a Chejfec (1989) a decir, en la misma nota donde lo relegaba a un lugar lateral, que: “O.L. escribe por yuxtaposición –a la manera de los brutales acoplamientos que graficaba y no alrededor de la idea de sucesión” (p. 10). Pensaba, al leer las palabras de Pauls, al ver la idea de yuxtaposición en Chejfec, cuanto del concepto de montaje cinematográfico hay en estas definiciones. Quizás para entender *El fiord* no alcance con los parámetros lingüísticos escritos y debamos usar, al menos temporariamente las potencialidades de otro soporte. Justamente en la teoría del cine se suele presentar dos clases de montaje, el narrativo y el expresivo. Mientras que el narrativo alude a la disposición de determinados planos según una secuencia lógica o cronológica con el fin de darle continuidad al relato de una historia, en el montaje expresivo se yuxtaponen planos específicos que tienen a subrayar una idea o un concepto. Hacia el final del cine mudo esta clase de montaje dominaba la ficción cinematográfica.

Sobre esa corriente refiere André Bazín (2011) cuando puntualiza que:

Los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gance no nos muestran el acontecimiento: aluden a él. (...) La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (...) es decir, un resultado abstracto cuyas premisas no están encerradas en ninguno de los elementos concretos (...) Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen en común que sugieren la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. (p. 55 – 56)

A esta teoría Eisenstein la llamó el montaje de atracciones y consistía en eliminar todo elemento narrativo para articular elementos abstractos. Para este cineasta, el montaje tenía las siguientes funciones: formular los movimientos más abstractos y sus configuraciones plásticas más informales; formular los procedimientos y enunciados de mayor fuerza, y construir un espacio que no sea narrativo, sino ceremonial.

Esta sucesión de elementos parecen cuadrar perfectamente con *El Fiord*. Esa escena del parto, donde sangre y semen se mezclan, donde no hay una secuencia clara, sino una imagen a la cual se le agrega otra imagen, sin solución de continuidad, salvo el sistema de puntuación y el superficial formato de oración, tiene como objetivo presentarnos una ceremonia. Algo de esto parece pensar David Oubiña (2008), docente e investigador del CONICET:

Las acciones tan minuciosas que refiere Lamborghini aparecen despojadas de toda escenografía (nunca se describen espacios) y son llevadas a cabo por cuerpos impersonales (cuerpos que son puro órganos y que, incluso, cambian de nombre como si se tratara de un atributo accidental. (...) El sistema de Lamborghini no funciona por exclusión, sino por acumulación. (p. 76).

Acumulación no narrativa, montaje de atracciones, siempre encuadrado en los límites de la frase, del texto.

Para que se comprenda mejor este punto vale un ejemplo: si se toma desde el comienzo de *El Fiord* hasta el nacimiento de Atilio Tancredo Vacán nos encontramos con una secuencia de 23 situaciones:

1. Carla Greta Terón sufre por los dolores del parto.
2. El Loco Rodríguez le planta los codos en el vientre y hace fuerza para que se produzca el nacimiento.
3. El Loco Rodríguez le pega a Carla en la boca con un puño de hierro, reventándole los labios y quebrándole los dientes.
4. Carla Greta Terón defeca durante el parto.
5. El Loco saca la mierda con una pala y la tira al fuego.
6. El Loco Rodríguez le pega a Carla Greta Terón en el cuerpo, en los ojos.
7. El Loco Rodríguez la viola.
8. Mientras el narrador tiene relaciones con Alcira Fafó, el Loco Rodríguez lo hace objeto de una penetración anal.
9. Sebastián se acerca, arrastrándose, al camastro. Murmura CGT, CGT, CGT...
10. Cuando Sebastián intenta tocarle el culo al Loco Rodríguez, el narrador le avisa que este se está acercando con unas pataditas en la pantorrilla.
11. El Loco Rodríguez primero acaba y después le pega una patada en la garganta a Sebastián.
12. Sebastián intenta limpiarse la boca con su mano, pero interrumpe el gesto y su mano cae sobre su panza. Los cuervos se tiran sobre él.
13. El narrador intercede para que el Loco espante a los cuervos.
14. Un cuervo le arranca de un picotazo un dedo a Sebastián.
15. El narrador se pone a llorar mientras cucarachas le suben por la parte posterior de los muslos.
16. El Loco espanta a los cuervos pero tratándolos como si fueran viejos amigos. Finalmente abre el ventanal que había en el techo. Por allí se escapan los cuervos.
17. Cuando Carla Greta Terón empieza a gritar avisando que ya iba a producirse el nacimiento, el Loco Rodríguez le ata a las piernas una bolsa arpillera.
18. Alcira mide la dilatación con un centímetro.
19. Alcira se masturba.
20. El narrador frota su pene contra el talón de Alcira.
21. El narrador rasga todos los tapices.
22. El Loco Rodríguez intenta volver a penetrar al narrador. El narrador le da los restos de los tapices a Carla.
23. Nace Atilio Tancredo Vacán.

En la lista se dejan afuera varias situaciones, pero esta muestra da cuenta de una sumatoria acumulativa de acciones. Son nueve párrafos compulsivos, donde la narración causalística se desfigura. Los actos le ganan a los cuerpos, los moldean. Nadie se salva o quizás todos porque más que cuerpos hay acción.

Hay, en este movimiento, una predominancia del rasgo retórico en el montaje de *El fiord*, pero a diferencia de lo que veíamos en *Infierno Grande*, Lamborghini no pretende ajustar su relato con ninguna teoría del cuento. Más bien todo lo contrario, al ser un texto rupturista, el dispositivo enunciativo trabaja sobre un destinatario ausente o inventado ad hoc. Este tipo de mecanismo está siempre presente en la vanguardia. Con un agregado: el motivo político presente en *El fiord* muestra además que ningún compromiso político debe limitarse a su puesta explicitada como motivo temático, sino que también puede y debe estar acompañado por los rasgos retóricos y enunciativos.

Casi veinte años después, con *El Teatro Proletario de Cámara* (2008), Lamborghini va a poder plasmar, ya no en papel, sino el objeto libro, en tanto dispositivo, ese tipo de montaje y redoblar así, la apuesta enunciativa planteada en *El fiord*.

Teatro proletario de cámara: un libro performativo (con birome)

Comencé por el final y, para respetar cierto orden, cierro por el final o al menos con la última noticia que nos llega sobre Osvaldo Lamborghini. El material de la exposición que en el 2015 organizó el MACBA, bajo la curaduría de Valentín Roma, estuvo estructurado en cuatro secciones: los originales de *Teatro proletario de cámara* expuestos en mural; libretas artesanales; collages y láminas; libros intervenidos.

En la crítica realizada para la revista *Otra Parte* Christian Estrade (2015) cuenta sus sensaciones al recorrerla:

La exposición, más que señalar estas piezas como un laboratorio, logra abrir el campo de la operación teórica y estética de Lamborghini, mostrando el aspecto obsesivo de la empresa pornográfica. Ahí aparecen calendarios ingeniosamente intervenidos, publicidades *détournées*, afiches lascivos retocados al acrílico rayanos con el mamarracho, libretas salaces, fotografías pornográficas sublimadas, ejercicios de escritura

que recuerdan a Isidore Isou, imágenes extáticas de gran formato dibujadas y sobrecargadas, cajas de fósforos erotizadas, es decir, todo un material que no está destinado a integrar el libro pero que forma parte del dispositivo. Una mención especial merece el libro “tuneado” porque, aunque bajo vitrina sea difícil apreciar, hay una operación de lectura y desvío plástico crucial en Osvaldo Lamborghini, además de un concepto en boga que busca una identidad frente al book-art.

(...) La muestra del MACBA nos ofrece también la posibilidad de pensar que no hay que esperar a los años noventa para encontrar críticas de la industria pornográfica, es decir que las críticas a la pornografía *mainstream* no surgen con el posporno.

La exposición vuelve a poner el foco en el *Teatro Proletario de Cámara*. Para Estrade (2015):

El libro es un complejo aparato donde se cruzan arte y política y una reflexión mordaz sobre la sexualidad. En ese museo portátil encontramos las piezas más logradas, donde las técnicas de calco, transcalco (el término es del propio autor), dibujo y montaje se alían a una escritura a veces un tanto hermética y se ponen al servicio de una narración. En estas *mise-en-scène* es donde culmina la reflexión teórica sobre la imagen pornográfica.

(...) La amplitud de este trabajo artesanal, lejos del orden burgués, y la radicalidad del proyecto, dejan pensar que Osvaldo Lamborghini renuncia a la Literatura, como señalaba Roland Barthes, buscando un lenguaje libre y soñado, en su caso, en el cruce de la palabra con la imagen.

Esta misma idea va a compartir César Aira en el trabajo incluido en *El sexo que habla* (2015):

Los contratiempos que sufren o se inventan los escritores con sus editores, potenciales o reales, son parte del folclore más trillado de la literatura. En Lamborghini estos trastornos se tematizaron, en poemas y relatos, así como en algunas de sus frases gnómenicas, que postulaban una inversión del método establecido y aceptado del oficio (“primero publicar, después escribir”). En efecto, siempre se dio por

sentado, al menos desde la invención de la imprenta, que uno escribe para que lo publique otro, como una fatalidad inevitable. Que lo haya sido realmente no impide, o no le impidió a Lamborghini, pensar en una acción alternativa. Pues bajo esta luz el trabajo del editor se presentaba como una destrucción: al hacer el libro (...) relegaba a la nada el manuscrito, y con él el trazo, y la tachadura. (p. 27).

Sin embargo, pese al carácter performativo que le da Aira al *Teatro* detrás de este objeto-libro estuvo un editor: Anxo Rabuñal. El material circuló por varias editoriales de Barcelona pero ninguna creía económicamente rentable como para publicarlo, no solo por los costos que implicaba un libro con fotos y textos dactilografiados, sino también por el carácter pornográfico de las imágenes y los poemas. Rabuñal, como comenté más arriba, sacó una edición de 300 ejemplares numerados, encuadernación manual, tapa de gomas serigrafiadas, cantos dorados y un estuche de cartón estampado. “Este libro es un laboratorio de ideas en el que Lamborghini combina la palabra con la imagen, creando un juego visual en torno de la palabra. Esta práctica tan común hoy, Osvaldo la hacía hace treinta años. El fue un pionero de la estética urbana. Para mí enlaza con la cultura del grafiti, con lo más contemporáneo y callejero”, explicó Rabuñal en la presentación que hizo en el 2008 en la Biblioteca Nacional.

En el prólogo de *Teatro Proletario de Cámara* (2008) Aira recuerda una carta que Lamborghini le escribió dos meses antes de su muerte:

Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo. Es eclesial. Las caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en tecnicolor mal impreso en España, es decir, impreso por Goya: rojo chorreando de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo. Delicias expresionistas. Los artistas del género ya lo están despreciando. (Lamborghini, 2008, p. 11 – 12).

Leo y pienso: siempre que leo a Lamborghini pienso. Esa es la sustancia de su escritura. Pienso en esa especie de chiste: impreso por Goya. Los desfases temporales entre los cuadros de Goya y el tecnicolor porno, unidos por el puente de la frase (de la lengua) de Lamborghini. Pienso en las imágenes que se pueden ver en el *Teatro* y busco la huella expresionista. En “*Figura detrás*” (pág. 68) aparece el cuerpo de una mujer, de espaldas y mirando a la cámara. La

imagen, esas curvas, están marcadas con birome. Expresionismo con birome es una perfecta definición. Como si con el avance del siglo XX, la técnica de pintura tradicional ya no pudiera dar cuenta de los subrayados de la época. El mismo recurso se repite de la centena de fotos: “*Jaqueca*” (pág. 80), “*Al grano*” (pág. 45) “*Los dos las tienen con ella*” (pág. 197) o “*Copado*” (pág. 198). Hacia el final del libro, las tachaduras y garabatos terminan con todo rastro figurativo, como si pasara del expresionismo al expresionismo abstracto. Una especie de Jackson Pollock (pero también con birome). Aira en el prólogo de *Teatro*, hablando del Pibe Barulo, uno de los últimos escritos de Lamborghini decía que “a la intención narrativa se suma la de un realismo con elemento costumbristas y de tipología de la vida argentina, sin renunciar al peculiar exceso expresionista lamborghiniano.” (p. 11). Peculiar exceso expresionista, eso que hace de *Teatro* un objeto libro único donde según el mismo Aira:

(...) la imagen irrumpe en su materia propia, como un *ready made*. El trabajo de los últimos años de Lamborghini sugiere una velocidad siempre en aumento, testimonio de lo cual son los proyectos apenas esbozados, abandonados para emprender el siguiente. El recurso al *ready made*, a la “imagen que dice más que mil palabras” (salvo que en él, idealmente, debería decir una sola) es una aceleración, un salto cualitativo en términos de velocidad. (p. 13).

El resultado de las fotos intervenidas, de los epígrafes tiene siempre una especie de bendita comicidad. Aquí comicidad, entendida como convivencia de opuestos, como bien lo puntualiza Oscar Steimberg (2001), retomando algunas conceptualizaciones de Freud:

Lo cómico implica una aposición de sentidos divergentes (en términos de nuestra contemporaneidad podríamos decir: con quiebras de pre-visibilityes o isotopías), en un acontecer que puede incluir o no una acción consciente del sujeto (ejemplo de la risa ante la caída del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer de la percepción de lo cómico derivaría de la “economía en pensamiento” (“placer de la subitaneidad”, explica Kris) que posibilitaría en relación con esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad. (p. 4).

En *Teatro* el quiebre de previsibilidades se da por la articulación de opuestos. Hay una mujer que se masturba y arriba, a máquina Lamborghini escribe: “Prensa Sindical”. Imagen y frase solo podrían convivir en esa operación lamborghiniiana, que a diferencia de la yuxtaposición de imágenes de *El Fiord*, donde el sentido se construía como un evento ceremonial. Acá el gesto isotópico implica, por un lado un ejercicio de desacralización de lo político y por otro la fuerza explícita de lo pornográfico, como una literalización de lo que en *El Fiord* era puesto en palabras. Otra página: un hombre lee un diario mientras una mujer sostiene su pene: “Prensa Independiente”. Esa imagen de una mujer, desnuda (cuando no) y arrodillada junto a un hombre que lleva una campera de cuero roja, sin remera. Tiene el pantalón desabrochado: su vello púbico comienza asomarse por sobre la bragueta invertida. Arriba, a modo de título puede leerse: EL ESTADO BIEN ESTAR. Hay también cuatro fotos de Juan Domingo Perón, dos de ellas con Isabel (La Caótica, dice uno de los epígrafes) y una con Cámpora. En la misma página encontramos una foto de un retrato de Evita y también la de un ignoto hombre desnudo que se encuentra al borde de la cama, con un libro en sus manos. El peronismo siempre estuvo presente en la obra de Lamborghini. Pienso que si la frase anterior la hubiese escrito él posiblemente diría: “el Peronismo siempre estuvo presente en la obra. De Lamborghini.” Es puntuación entrecortada que juega y rompe con el sentido: otra manera de comicidad, porque el punto trabaja interrumpiendo un sentido dado, corta el lugar común, el hábito de la frase. Vuelvo. El peronismo siempre estuvo presente en la obra (y en la vida) de Lamborghini. En las páginas siguientes a esas fotos de Perón aparece un extenso poema a Vandor¹:

Imagino que sin Vandor viviera
 (¡que alegría!), con sus ojos chispeantes
 (...) diría que una guerra perdida
 que termina en derrota, *en pérdida*,
 obviamente es triste, pero trae la calma.
 (...) Vandor está muerto. Aguerridos
 montoneros
 (...) lo asesinaron una mañana
 (...) Y se quedaron tan contentos.

¹ Se respetan los signos de puntuación y subrayados del original. Las palabras en cursiva muestran las intervenciones que con lapicera hizo Lamborghini.

Todo se desarrolla, perfecto,
comoél lo hubiera previsto
Una nueva promoción de traidores
(...) malos lectores de Macbeth
y todavía peores
De Hamlet.
(...) Me excedo en mi mala leche.
Rebozo mi rostro
en mi fracaso de autor.
Pero desde hace años, los años
Día a día se convirtieron en una épica:
El peronismo sin Vandor.
Que les aproveche.

El poema hace un dibujo premeditadamente paródico sobre la muerte de Vandor, y ese cierre (el peronismo sin Vandor) muestra un recurso típicamente lamborghiniano donde como decía antes, la comicidad es más una yuxtaposición de opuestos, en este caso un cambio de piezas en una estructura conocida (el peronismo sin Perón, que pretendía llevar a cabo Vandor). También, en un movimiento típico de Lamborghini, aparece en escena, el mismo en cuanto autor, ese que dice excederse en su mala leche, ese que asume el fracaso, ese que pide que les aproveche. Como si nunca pudiera dejar de nombrarse, más aún en un libro donde se respetan las marcaciones que sobre el texto mecanografiado hizo el mismo Lamborghini. Vuelvo a citar a David Oubiña (2008):

En algunas de sus composiciones del último período es cada vez más frecuente la presencia del personaje Osvaldo Lamborghini que actúa, fantasea o inventa su autobiografía de escritor sin obra. (p. 90).

Según sus propias palabras en Sebgondi se excede (2003):

Pedantería de esquizofrénico, en suma O.L. Una mariquita contrariada, chochea: ¡chocho, loco, chocho oh! Página tras página, tras página, lo único que me importa es llenar tras página, seguir y seguir y llenar página, obviamente, tras página. Tengo miedo: yo quería triunfar, que me aclamaran y aclamaran, tener éxito: del lenguaje. Acl, un artífice: del lenguaje. Y fracasé. (p. 161).

En ese sentido *Teatro* le permite triunfar en su fracaso, porque al ser un libro performativo al no hablar sobre un referente, sino que ser el referente, el cuerpo de Lamborghini entra en acción, aparece visible en el libro. Aparece para subrayar el carácter de artificio del lenguaje, para marcar, en la ruptura con birome, los límites del lenguaje. Palabras, trazos que no cuentan, palabras, trazos que son.

El poema sobre (o “a”... con Lamborghini nunca se sabe) Vandor tiene además la importancia de marcar el regreso a la temática de su primer libro: *El Fiord*. Para Oubiña (2008) en realidad Lamborghini nunca abandonó *El Fiord*:

No es una potencia que los textos siguientes desarrollarán y pondrán en acto, sino que, inversamente, ese relato se proyecta como repeticiones, variaciones, proliferaciones, sobre la obra futura.

(...) Podría decirse que todo Lamborghini es *El Fiord*: el resto de su producción está ya en ese relato inicial. *Está ya en ese texto inicial*: no anticipada o esbozada por él. Los demás textos son variaciones o expansiones, como si se tratara siempre de un mismo escrito reescrito infinitamente. (p. 83).

La hipótesis de Oubiña parece reposar sobre la idea de que la temática orgiástica/política de *El Fiord*, esa lengua es estado primitivo no solo forma parte del ADN de Lamborghini, sino que también son el único espacio donde el autor se movió. Si bien el poema a Vandor implica una tautología referencial, si bien *Tadeys* logra superar en páginas y en violencia explícita el contenido de su primera novela, también es cierto que otros textos suyos elaboran una sustancia narrativa distinta y hasta incluso más abstracta o refinada. Pienso en el comienzo de *La causa justa*, como también cuando ese relato avanza, termina por parodiar a aquellos que temen que el lenguaje se lo tome de manera literal. Tokuro, un ingeniero japonés malentendiendo una situación y constituye el elemento clave para que la trama. Carlos Belvedere (2000) en *Los Lamborghini* trabaja de una manera más que acertada este relato:

El núcleo de lo que nos interesa desarrollar puede sintetizarse de la siguiente manera. Se trata de un malentendido: en un partido de fútbol entre compañeros de trabajo, luego de un desenlace emotivo uno le dice a otro “te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto (...) y vos sabés que yo no soy puto”. Una expresión

no poco frecuente en este tipo de eventos. Expresión argentina, demasiado argentina. El japonés escucha y cree entender: se trata de dos homosexuales prometiéndose asquerosidades. Es desagradable, pero las promesas deben mantenerse. Los obliga a ello, porque hay que cumplir la palabra empeñada. Le quieren explicar que se trata de un chiste, pero no acepta. Insiste. Incluso mata a su único amigo para no ser cómplice. (...) Confundido y angustiado, se quita la vida. (...) muere, bajo el sol poniente sobre suelo argentino, tierra que bautizó (...) como *Gran Llanura de los Chistes*. (p. 95 – 96).

Si *Teatro* implicaba un trabajo performativo ideal, en cuanto a que disolvía la idea de un referente, *La Causa Justa*, parece haberle servido a Lamborghini para poner en palabras la absurda omnipotencia que implica usar al lenguaje como una herramienta realista que dé cuenta de la verdad de los hechos. En tal sentido dice Belvedere (2000):

Oswaldo Lamborghini nos enrostra, como pocos, el carácter literario de su escritura: lejos de una estética realista, de la denuncia, del compromiso simple y no por bienintencionado menos autoritario (ya que se arroga la irrecusable voz de los “hechos”, de la “realidad social”), antes bien, se muestra –con una obscenidad y una procacidad no muy comunes- como literatura. (p.32).

Esta idea se desprende de lo que Lamborghini parecía haber ya explicitado en la revista que no casualmente se llamaba *Literal*. Ariel Idez (2011) en el prólogo de la edición facsimilar que de la revista publicó la Biblioteca Nacional marca el terreno que busca romper Lamborghini:

En *Literal* no se tratará de *escribir para* (la revolución, la lucha del proletariado, asumir el compromiso) sino de *escribir por* (escribir) asumiendo el goce (sí, onanista) de la letra. Actualización tardía pero imprescindible en la literatura del fracaso del lenguaje en tanto espejo del mundo asumido desde la primera oración que articula la revista: “*La literatura es posible porque la realidad es imposible*”.

(...) Pensar en *Literal* embarcada en una batalla contra la literatura política en procura de trocirla. (...) ¿Cómo combatir a la clase dominante

haciendo uso de su poética más afín: el realismo propio de la novela del siglo XIX? ¿Cómo arrogarse el derecho a hablar en nombre del otro llámese pueblo o proletarios sin ejercer una violencia propia de toda representación de una clase por otra? *Literal* formulará preguntas insoslayables que, sin embargo, parecían interdictas en la superficie discursiva de la época hasta que emergieron en sus páginas. (p. 21).

En la frase *la literatura es posible porque la realidad es imposible*, encontramos la idea del lenguaje como un acontecimiento sin referente, algo que estaba presente –de la mano de autores como Jacques Lacan y Roland Barthes– en la pulsión de la época en la cual salió la revista *Literal* (1973). En el artículo escrito para la revista Babel en 1989 Alan Pauls marcaba –fervorosamente por cierto– la potencialidad performativa de la escritura de Lamborghini:

César Aira dice bien: con Lamborghini, “asistimos al nacimiento de las palabras”. A su nacimiento, o a sus catástrofes. Hacer sonar la lengua es, en estas novelas y estos cuentos, como escribir el punto en que una ola rompe o el umbral en que el agua empieza a hervir: el acontecimiento del romper y del hervor, esa vertiginosa puntualidad y no sólo los estados que la preceden y la suceden. Siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra, dice una frase-consigna de *Sebregondi retrocede*, antídoto formidable contra el malestar naíf que inspiran los modos canónicos en que la literatura argentina suele pensar la relación entre el sentido y el mundo. La fórmula un acto por cada palabra, de la que Lamborghini hizo una ley despiadada, es la fórmula misma del acontecimiento: ya no palabras y cosas en relación de representación, sino signos y acciones anudados; ya no el candor de los realismos y sus secuelas “comprometidas”, sino un trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas.

Pero los 70 no fueron solo Lacan y Barthes. Fue la década donde la política se encuentra un marcado estado de ebullición. Por eso la cita de Idez hace foco en la palabra revolución, en la función de la literatura en la revolución. Aquí se visualiza un problema: el verosímil realista y la búsqueda (o no) de un referente reconocible como herramienta de querrela. Pienso en Rodolfo Walsh, obviamente en *Operación Masacre* (1957), en ese texto que busca disolver todo rastro de ficción

para que el cuerpo de la denuncia se haga visible. Parece un modelo antagónico al que planteaba Lamborghini. El asunto, en realidad, debería tratar de responder la eficacia real de un texto y de otro. Porque en todo caso el mismo Walsh (2007) sabía que para intentar cambiar el statu quo no alcanzaba con ser escritor:

Rosendo es una parcela muy pequeña de lo que yo escribí en el periódico de la CGT (...) Ahí yo recuperaba algunas cosas, hasta del oficio del narrador, que me servían. Pero éste problema que no lo podés resolver vos solo, y ahí viene lo grave. (...) Fue posible, pero no porque lo inventara yo, sino porque los trabajadores argentinos se organizan en la CGT rebelde y ellos me dan a mí la oportunidad de poner mi instrumento a su servicio. (p. 245).

Sergio Chejfec (2001) en *Fabula política y renovación estética* aporta algunos elementos claves para esta concepción:

Según Walsh, su debilidad por la “gran” literatura –la novela– tiene que ver con un origen ineludiblemente “burgués”; una persona formada según valores superados, percibidos en ese momento como crepusculares frente al avance de una nueva práctica ideológica, una inminente revolución social y consecuentemente una nueva forma de literatura. (...) Este tipo de argumentos y posturas estético ideológicas estaba bastante generalizado, prueba de ello es la expresión con la que Cortázar se definirá unos años después, “Cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura”. Pero Cortázar provenía, para decirlo en términos de Walsh, de la tradición que éste había renunciado a continuar. Podemos corroborar ello con otra frase de Walsh (...): “... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir”. Para uno, el arma se trata de la literatura, para otro es la máquina de escribir, por otra parte volcada casi todo el tiempo al periodismo combativo. En ese declive de la institución estética hacia la herramienta manual puede verse una razón política –en el segundo caso también utilitaria– capaz de compensar con creces las renunciadas estéticas.

Al origen burgués de la novela, Walsh la enfrenta con la máquina de escribir al servicio del pueblo. Así se logra salir de la “trampa cultural”. Un Walsh que veía justamente a Germán García, fundador junto a Lamborghini de la revista *Literar* como alguien “totalmente agarrado de la trampa cultural. Germán es víctima, espero provisoriamente, de eso. Lo digo amistosamente”. Walsh (2007)

Esa trampa cultural significaba ni más ni menos que pensar al artista como “un sirviente, a la vista y descarado, de lo que empieza a ser el príncipe burgués de su época”. Walsh (2007) separa oficio de valores, se puede tomar el oficio de algunos escritores pero no sus valores, más teniendo en cuenta que los escritores siempre están con “las manos atadas, los pies atados y una varilla por atrás”

Porque así empezás a escribir. Estás condicionado por todo, por quién te lo va a publicar, qué van a decir los críticos, cuánto se va a vender, y así. (...) Y además: ¿esto corresponde al nombre que yo tengo? (...) Hay que empezar a pensar (...) en otras posibilidades; cómo se pueden romper esas ataduras. Empezando por desatarte las manos. (p. 243).

Walsh no necesitaba desatarse las manos porque no operaba en él ningún deseo ególatra de transformarse en esa figura pública llamada escritor. En este reportaje la prioridad no es la literatura, sino la lucha social y como en todo caso la máquina de escribir y no la literatura puede servir para la lucha. En esta línea la noción de valores marca el núcleo temático que la ficción debe tener: hablar de las huelgas, por ejemplo: “tomemos toda la masa de la literatura argentina, esa masa inmensa, y tratemos de establecer en dónde aparece lo que es un hecho central en la vida del pueblo –una huelga, por ejemplo-”

La pregunta que podemos hacernos, y dada la referencia a García, quien se encargó de promover la figura de Lamborghini, ¿por qué Walsh no nombra en esta entrevista al *El Fiord*? Siguiendo con la línea de lo que él mismo plateaba, Lamborghini no solo rompe con los valores burgueses, sino que también opera sobre los principios del oficio de escritor: hace estallar en mil pedazos ambos esquemas y ciertamente no parece tener las manos atadas. Quizás Walsh (2007) creía que para sacarle provecho a la máquina de escribir era un requisito ineludible hablar sobre temas vedados. “Yo todavía creo, o por lo menos es una cosa que tengo como pregunta que la ficción puede ser rescatada” (p. 248), dice en una parte de la entrevista. Pero la ficción no es prioridad para Walsh, sino el artefacto concreto, la herramienta. Como si tomara el asunto en términos marxistas:

el medio de producción, la infraestructura, la máquina de escribir. Quedarse en la Literatura, es ser superficial, permanecer en la trampa de la superestructura. A Walsh no le interesa prestarse a una discusión estéril y lo demostró con creces: puso el cuerpo en una batalla desigual y pagó con su vida. Por lo tanto la discusión sobre los alcances de la ficción resulta anecdótica en la biografía de Walsh. Pero si pensamos la dimensión ideológica de la escritura podemos preguntarnos cómo respondería Lamborghini a la frase: “la ficción puede ser rescatada”. El *Teatro Proletario de Cámara* como libro-artefacto parece decirnos que no, que nunca puede ser rescatada, que siempre, cuando el lenguaje está operando, vamos hacia un directo fracaso, que no hay chances de poder hacer algo productivo cuando caemos en las redes de circulación literaria. Y sobre todo que dado que la literatura es el mercado (y el mercado la literatura), solo queda pensar en el objeto libro, con sus marcas en birome, en tanto mercancía en bruto, que al mostrar sus condiciones productivas, evidencia la banalidad del resto de los libros encorsetados.

Así Osvaldo Lamborghini es el primer escritor que parece escapar a la hipotética piedra con la que literatura había tropezado más de una vez desde el juicio a Flaubert.

CÉSAR AIRA

Aira, muchacho punk

A principios del 2015 y bajo el título *The Musical Brain* se editó en Estados Unidos una colección de cuentos de César Aira. El libro, que en Amazon se vende a 20 dólares, ya tenía una publicación en castellano realizada por Mondadori llamada *Relatos reunidos*. *The Musical Brain* tuvo la particularidad de ser reseñado para *The New York Times* por la cantante y escritora Patti Smith. La noticia – de la publicación y de la reseña – circuló en marzo de ese año por distintos diarios nacionales con una mezcla de sorpresa y orgullo un tanto chauvinista. Es lógico, no son muchos los autores argentinos contemporáneos que logran entrar en el mercado norteamericano y si a eso le sumamos que la “madrina del punk” puso el ojo y su pluma en Aira, se entiende que el hecho haya sido destacado. Por fuera de este temblor resulta interesante ver la mirada extranjera sobre nuestro más prolífico autor. En su artículo Smith (2015) nos dice:

El ojo cubista de Aira ve desde todos los ángulos. Estos cuentos presentan una continua confrontación del clásico problema matemático del plegado de papel, que sostiene que una hoja de papel puede doblarse a la mitad sólo nueve veces. Libre de los límites que involucra esta secuencia de plegado, Aira considera otra posibilidad algebraica.

Así como Aira hablaba de Lamborghini apelando a figuras pictóricas, Smith califica al ojo de su reseñado como “cubista”, lleno de pliegues imposibles:

Los cuentos de “El cerebro musical” (...) despliegan la narración continua de la mente improvisadora de Aira. Sus personajes, ya sean rufianes de tiras cómicas, monos, partículas subatómicas o una versión de su propia infancia, se mueven en un paisaje cambiante de situaciones inestables que trastornan nuestra existencia temporal y la hacen fan-

tasmagórica, sin dejar de parecer cotidianas conforme se desarrolla la trama. Su enfoque natural que acepta incluso los episodios más extravagantes, suspende la incredulidad y promueve el sentido propio de desplazamiento, de liberación de la banalidad.

No es demasiado original lo que Smith dice sobre Aira y eso, más que una falencia de ella, es, por llamarlo de alguna manera, una virtud de la obra del argentino. Quizás se deba a que los textos Aira despliegan una historia sencilla, llana y hasta inocente o al menos sin ningún sentido sedimentado que parece superar cualquier distancia geográfica o cultural. Su máxima es dejar que los hechos fluyan, cuenta cosas sin la urgencia de ningún postulado. Esto a veces lleva a que se lo lea como un autor (demasiado) superficial. Sin embargo o quizás por eso en los últimos diez o quince años un autor ha sido visitado por críticos, tesisistas e investigadores. Pero al tener un plan literario sencillo (y sólido a la vez) las interpretaciones suelen reducirse tres o cuatro conceptos. Esos que Smith parece vislumbrar con particular intuición:

Los cuentos de Aira parecen esquivas de un universo interconectado que está en constante expansión. Llena el frenesí del vacío con visiones multitudinarias, como pinturas indias de dioses que vomitan dioses. Divaga con una lucidez poderosa. En ocasiones tuve que acelerar y desacelerar al mismo tiempo para mantener su ritmo, pero una vez que lo logré, me pareció que sus pensamientos eran como piedritas saltando por la página, que expresaban algo que yo misma había pensado y no había podido poner en palabras. En este sentido, Chris Andrews es el traductor perfecto para él, pues refleja sin problema alguno, salto a salto, la sensibilidad caleidoscópica de Aira; forman una pareja simbiótica.

No ha tomado Smith un mal libro para presentar a los lectores norteamericanos la literatura de Aira ya que los 17 relatos incluidos en este volumen son una precisa muestra los diversos elementos procedimentales que Aira ha frecuentado a lo largo de una larga serie de libros que sin dudas conforman una sola y gran obra. Volver sobre *Relatos reunidos* (2013) es poder resumir en un puñado de cuentos lo que él se ha encargado de elaborar en sus más de 90 novelas cortas.

Para su lectura *Relatos reunidos* (2013) se puede dividir en dos bloques, uno de corte explícitamente autobiográfico y otro en el que, aun cuando deja escapar alguna referencia de su propia cotidianidad, trabaja en un espacio que establece un particular tratamiento de lo fantástico alterando secuencias narrativas con otras de corte argumentativo.

El bloque autobiográfico, conformado por casi la mitad de los cuentos, se instala en una vertiente rememorativa: Pringles, su ciudad natal, los amigos de la infancia, las primeras experiencias escriturales, los juegos con sus amigos. Esta operación, que bien podría llamarse “Reality Aira”, presenta las clásicas fronteras entre narrador y autor como parte de una estrategia de fuga: es ficción, hay un narrador, sí, pero Aira insiste, cual sesión de espiritismo, en invocar a su propio fantasma. Es ocurre sin dudas al tomar el primer cuento, “A Brick Wall”. La narración comienza con ese típico caos programado de pensamientos arbitrarios que caracteriza a Aira, pero a partir del momento en el que se anuncia la muerte de uno de sus mejores amigos, el texto adquiere un matiz destacadamente nostálgico. Es un relato humano, demasiado humano, que se contrapone al andamiaje racional al cual nos tiene acostumbrado en otras narraciones. Así, deja en un segundo plano los clásicos recursos lúdicos de su escritura, para dar paso a una sincera evocación. Es, por lejos, uno de los cuentos más bellos que Aira haya escrito. Y vale subrayar que aquí la belleza está asociada a su dimensión más orgánica, menos conjetural. No juega a evocar, evoca. Parafraseando su título, parece haber derribado su propio muro. O quizás haya muchos Aira conviviendo de manera caótica entre un relato y otro o incluso en el mismo relato. Ya veremos más adelante por qué creo que ocurre eso. Se podría pensar que al ser uno de los relatos más nuevos –enero de 2011- las motivaciones literarias de Aira podrían dar un giro hacia nuevos motivos, pero allí está “En el café”, fechado en junio del 2011, para derribar cualquier atisbo viraje. Patti Smith (2015) destacaba una frase incluida en el cuento “*En el café*”: “La absorción inmediata de la realidad, que buscan en vano místicos y poetas, es la actividad cotidiana del niño”, escribe Aira (...) y es una habilidad que él mismo posee”. Aquí, digo en la frase y también en ese cuento nos encontramos con el ADN Aira, el que muestra su agudeza. Pero no sólo eso, porque parece también querer mostrarnos algo destacable en el proceder infantil. En una entrevista ofrecida a una FM de Pringles Aira dijo que “El ser humano hacia los seis años empieza su decadencia. Los niños me parecen obras de arte: el punto culminante de belleza, de gracia es a los tres o cuatro años.” No parece esta una afirmación al paso, sino más bien

una declaración de principios. Un motivo recurrente de Aira es la infancia. Aparece como elemento central en infinidad de anécdotas, pero también en cierta posición narrativa. La infancia como lógica antagónica a la de los adultos. Algo de lo que le sucede, creo no casualmente, a la niña de “En el café”:

La madre seguía charlando con su amiga, y le prestaba una atención apenas maquinal a la hija. Inmediatamente después de la primera figurita, del primer caso de lo que empezaba a parecer una serie infinita, se había desentendido, como suelen hacerlo los adultos de los juegos de los niños con los que conviven. Nadie sale perdiendo, porque los niños a partir de ese momento entran en una dimensión propia, hecha de repeticiones e intensidades. (Aira, 2013, p. 48).

Este párrafo parece describir en forma muy clara la mirada de Aira sobre la escritura. Frente a la cierta solemnidad literaria, la respuesta es una serie de (lúdicas) repeticiones e intensidades. No hay posibilidad de escritura sino se tiene una dimensión propia del mundo.

En el segundo bloque de *Relatos reunidos* (2013) nos encontramos un Aira que se podría definir como más tradicional o inscripto en su propia herencia. Allí sí le da rienda suelta a sus habituales experimentos. Esta vez el juego se dedica a ejecutar una actualización paródica de la célebre *Tesis sobre el cuento* (Piglia, 1999). Como explicábamos en el segundo capítulo la difundida hipótesis de Ricardo Piglia el cuento clásico “narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

Así, cuentos como “El carrito” (2013) o “Picasso” (2013) dejan surgir en el último párrafo una historia de la cual se habían dado esporádicos indicios. Pero claro nada resulta literal, porque en realidad más que una historia 2 cifrada, hay un cambio de escala en la narración. Si el relato iba por caminos poco habituales, en el final se vuelve a una lógica casi asociada con lo más esperado, que en este caso, es, obviamente, lo menos esperable. La pregunta que cierra “Picasso” -¿Y cómo salir del Museo Picasso con un Picasso bajo el brazo?- es una muestra clara de que a veces caer en cierto lugar común resulta la salida más original. Claro que para eso tuvo que presentar falsos

indicios, pero no a la manera del cuento clásico, sino como un descarado intento de desviar la atención para concluir que no se escondía nada. Es como un mago que todo el tiempo nos dice que quizás tenga un conejo en la galera y finalmente nos pregunte: ¿realmente pensaban que yo podía tener un conejo guardado en una galera? ¿En qué mundo viven? Eso que lo lleva a decir en el libro *Continuación de ideas diversas* (2014): “Todo el engorro y la dificultad de fabricar miniaturas podrían evitarse haciéndolas grandes.” (p. 44). El mundo es simple, hay que narrarlo de manera sencilla, todo plan especulativo implica para Aira una sobreactuación literaria.

Aira siempre desea estar en, por llamarlo de alguna manera, estado puro. Eso es lo que parece conmover a Patti Smith (2015):

¡Ave César! Me impresiona la cantidad de hilo que devana para contar sus propios cuentos, desde la fábula política hasta la más complicada broma de doble sentido enriquecida con filosofía.

El elogio, retóricamente grandilocuente, funciona no en el uso de los signos de admiración de la frase “¡Ave César!, sino en la certera descripción de la naturaleza airiana. Mejor promoción, para un mercado cuyo último escritor latinoamericano exitoso había sido Roberto Bolaño, imposible. Justamente Bolaño fue el encargado de recomendarle a Smith las novelas de Aira y de prologar en el año 2006 *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Allí puede leerse que para Bolaño Aira es “uno de los tres o cuatro mejores escritores que escriben en español actualmente”. (Aira, 2006, p. 6). Perfecta carta de presentación que en el 2011 pareció continuar la crítica literaria que Michael Greenberg realizó para *The New York Review of Books*. El artículo ensaya un muestrario de las recurrencias narrativas que suelen aparecer en la obra del pringlense:

Creaciones densas, impredecibles, presentadas en un estilo llano, sigilosamente lírico capaz de ajustarse a la propensión de Aira a mezclar metafísica, realismo, literatura barata e incongruencias dadaístas. (...) A Aira le interesan mucho más las ideas que la trama, y sus historias parecen estar pensadas para aportar la estructura que él necesita para analizar la relación entre lo imposible y lo realista, entre lo que se imagina y lo que es. Comparte con los dadaístas la creencia en que el

proceso por el cual se crea una obra es tan importante como el resultado final. El procedimiento está siempre presente como un elemento de su ficción, un principio rector.

(...) En el universo de Aira, las ideas tienen un peso orgánico. Cada pensamiento es progenitor de su propio ecosistema, lo que da origen a un nuevo pensamiento/organismo que a su vez aumenta las posibilidades del mundo. Por eso, cada nuevo pensamiento es superior al anterior, aunque en la superficie parezca menos interesante.

El esfuerzo que realiza Aira por combinar dos polos estéticos –la anti-novela con la novela realista, lo simple con lo rococó, el minimalismo con la meta-ficción, el azar con el cálculo– aporta buena parte de la tensión a su obra.

Hace muy bien en destacar Greenberg (2011) esa especie de movimiento pendular de la narrativa de Aira, donde el azar de la escritura parece inscribirse en la propia trama, como muy bien puntualiza la crítica del norteamericano:

En 2009, le dijo a una entrevistadora que si en el café donde está escribiendo entra un pajarito, como una vez pasó, también entra en lo que está escribiendo: “Podría ser un pajarito mecánico fabricado por un ingeniero que fue el primer marido de la mujer, y que su actual marido creía muerto. Pero el ingeniero ha fingido su muerte para escapar de la justicia (inventó unas palomas mecánicas asesinas), sigue vivo con una identidad falsa, ella lo ha descubierto y lo está chantajeando... Eso o cualquier otra cosa.” Aira parece ser consciente de la paradoja que implica tener un procedimiento: para romper con las convenciones imaginó otra convención, una que, de ser practicada, apenas puede controlar.

El azar, pero no como motivo temático a la manera de Paul Auster, sino para pensar la propia contingencia que implica el acto mismo de escribir. Mientras por lo general los escritores sostienen ficciones que mantienen alejado de su propio entorno al sistema que han creado, Aira deja que el afuera ingrese (casi literalmente) en su trama. Así Greenberg llega a decir:

La realidad no se puede reproducir en el arte, pero el acto concentrado de hacer arte reproduce cierta dinámica de la realidad, transformando al arte en una acción esencial. Esa parece ser en todo caso la apuesta

de Aira, el ideal que se ha fijado, alcanzable por medio de este procedimiento. La realidad simplemente ocurre sin invención previa o, dicho de otro modo, es un estado perpetuo de invención. No se detiene a analizarse, se desovilla continuamente.

Aira deja que el entorno (repito este término porque me parece más preciso que hablar de “la realidad”) sea parte de la trama y en ese movimiento da cuenta de lo imposible que es para un escritor (y obviamente también para un sujeto) atarse a un plan. Si en la tradición cuentista argentina buscaba una estructura normalizante, Aira entiende que el escritor, el sujeto que escribe se encuentra en un entorno y que ese entorno puede (y hasta debe) atravesar el propio acto de escritura. Una vez suspendida la esperanza tranquilizadora de la previsibilidad lo que queda es dejarse llevar por los caminos del entorno (y también los de la mente).

Vuelvo sobre un punto que marca Greenberg, que el mismo Aira ha sabido explicar en algún que otro reportaje: “A Aira le interesan mucho más las ideas que la trama” En realidad, habría que pensar que en Aira la trama no persigue la lógica causalística de los sucesos, sino más bien ese devenir creado entre la mente del escritor en el momento que escribe y el entorno. Esto implica una especie de desafío a la idea del artefacto enunciativo que el estructuralismo se encargó de mostrar como modelo ineludible: autor y narrador son dos entidades separadas. Eso que el abogado defensor de Flaubert se había encargado de disociar. Jules Senard “entregó” a Emma, para salvar a Flaubert, creando así la idea de narrador. Esta sentencia fue la alfombra de bienvenida sobre la cual se fundó la teoría literaria moderna. Pienso en un viejo artículo aparecido en el número 2 de la revista *Punto de Vista* donde Silvia Niccolini (1978) presentaba algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano. En un pasaje de la nota Niccolini decía, a partir de las conceptualizaciones realizadas por Wayne Booth:

El narrador, (...) ocupa un lugar –en el interior del relato– que no puede ser desplazado por el vacío. Es más, el relato debe a la perspectiva del narrador su estructura, su ilusión de verosímil y la distancia estética e irónica que lo constituye en literario. (...) “El autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, pero nunca puede elegir desaparecer” (...) No es el autor como hombre biográfico sino como artesano el que no puede hacer mutis del texto, dado que la retórica que genera la ficción en su propia marca. (p. 3).

Es fácticamente cierto que no es el autor como hombre biográfico, sino el artesano el que aparece en el texto, pero la presencia del entorno que rodea al momento de la escritura en Aira, parece virilizar esos mundos empíricamente separados. Esto implica una posición estética y también ética, en cuanto a que suspende cierto autismo en el cual se suele ubicar al rol del escritor. Si Senard había separado a entorno de ficción Aira lo incorpora. Una aclaración obvia: el desempeño del abogado de Flaubert fue impecable para con su defendido ya que logró la absolución. Sin embargo esa argucia legal pareció inaugurar cimientos un tanto rígidos. Con el juicio nace el autor, figura que en el siglo XIX y en el siglo XX le dará paso a un rol social nuevo: el Escritor, así con mayúsculas.

En este punto Aira (2015) es enfático:

No me gustan los escritores que no escriben. Hay gente que necesita tener carné de escritor, porque eso les sirve para moverse socialmente, pero lamentablemente para eso necesitan escribir y eso no les gusta. (...) Yo escribo todos los días por placer, porque es lo que me gusta.

Escritor es el que escribe y escribir en un bar, implica tomar esa actividad como un continuo físico de la vida cotidiana. Escribir es para Aira una actividad física y como tal implica que el entorno influya en el sujeto. Aira, tras la huella Lamborghini, su admirado mentor, parece no alcanzarle tomar la escritura como una entidad puramente textual. Hay materialidades, la mano del escritor, el entorno donde este escribe, por supuesto también las ideas concretas que habitan en su mente, la mesa, las hojas del cuaderno, el fetiche de la lapicera, pero no existe la posibilidad de narrativa pura, aislada. Eso ocurría y ocurrirá en todos los tiempos, pero Aira usa estos elementos como sustancia explícita de su escritura.

Lo fantástico y el realismo

Se suele buscar, sobre todo cuando se asoma por primera vez a la literatura de Aira, ciertas correspondencias con el género fantástico. El mismo Aira suele decir que sus relatos se parecen a cuentos de hadas. Algo de eso puede haber, pero claro nunca de la manera más previsible o mucho menos literal. Desde una posición clásica (y no por eso menos efectiva) Julio Cortázar definía lo fantástico del siguiente modo:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. (p. 402).

Así en Cortázar nos encontramos con un hombre que vomita conejos (*Carta a una señorita en París*), un hombre que se accidenta en una moto que a la vez está en un ritual Azteca (*La noche boca arriba*) o un asesino que emerge desde el corazón mismo de un libro (*La continuidad de los parques*). En estos tres casos aparecen “ordenes secretos y menos comunicables”.

Es conocida la animosidad de Aira hacia Cortázar, sobre todo a partir de que en octubre del 2004 la revista *Ñ* publicó una de las pocas entrevistas que Aira dio para un diario argentino. El título de la nota era: “ *El mejor Cortázar es un mal Borges*”, una frase por demás elocuente. En la entrevista Aira dice:

Cortázar es un caso especial para los argentinos, y no sólo para los argentinos, también para los latinoamericanos y quizás para los españoles, porque es el escritor de la iniciación, el de los adolescentes que

se inician en la literatura y encuentran en él —y yo también lo encontré en su momento— el placer de la invención. Pero con el tiempo se me fue cayendo. Hay algunos cuentos que están bien. El de los cuentos es el mejor Cortázar. O sea, un mal Borges, o mediano. A propósito de una de las cosas más feas que hizo Cortázar en su vida, el prólogo para la edición de la Biblioteca Ayacucho de los cuentos de Felisberto Hernández, un prólogo paternalista, condescendiente, en el que prácticamente viene a decir que el mayor mérito del escritor uruguayo fue anunciarlo a él, cuando en verdad Felisberto es un escritor genial al que Cortázar no podría aspirar siquiera a lustrarle los zapatos. Sus cuentos son buenas artesanías, algunas extraordinariamente logradas, como *Casa tomada*, pero son cuentos que persiguen siempre el efecto inmediato. Y luego, el resto de la carrera literaria de Cortázar es auténticamente deplorable.

Mas allá de las motivaciones que lo llevaron a Aira a decir lo que dijo, la idea de que Cortázar persigue el efecto inmediato no me parece incorrecta. Su pulso narrativo suele depender de una especie de fórmula cronometrada: luego de una cantidad de párrafos la trama comienza a enrarecerse. Estos saltos, siempre arbitrarios, algunas veces divertidos, generan una especie de efervescencia que una vez alcanzado su mayor punto de burbujas, se licúa. Pienso en un ejemplo poco ortodoxo, pero quizás claro. En los kioscos de nuestro país aún hoy se consiguen chicles globo *Bubbaloo* que en su interior contienen un líquido sabor a frutilla o menta. El efecto de esta golosina es perecedero: una vez que el líquido se diluye en nuestra boca, nos queda la misma masa gomosa de todos los chicles. Muchos de los cuentos de Cortázar tienen esa misma fugacidad, funcionan en una primera y rápida lectura y después solo recordamos el efecto buscado. ¿*Cartas a una señorita en París*?... Ah, sí ese cuento donde un hombre escupía conejitos. ¿La noche boca arriba? Ah, sí, ese cuento donde el tipo de la moto termina en un sacrificio Azteca. ¿La continuidad de los parques? Ah sí, ese cuento donde el asesino sale de las páginas que el tipo estaba leyendo. Quizás exagero, aunque no creo que tanto.

Vuelvo a Aira, pero sin abandonar del todo a Cortázar. Aira suele tematizar lo inesperado, pero no de la misma forma que Cortázar. Por ejemplo en el relato titulado *Mil Gotas*, el narrador, típicamente airiano, cuenta como la

pintura de la *Gioconda* trasmuta en mil gotas para iniciar un disperso viaje por el mundo. Al comienzo del relato nos encontramos con el siguiente pasaje:

De ahí salieron especulaciones periodísticas sobre extraterrestres, por ejemplo un ser gelatinoso que hubiera aplicado una ventosa con ciliadas horadantes, etcétera. ¡Qué crédulo es el público! Qué poco razonable. La explicación de lo que había pasado era perfectamente simple: la pintura había revertido al estado de gotas (...) Si hubieran contado los agujeritos del vidrio habrían sabido cuántas eran: mil. Pero nadie se tomó el modesto trabajo de contar, ocupados como estaban en proponer teorías tan descabelladas como incongruentes. (Aira, 2013, p. 84).

Para explicar un suceso evidentemente “inesperado” –la desaparición de la *Gioconda* del Louvre- el narrador se siente en la obligación de subrayar que si hubiesen practicado un básico empirismo (contar los agujeritos del vidrio) no habrían caído en teorías descabelladas e incongruentes. Es la ley (de la física cuántica en este caso) lo que alimenta el verosímil y no la excepción (incongruente). ¿Qué habría hecho Cortázar con esta historia? Cortázar trabajaría la excepción. Así lo hizo, para sumar otro ejemplo, en célebre cuento Axolotl. El narrador explica que el momento en el cual él asume el lugar del pez acontece “sin transición, sin sorpresa”. Allí está la base medular de lo fantástico en Cortázar. No le interesa explicar la transición y ni tampoco tematizar la falta de sorpresa del narrador al transformarse en pez. Nunca llega a ubicarse en las consecuencias psíquicas del personaje, porque lo que le importa es el efecto, en este caso la transmutación.

Para Aira ninguno de estos sucesos “inesperados” están asociados a la fatalidad, sino a su contracara: la ley, la explicación que muchas veces asume un matiz pseudo-científico siempre en el límite de la parodia. Mientras, como dijimos, en los cuentos de Cortázar se vomitan conejitos, para Aira en la galera, puede entrar un conejo, también quizás un dragón chino, pero siempre y cuando haya detrás alguna lógica razonada (al menos en su potencialidad teórica) que se aleje de la vulgar creencia de que se debe renunciar a la credulidad. Eso era lo que nos pedía muchas veces Cortázar. Y aquí, para no ensañarme con el autor de *Rayuela*, debo decir que esa propuesta de renuncia a la credulidad es sin dudas totalmente lícita. La unidad de sentido de Cortázar le permitió crear una secuencia de tópicos donde las reglas, en la repetición estilística, quedaban cla-

ras. Luego de una serie de narraciones similares, los lectores no solo ya estaban avisados de que lo inesperado podía pasar, sino que también estaban esperando que eso ocurriera. El asunto, en todo caso, es pensar porque esa tanda de cuentos fantásticos parecen caducar luego de una primera lectura. Quizás porque su andamiaje depende de un único efecto, que una vez revelado, perece. A favor de Cortázar o en contra de Aira, muchos lectores estiman que *Mil gotas*, es demasiado ensayístico para ser un cuento. Puede ser. El valor, creo, reside en la naturaleza lúdica con que Aira despliega argumentos. Si Aira puede ser lúdico, no quedas dudas de que Cortázar también tenía derecho a ser efectista (y muchas veces decididamente lúdico en sus resortes efectistas). Además es cierto que también en Aira hay cierto hábito en el uso de recursos. Cada escritor tiene su “manualcito”.

En todo caso creo que lo más interesante de aquella crítica de Aira, fue poner el foco sobre aquel tipo de ficción especulativa que trabaja pensando en el efecto sorpresa. Las teorías del cuento que veíamos en el segundo capítulo, parecían entender la eficacia de la narración en esos giros repentinos. Creo más genuino, por transparente, lo que realiza Aira, aún cuando se vuelva recurrente. Lo que cuenta, es lo que hay. Sus ficciones son melodías tranquilas, donde más que picos estridentes. Presenta una tonalidad divertida que suele divagar, perderse, irse por las ramas. Esto, como ya lo dije, muchas veces ocurre gracias a que es el entorno de ese sujeto que escribe, quien, cual match de improvisación, le dicta cual debe ser la próxima peripecia.

Vuelvo: para no ser prisionero de una polémica con ribetes mediáticos no creo que el mejor Cortázar sea un mal Borges. Sus planes narrativos eran diferentes. Cortázar, por ejemplo, supo cuidar mejor a sus personajes que lo que lo hacía Borges y más allá de cierta candidez, su literatura muestra signos vitales que cuesta encontrar en el autor de *Emma Zunz*. Por su parte Aira creo que intentó, en la crítica a Cortázar, mover el avispero literario, sobre todo en torno a una posición un tanto enquistada de lo que debía ser la escritura preformateada del cuento.

Las novelas

Esa operatoria de usar la ley para encuadra los sucesos “inesperados” se da sobre todo varios de los relatos cortos de Aira; en las novelas el procedimiento, como veremos a continuación, se vuelve un poco más desbocado.

A propósito de un libro del mexicano Mario Bellatín, Carlos Ríos (2012) dice:

Este procedimiento puede observarse en *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, no como las conexiones usuales que Bellatín instala entre un libro y otro, sino como la alteración de un relato que necesariamente tendría que avanzar hacia un desenlace o una lógica de los hechos que posibiliten su comprensión. Este precipitado final aún se conserva, con mayor o menor énfasis, en sus últimos libros, pero la tendencia más visible es abandonar las hilachas de eso que aún llamamos novela (abdicación que Saer y Aira formalizaron, cada uno a su modo, hace un buen tiempo).

Tomo como elemento para comenzar a trabajar la idea de novela, este concepto de “abdicación” de Aira. Me gusta la palabra abdicar, eso de renunciar, proclamar como no perteneciente a uno. Aira abdicó del género novela, en cuanto a que siempre intentó mostrarse como por fuera del género. No fue el primer autor en abdicar de la novela. Ya a su tiempo renunciaron Jorge Luis Borges y Rodolfo Walsh, aunque la lógica de ambas renunciaciones tuvieron pulsiones claramente diferenciadas.

En el caso de Walsh (2007) la novela era un género ideológicamente cuestionable:

El mayor desafío que se le presenta hoy por hoy (...) a un escritor de ficción es la novela. (...) Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales en el sentido probable de un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción que exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atendido a lo que es mostrable. (...) Un periodista me preguntó porque no había hecho una novela con eso

(¿Quién mató a Rosendo?), que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística una forma artística superior. De ahí que viva ambicionando tener el tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina. (...) El proceso es más duro para los escritores que nos hemos criado en la idea de la novela burguesa; esa novela que uno quiso escribir desde los quince años no sirve para un carajo y en realidad lo que hay que escribir es otra cosa. (p. 233 -234).

Walsh no esconde sus propias contradicciones y no lo hace sólo en un ejercicio de revisión biográfica sino que muestra la propia inutilidad de su formación como un mensaje para las generaciones venideras: “gente más joven que va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción”. El tema, como lo vimos en el capítulo dedicado a Lamborghini, no es la novela sino la revolución. Indecisa y hasta en algún sentido desinteresada renuncia, porque su cabeza está puesta en ver como las formas del arte pueden (o no) modificar la sociedad.

En cambio en Borges hay una arbitraria “no elección del género”:

Yo creo que hay dos razones específicas: una, mi incorregible holgazanería, y la otra, el hecho de que como no me tengo mucha confianza, me gusta vigilar lo que escribo y, desde luego, es más fácil vigilar un cuento, en razón de su brevedad, que vigilar una novela. Es decir, la novela uno la escribe sucesivamente, luego esas sucesiones se organizan en la mente del lector o en la mente del autor, en cambio uno

puede vigilar un cuento casi con la misma precisión con que uno puede vigilar un soneto: uno puede verlo como un todo. En cambio, la novela se ve como un todo cuando uno ha olvidado muchos detalles, cuando eso ha ido organizándose por obra de la memoria o del olvido, también. (...) De modo que no creo que escribiré una novela. Ya sé que esta época parece exigir novelas de los escritores.

Continuamente me preguntan que cuándo voy a escribir una novela, pero me consuelo pensando que alguna vez le preguntaban a los escritores: “¿Y usted, cuándo va a escribir una epopeya?” o “¿Cuándo va a escribir un drama de cinco actos?”, y actualmente esa pregunta no se usa. Creo, además, que el cuento es un género más antiguo que la novela y quizás pueda *outlive*, quizás pueda vivir más allá de la novela.

Hay que reconocerle a Borges su capacidad para elaborar una respuesta que matiza su falta de predilección estética. En un mismo párrafo se define como “holgazán” y a la vez obsesivo en el arte de “vigilancia” sobre lo que escribe. Las razones son narrativas, solamente narrativas.

Walsh y Borges encuentra motivaciones distintas para justificar su renuncia. Mientras el primero mira el “contexto social”, como elemento de interpelación, el segundo no sale del “texto” para sostener lo complicado que puede resultar el océano de una novela. Polos distintos para una misma decisión.

En la abdicación de Aira se pueden individualizar, al menos, tres operaciones:

Primera operación de abdicación: la novela no es ese “objeto libro” solemne que sólo pude publicarse cada dos años y en editoriales reconocidas.

Una manera efectiva (en cuanto a su dimensión concreta) y a la vez *ducham-pianas* es ese gesto (un tanto corrosivo con el mercado) de publicar entre tres y cuatro novelas por año práctica que la inició, no casualmente, en la década del 90. Entre 1975, hasta 1990 había sólo editado seis novelas: *Moreira*, *Ema*, *la cautiva*, *La luz argentina*, *El vestido rosa*, *Cantato Castrato* y *Una novela china*. Desde 1991 hasta hoy la cifra aumentó geométricamente y aunque no ha dejado de publicar en las llamadas “editoriales grandes”, siempre ha sabido reservar más de un título para editoriales pequeñas. Él mismo lo resume así:

Siempre edito en editoriales pequeñas y entonces es como si le propusiera al lector buscar la figurita difícil, darle un poco de suspenso por-

que no le va a ser tan fácil conseguir un libro mío. (...) Sí, a veces llego a publicar cuatro libros en un año, peor uno tiene 14 páginas, el otro 80 y alguno llega a las cien, o las pasa. Es mucho menos de lo que escribe cualquier periodista con una columna semanal. (Aira, 2015).

Dije *duchampianas* porque la lógica de Aira parece no tener filtro entre lo escrito en su cuaderno y lo publicado. Hay como un pasaje automático: encuentro un mingitorio y lo coloco en una sala de arte, escribo en un cuaderno y sin mediar correcciones lo publico en un libro. Hay un pasaje directo entre borrador y libro. En épocas donde los agentes literarios dilatan la salida de las novelas, donde es poco frecuente que un autor nacional publique en un periodo menor a los dos años, Aira supo romper con esa lógica. Lo hizo cuando todavía no era Aira, quiero decir, lo hizo cuando su prestigio era más bien modesto o reservado para congresos de literatura.

Segunda operación de abdicación: el triunfo de la forma por sobre la materia.

Vuelvo –y amplió– una cita, de *Roland Barthes* (2004), en *El efecto de realidad*, ya utilizada en la Introducción:

Cuando Flaubert, al describir la sala donde se encuentra Mme. Aubain, la patrona de Felicidad, nos dice que “un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones”, cuando Michelet, al relatar la muerte de Carlota Corday cuenta que en su prisión, antes de la llegada del verdugo, ésta recibió la visita de un pintor que hizo su retrato, precisa que “al cabo de una hora y media llamaron suavemente a una pequeña puerta que estaba a sus espaldas”, estos autores (entre muchos otros) crean notaciones que el análisis estructural, ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado, sea porque excluyen del inventario (no hablando de ellos) todos los detalles “superfluos” (en relación con la estructura), sea porque se tratan a estos mismos detalles (el propio autor de estas líneas lo ha intentado) como “rellenos” (catálisis), afectados de un valor funcional indirecto, en la medida en que al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera y pueden ser así finalmente recuperados por la estructura. (p. 93 – 94).

Esa idea de que “los detalles superfluos” constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera fundó un tipo de novela “realista”. Como un efecto colateral de aquel estilo fundado hace un par de siglos son los “extensos” Best Sellers. El realismo creó esos monstruos gordos, depredadores de árboles, que se preocupan más por ser precisos en la información lateral que en la sustancia de lo narrado. Dice Aira: “Es bastante obvio que lo que hace el volumen generalmente abundante de las novelas comerciales es una mecánica catálisis detallista que no tiene nada de literario.”

Esa catálisis detallista, ya en el siglo XX, no parece caer sólo en los Best Sellers, sino en toda novela realista. Otra herencia que parece deudora del juicio a Flaubert en cuanto que asume como rol social responsable el escribir narrativas “contextualizadoras”.

Aunque en su artículo *Best Sellers y literatura, vigencia de un debate* (2003), Aira parece disparar contra las novelas de ventas astronómicas, en realidad lo que creo le interesa es dinamitar el verosímil realista, en cuanto a que fue fundado sobre la base de sumar detalles a la escena. Así la extensión (en páginas y en información) parece conspirar contra la verdadera sustancia literaria:

El realismo es lo que da la posibilidad de extenderse en el relato y escribir libros de muchas páginas. Qué raro. ¿No debería ser al revés? Porque lo fantástico permite el vuelo de la imaginación, al que los hechos le ponen límites estrictos. Pero creo que el realismo se extiende más porque admite más descripción, más comentario. (Aira, 2003).

Aquí lo fantástico, más que pensado como registro, Aira lo utiliza como variable interpelativa. En vez de desplegar esa pulsión descriptiva (gesto típico del realismo), deberíamos entregarle la llave del relato a la imaginación. Esto lo lleva a definirse de la siguiente manera:

“Cuento de hadas dadaístas”. Buscando una definición más o menos adecuada encontré esa: cuentos de hadas porque lo que hago yo es dejar volar la imaginación, la fantasía, y dadaísta porque es un modo de referirse a la imaginación desbocada, a la creación. (Aira, 2015).

La literalidad de la novela realista, donde el detalle, nos expulsa de lo literario, ya que nos reenvía al “mundo real”, aplaca el poder (falaz) que debería tener la literatura:

La literatura es falaz en dos planos: usa una palabra cuyo valor de cambio deja de ser su sentido directo, y pone en escena el teatro de ese uso perverso. El *Best Seller* es simétricamente veraz en dos planos: dice lo que quiere decir, y lo ofrece como lo que es. (Aira, 2003).

La novela debe erigirse sobre temas sino sobre la forma, el uso de la palabra que abandona su pretensión de referente:

El modo más común de describir o recomendar novelas consiste en decir “es sobre...”, y a continuación poner el tema. (...) Pero la literatura es forma. Esas descripciones o recomendaciones no dicen nada sobre el mérito o desmérito literario de la novela. Es cierto que la forma, para ser forma, debe serlo de alguna materia, o sea que ésta también existe. Estando ambas, es más fácil hablar de la materia que de la forma. (...) Ese algo puede ser o bien que la forma de la novela sea su materia, o bien que indique el triunfo de la materia sobre la forma, vale decir una derrota de la literatura en su formato más exitoso. (Aira, 2003).

Para Aira, la novela se volvió un formato exitoso porque permitió el triunfo de la materia por sobre la forma. Vuelvo a Walsh. Para el autor de *Operación Masacre* la materia debía tener una conexión responsable con la realidad social, por eso la “forma burguesa” de la novela no podía nunca hacerse cargo de cumplir con el rol revolucionario que debía alcanzar cualquier manifestación artística. Para eso proponía una “forma nueva” eso que luego se conoció como “non fiction”. Walsh creía que como había temas vedados, ese nuevo género tendría las herramientas para incorporarlos. En cambio para Aira es la “imaginación desbocada”, el recurso que puede cumplir la función de erosionar la materia, de desdibujar el tema y volverlo irrelevante. En las novelas de Aira, uno no puede responder de qué se tratan. Si alguien quisiera saber cuál es el argumento de, por ejemplo, *La costurera y el viento*, me vería obligado a responder. “Mira, la cosa empieza con una costurera, pero después se vuelve como un capítulo de *Los autos locos*”. Pero siempre esta descripción sería de-

masiado parcial o antojadiza. La compulsiva sucesión de peripecias aplacan el andamiaje estructurante del tema.

Tercera operación de abdicación: el repudio a la psicología del personaje.

Un elemento que necesariamente se desprende de esa “materia” que le da forma a la novela es lo que comúnmente se llama psicología del personaje. En su pretensión mimética la novela pareció establecer en sus prioridades elaborar personajes complejos o al menos que no respondieran a los estereotipos muy presentes en formatos primarios como el folletín. En este punto Aira también parece marcar una diferencia sustancial:

Bueno, no sé qué clase (de novelista) soy, pero lo que me importa es la historia, la fábula, no la psicología de los personajes. Detesto la psicología de los personajes. Basta de psicología, suficiente con nosotros mismos. (Aira, 2015).

En este desfase entre literatura y referente, era lógico que Aira desdeñara todo rastro que nos recordara que hay un mundo afuera. Como había dicho anteriormente, él cree que el arte no puede nunca dar cuenta de la realidad. A veces juega a que el entorno ingrese arbitrariamente en su “forma” de escritura. Fragmentos de realidad, pero no esos modos automatizados de “representación de la realidad” que serían la construcción de un personaje psicológicamente complejo:

Me temo que ni el personaje, ni el lector son prioridades para mí. Me ocupo más bien del verosímil, de la visibilidad de las escenas, de la continuidad. Por supuesto que el lector debe de estar presente en algún rincón de mi conciencia, pero creo que cumple una función más bien instrumental, de “control de calidad”. Y respecto de los personajes, prefiero los estereotipos o marionetas, sin psicología ni profundidad. El personaje es un mal necesario para la clase de novelista que soy. (Aira, 2015).

Esta idea de que el personaje es un mal necesario, no debería reenviarnos a la objeción la literatura de Borges. Aquí creo que “cuidar al personaje” es pensarlo en función de la continuidad de escenas, respetarlo como ficción y no ponerle una carnadura, un ropaje que termine sobre actuando un premeditado efecto de realidad. No pagar la fianza a Flaubert. Cuidar al personaje parece ser, justamente, salvarlo del peso del mundo. Así encontramos que sus miedos no son los habituales:

Cuando veo una película en la que alguien carga una valija, y tiene que llevarla consigo durante varias tomas, (...) tengo imperiosamente que defenderme de la angustia pensando, obligándome a pensar, que a ese personaje lo está representando un actor, que la valija no contiene nada que a ese actor le importe. (Aira, 2014, p. 14).

Siempre con la ironía como espada (o quizás escudo) a Aira lo que le preocupa es que un personaje cargue una valija y solo lo consuela pensar que quien última instancia sufre es un actor. En esta cita se ve que no hay patria que le interese más, que la de la pura ficción, la fábula no adulterada por la realidad. Y en todo caso, si la realidad aparece que sea para aliviar a los integrantes de esa fabula y no para cargarlos de la responsabilidad de las leyes del mundo.

Vuelvo a *Michael Greenberg* (2011) quien gracias a tener que realizar una presentación el lector estadounidense alcanza una precisa pintura sobre los proceder de Aira:

El diálogo (en Aira) se inscribe de tal manera en sus narraciones que el lector casi nunca experimenta la respiración de una palabra dicha. La escenografía y la circunstancia pueden cambiar pero el procedimiento se repite. La brevedad de las novelas impide que lo monótono se vuelva opresivo. La técnica de "huida hacia adelante" favorece cierta velocidad, que tiene el efecto de hacer que el lector se sienta precariamente suspendido entre lo creíble y lo descabellado, en general esto último como dominante.

No hay crítica en esa elección por lo "descabellado", sino un buen diagnóstico del plan literario de Aira. La superficialidad (del dialogo, de los escenarios) buscan, creo, derribar la densidad realista. Como si la manera de combatir contra el solemne espacio de la novela fuera desfigurar al referente. Vuelvo a pensar en la definición de "ojo cubista" que realizaba Patty Smith. Aunque este tipo de proceder a veces no le ha traído buenos réditos. Como muy bien puntualiza Sandra Contreras (2002), *Las vueltas de César Aira*:

Cuando la literatura de Aira cae en la espectacularidad excesiva de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su estilo empieza a dividir aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo, y la admiración incondicional. (p. 126).

Reparo (o rechazo) que lleva a Elsa Drucaroff (2011) a ubicar a Aira como un típico producto de la década del 90:

Tal vez la obra de César Aira sea la exponente por excelencia de este gesto cínico, vacuo, que transforma la experiencia de leer en algo tan abúlico como cómplice del tiempo social en que se genera. Aira como propuesta de escritura, y la prohibición de encontrar en las obras otra cosa que la docta autorreferencialidad. (p. 238)

Los 90, la posmodernidad, el discurso cínico o vacuo, son, según Drucaroff, componentes de la alquimia Airiana. Lo que según *Greenberg*, en una idea que toma de Sandra Contreras, se puede definir como “huida hacia adelante” Drucaroff lo ve como abandono de la trama:

En este punto, vale la pena distinguir entre el desprecio por la trama y el abandono de ella: cada uno implica algo distinto. Creo que el primero se debe a la falta de preocupación o de trabajo, mientras que el segundo es un recurso experimental, o al menos significativo. En la obra de César Aira no queda claro si se acude al abandono de la trama por real convicción estética o porque se “desprecia” (...) la capacidad de imaginar finales, ya que no se la posee. (Drucaroff, 2011, 240).

El punto de Drucaroff es claro. Y quizás, aun cuando no coincido con la crítica creo que establece un lazo interesante entre la literatura de Aira y la década del 90. No es que Aira sea *menemista*, pero algo del curso estético de esa década habilitaba su literatura poco solemne. No me explayaré aquí sobre este asunto, pero sí me parecía que al menos merecía ser dicho. En cuanto a la duda de los epílogos narrativos de Aira creo que al escritor de Pringles no le interesan los finales porque no le interesa ser escritor habitual, ese que transita por los lugares esperables. Aunque no siempre fue así ya que al principio de su carrera, como el mismo suele comentar, sintió la tentación de SER y no HACER:

Yo quería ser un gran escritor, un genio, como Kafka o Proust, pero esos escritores estaban cargados con la inmensa responsabilidad de mantener la calidad, de construir su Obra-Vida, de no apearse del monumental camello de lo Sublime. (Aira, 2014, p. 38).

La honestidad de Aira se demuestra en sus relatos y también en esa vida por fuera el ámbito literario. Si fuera un exótico, le interesaría pavonearse, formar parte y sin embargo su mayor interés es no figurar, aún cuando a veces caiga en cierta sobre actuación. Sandra Contreras parece entender el plan de Aira:

Tal vez la literatura mala de César Aira –la novela malograda, la novela frívola, la novela tonta- se quiera, también secretamente, en la literatura argentina, un cambio completo en la percepción estética: en lo que en la literatura argentina es la percepción estética. Una tarea tan grande, tan invisible, como esa transformación. (Contreras, 2002, p. 128).

Este cambio de percepción estética, implica volver a pensar al escritor como un artesano, pensarlo no ya como sujeto Obra-Vida. Flaubert, en el juicio uso su vida para mostrar que su obra era honesta.

En cambio Aira parece sentirse más a gusto cuando se tienen menos responsabilidades:

Porque siendo un genio como quería ser tendría que renunciar al dichoso anonimato de Marcial Lafuente Estefanía (escritor de novelitas de vaqueros), que no tenía nada que temer de los críticos, ni de los historiadores de la literatura y podía escribir lo que se le diera la gana, de una novelita por semana, que era el ritmo en que aparecían, como una artesanía feliz y despreocupada.

Feliz y despreocupada, dos palabras que parecen definir mejor que cualquier otras la literatura de César Aira. Pero no parecíamos estar frente a un proceder desaprensivo, sino más bien el alivio de ya no tener que rendir cuentas a la justicia por culpa de Flaubert. (Aira, 2014, p. 38).

A MODO DE CIERRE

Con el comienzo de la democracia se produce en el campo literario una especie de reordenamiento. Los autores censurados, muchos de ellos en el exilio, vuelven a ser publicados y esta situación parece favorecer la discusión sobre cual es o debería ser el canon literario argentino. Las experiencias –cercenadas entre el 76 y el 83- de editoriales como Eudeba y luego Centro Editor de América Latina habían abierto el abanico a nuevos títulos, temáticas y estéticas. Las editoriales trabajaron más voluntaria que involuntariamente como creadores de un renovado sistema literario. La historia ha estado repleta de operadores, ese trabajo que en su momento supieron realizar revistas como *Martin Fierro*, *Contorno*, *Los libros*, *Babel* o *Punto de Vista*.

A partir del 83 el juego vuelve a empezar, aunque no de cero porque la escena se presenta como una especie de rescate de autores que en su mayoría ya habían publicado más de un libro. Lo novedoso, sí, es presentarlo bajo una nueva estirpe. En este sentido la figura de Ricardo Piglia –junto a otros profesores universitarios y críticos- logra una especie de centralidad. De Diego (2014) en *Editores y políticas editoriales en la Argentina* comenta que:

En una conferencia dictada en La Plata, Piglia (...) establece una tipología que nos interesa particularmente. Según Piglia, la narrativa de Juan José Saer nos remite al modelo que encarna Samuel Beckett: el escritor se resiste al canibalismo de los medios de comunicación y la trivialización que impone la industria cultural; su enemigo flagrante es el estereotipo (...) Inversamente Manuel Puig responde al conflicto desde otro modelo. El escritor no trabaja *contra* el estereotipo sino *desde* o *con* el estereotipo. (...) El tercer modelo es Rodolfo Walsh, quien propone forma de renovación de la novela que no son la renovación de la lírica y la constitución de una lengua pura, ni tampoco el trabajo sobre los esterotipos, sino que busca la renovación mediante la técnica de *no ficción*. Ahora bien la caracterización de Piglia no resulta novedosa: de Saer, Puig y Walsh se ha dicho muchas veces lo

que Piglia dijo. No obstante, es interesante ver dos cosas: por un lado el intento de un tipología desde la dicotomía de la novela y narración postulada por un escritor consagrado, por otro advertir como Piglia al caracterizar a otros escritores, se sitúa a la vez él mismo en el centro del debate (...) La referencia a esta tipología se justifica, a nuestro juicio, en que es uno de los intentos más comentados de ordenar el *corpus* novelístico de los últimos años, y, por esa vía, de ordenar un campo literario a partir de figuras que Piglia mismo se encargó de canonizar. (p. 134 – 135).

Ya en los 90, César Aira, como dijimos al comienzo de esta tesis, se encargó de crear su propio linaje que: Arlt, Puig Lamborghini, Copi y hasta podríamos decir que a estos dos último Aira los reinventó. A Lamborghini gracias a la publicación de los cuentos y novelas y a Copi en esas conferencias en el Centro Cultural Borges que luego volcó en un libro publicado por *Beatriz Viterbo Editora*. Pienso: como se ve en la frase anterior Borges siempre aparece aún cuando su referencia sea meramente nominal. Y justamente, *Beatriz Viterbo Editora* publica en el 2004 *Literatura de izquierda*. Su autor, el ya citado Damián Tabarovsky en un artículo titulado *El escritor sin público*, amplía o en realidad actualiza contemporáneamente el linaje armado por Aira. Hacia el final dice:

¿Qué hacer con Libertella, Fogwill, Aira? Hay que correrlos por izquierda. (...) Hay que demostrar que la literatura de Libertella es poco hermética, que la de Fogwill es poco sociológica, que la de Aira es demasiado lenta. No se trata de ignorar el nuevo canon, de hacer como si nada hubiera sucedido, al contrario hay que tomar nota (...); hacer saltar sus textos como salta la banca en el casino. (p. 29).

Tabarovsky escribe una especie de panfleto. La publicación del libro generó una encendida polémica, aunque después de una serie de acusaciones cruzadas en esencia mucho no cambió. El asunto es superar la metáfora (saltar la banca) y transformarla en productiva. Más allá de los nombres propios, de las posturas ideológicas, de las operaciones de los suplementos culturales, de las canonizaciones elaboradas por las cátedras, lo que parece seguir apareciendo es una irrevocable relación de la ficción con lo real. Sigo pensando que la ficción aún cuando intenta romper con el referente, siente cierta deuda “civil” con el mundo.

Tomo un ejemplo más que creo que puede servirme para volver sobre este tema. *Fumar abajo del agua* de Félix Bruzzone (2014) tiene un narrador particular que no despliega escenas, sino más bien enumera hechos:

En marzo del 76' desapareció papá. En agosto nació yo, el 23. Y en noviembre (...) desapareció mi mamá. (...) En tercer grado mi abuela me mandó a un psicólogo que en una de las primeras sesiones, cuando le pregunté si sabía de qué habían muertos mis padres, me dijo que lo averiguara en casa. (...) Un día mi psicólogo me dijo: "Tengo un velero, ¿quieres aprender a navegar? (...) Poco después mi psicólogo murió y yo no navegué más. (...) En la secundaria me cambiaron de grupo y entonces me hice nuevos amigos y como todos fumaban, aprendí a fumar. (...) Una tarde, por fin, visité la sede de HIJOS de la calle Venezuela, donde me interioricé de lo que hacían y, aunque ninguna de las actividades me interesaba demasiado, me quede. En realidad, lo que más me interesaba era Gaby. Ella no era hija de desaparecidos, estaba ahí porque le gustaba ayudar. (p. 169 – 170).

Comienza a salir con Gaby, pero ella lo deja cuando él inicia los trámites para cobrar la indemnización que el Estado le dio a los hijos de los desaparecidos. Después conoce a Lola:

Todo anduvo bien. En el amor: casamiento con Lola, nacimiento de nuestro primer hijo. En los negocios: Lola me ayudó a vender mi terreno, y con eso (...) compramos un departamento en Puerto Madero. (Bruzzone, 2014, p. 174).

Comencé con Graciela Speranza y vuelvo ahora a citarla. En el artículo *Por un realismo idiota* (2006), a raíz de la novela *Plaza Irlanda* de Eduardo Muslip, Speranza dice:

Ningún sentimentalismo romántico frente a la muerte y el amor perdido, ningún *pathos*; apenas una constatación de las cosas y las personas del mundo, extrañadas súbitamente después de la pérdida, percibidas por un observador lúcido (...). El mundo es real, sí, pero el sentido se ha barrido por completo (...), sin el andamiaje de la causalidad psicológica y sin por eso derivar en el absurdo.

Las palabras son para *Plaza Irlanda*, pero creo que se ajustan perfectamente también para *Fumar abajo del agua*. No hay en este cuento andamiaje de la causalidad psicológica, ni *pathos*, ni sustancia interna. Este tipo de registro lleva a Speranza a hablar de un realismo idiota. Idiota en el sentido que le da Clément Rosset en *Lo real* (2004). *Tratado de la idiotez* donde, según Speranza, propone:

una incisiva ontología de lo real centrada en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble, esto es –y de ahí el título del tratado–, en su carácter *idiota*. En su etimología primera, aclara Rosset, *idiota* significa “simple, particular, único”, y solo después, por una extensión semántica, “persona privada de inteligencia, ser desprovisto de razón”. De ahí que para Rosset todas las cosas, todas las personas son en su sentido primigenio idiotas: no existen más que en sí mismas y son incapaces de aparecer de otro modo que allí donde están y tales como son, incapaces de duplicarse en el espejo. (Speranza, 2006).

Esta singularización de lo real opera en Bruzzone, al igual que en Muslip como “metafísica ligera del narrador, su idiocia, transforman el duelo en angustia innombrable, seca, divagatoria”. Yo lo llamaría un “realismo sin sobreactuación”. La ficción argentina, desde *La historia oficial* en el cine ha solido asumir el tema de los desaparecidos con entendible solemnidad. Cuando la generación de “hijos”, toma la palabra, aparece la posibilidad de contar la historia sin subrayados. El mismo Bruzzone (2008) lo explica en un viejo reportaje en *Página/12*:

A mí no me interesa hacer algo reivindicativo, la literatura no sirve para eso. La literatura tiene que cuestionar y mostrar tensiones; trabaja más en la dimensión de la representación de las cosas que de las cosas en sí. Con esto no quiero decir que la lucha de los organismos de derechos humanos esté mal ni mucho menos. Al revés, son dimensiones diferentes.

Pienso: difícil sostener esto si uno no es hijo de desaparecidos. La ficción luego de la dictadura adquirió un carácter de necesaria solemnidad con la, quizás, buena intención de “reivindicar” a una generación acribillada. Buscaba reparar y en tiempos donde la justicia ponía un punto final, la ficción trató de poner un

punto seguido. Recién cuando los hijos crecieron y tomaron la voz, pudimos encontrarnos con un tipo de realismo, que como dije no sobreactúa, cuenta y a veces ni eso, porque Bruzzone enumera, hace un inventario de acciones. Como si necesitara sacarse el peso psiconalizante de la ficción argentina extremando una posición neutra y por momentos hasta apática (“Una tarde, por fin, visité la sede de HIJOS (...) y, aunque ninguna de las actividades me interesaba demasiado, me quede”). Sin embargo este tipo de gestos enunciativos no abundan. Lo real ha solido aparecer en la ficción como un elemento que al cual se lo debía tomar con responsabilidad para prevenir futuras demandas, quizás ya no judiciales, sino sociales. En este sentido Speranza (2006) realiza una buena síntesis del derrotero de la ficción:

Si de algo nos han convencido las parábolas más extremas de la literatura moderna es de la inadecuación esencial entre el lenguaje y lo real. Pero el escritor no se resigna. El deseo de alcanzar la realidad renace transfigurado incesantemente y los *expedientes verbales*, a menudo muy locos, con los que cada escritor niega, enfrenta o intenta burlar esa falta de paralelismo podrían organizar toda la historia literaria en una sucesión variada de “realismos”. La literatura es así categóricamente realista y obstinadamente irrealista (la paradoja es de Barthes), *Cree sensato el deseo de lo imposible.*

Una corrección: más que deseo de *imposible*, creo que ese movimiento la ficción lo asumió porque entendió que lo *imposible* era pensarse de forma autónoma. Es lógico: resulta *imposible la autonomía* en una sociedad que actúa configurando sus partes en un desbordado todo. Sin embargo, los lazos creados con la esfera pública, diagramaron un realismo grave, solemne, y quizás algo acartonado. Parece pensarse más en la idea de que la *imposible la autonomía* implica ajustar recursos. Comprometerse, y no con una causa, lo cual es inobjetable, sino con las responsabilidades sociales de la ficción. Vuelvo a la idea de que lo mimético estuvo y está bajo sospecha.

Jorge Luis Borges, al priorizar el concepto, por sobre el personaje, resigna la facultad mimética de una narración que solo busque contar. Así parece desembarazarse de la “devaluación mimética” a la cual Platón veía emparentada con la pobreza de espíritu. Borges al tematizar la manera de relatar, antes que relatar, erige la figura del autor, un autor que nació en el juicio a Flaubert, como el salvo

conducto para condenar a Emma. Justamente ella que era un gran personaje, con un cuerpo inédito para las ficciones de la época. Pero lo que inicia el juicio es la idea de responsabilidad moral del autor por sobre el personaje. Borges no pudo, no quiso, no se permitió que ninguno de sus personajes dejar de estar (siempre) sostenido a un concepto, concepto que pone en primer plano la capacidad de un autor para pensarse como un sujeto metafísico.

En esa misma línea, las conceptualizaciones sobre el cuento hechas por el mismo Borges, así como también por Julio Cortázar o Ricardo Piglia, parecen cumplir la función de construir una coraza protectora del rol social del escritor. Buscan ser una muestra de cómo ellos pueden *también* reflexionar sobre su práctica y no ser meros artesanos que moldean figuritas de arcillas. No es un simple automatismo mimético, sino que se puede asumir la responsabilidad social de establecer un modelo o esquema previsible. Así nos encontramos con una rígida estructuración de los mecanismos retóricos del cuento. Lo vimos en *Infierno Grande*: toda historia debe amoldarse a rígidos estantes, aún cuando eso implique caer en una posición enunciativa que coloca al hipotético lector en un lugar deficitario. Así como Borges erigía la figura de autor al entender que un hecho primordial es hablar las artimañas del relato, las teorías del cuento de Piglia o Martínez, crean un campo donde el autor está en una posición superior al lector. El cuento le entregó las llaves a un recurso retórico: el suspenso y de esta manera, lo especulativo (especular sobre la manera parcial en que se suministra la información) se volvió el elemento elemental de este género.

Por fuera de estas lógicas, la aparición, irrupción diría, de Osvaldo Lamborghini corrió el límite de lo que se podía narrar, llegó hasta donde nadie había llegado, sin medir consecuencias. Su eslogan –primero publicar, después escribir- altera los factores y también el producto. En la posición borgeana escribir implicaba una disposición racional, moldeada por la razón. Lamborghini escribía a mano alzada. Pienso en la doble intención que tiene esta frase: mano alzada porque hay urgencia y alzada también en el sentido más vulgar. Su escritura, *pornoliteral*, como la definió Alan Pauls, trabaja instalada en una zona de neta impunidad. Lo que *El Fiord* tiene del género porno, además de esas especies de primerísimos primeros planos que maximizan y deforman lo real, es esa marcada falta de “causalidad psicológica”. No rinde cuentas a nadie y hasta parece iniciar un tipo de realismo desmesurado. Lo que perturba es esa yuxtaposición de escenas vívidas, posibles quizás en su singularidad, imposibles en la secuencia, en la abundancia. Sus manifiestos en la revista *Literal*, y el resto de su narrativa no

hace más que ahondar un surco que al principio permanece como un secreto a voces y que a partir del comienzo del nuevo milenio estalla en mil publicaciones. La última obra, *Teatro proletario de cámara* redobla la apuesta porque lleva, ya no la escritura, sino el objeto libro a un lugar performativo. Ya no estamos frente a “primero publicar después escribir”, sino “publicar, para tachar (con birome) la escritura”. Ese parece haber sido su epitafio.

César Aira, por su parte, también elige enfocarse en los elementos “livianos” de la fábula con el fin de instaurar, no un nuevo contrato con lo real, sino una ruptura con el realismo literario. Al poner en el centro de la escena la peripecia, lo que se desdibuja es la posibilidad de un relato donde todos los componentes confluyan causalísticamente, eso que algunos críticos han definido como “fuga hacia adelante” o “abandono de la trama”. La práctica de escritura en un bar de Flores, le permite a Aira dejar entrar, ya no lo real, sino el entorno. A su manera alteró el orden de la constelación literaria, lo real, el referente ya no es lo más importante, sino la escritura, o más bien el mismo acto de escribir, alrededor del cual orbitan el resto de los elementos narrativos. Esto no implica que ponga a la categoría de escritor en el centro, sino –como dije- al acto mismo de escribir. El pragmatismo como bandera: sólo se es escritor mientras se escribe.

Vuelvo a Speranza: toda la historia literaria en una sucesión variada de “realismos”, toda la historia literaria está fundada sobre la imposibilidad de dar cuenta de lo real. Sobre ese imposible nacido a la sombra de la denuncia de Pinard. Imposible porque la herramienta utilizada es el lenguaje que siempre opera bajo un imperativo económico: iguala lo desigual. En la definición que da Friedrich Nietzsche (1998): “toda palabra se convierte inmediatamente en concepto desde el momento que no debe servir justamente para la vivencia original, sino que al mismo tiempo debe adaptarse a casos diferentes” (p. 122). Bajo el concepto de hoja, abarcamos a millones de hojas de distintos tamaños, color, textura. Al igualar lo desigual, el lenguaje se vuelve eficaz e impreciso a la vez. Eficaz porque le permite al hombre condensar la inmensidad del mundo en pocas palabras, impreciso porque generaliza, abandona toda pretensión de singularidad. En este punto, en esta última frase, en abandonar toda pretensión de singularidad, es posible que se pueda encontrar la clave para que la ficción se libere de aquella sentencia que signó el comienzo de la literatura moderna. Exagero: en los últimos dos siglos varios autores han sabido reconocer el modesto alcance del lenguaje y al hacerlo pudieron expandir o ensanchar desde adentro los límites. Sin embargo, en su circulación social la ficción continúa siendo mirada con lupa

y no solo por sus cualidades estéticas, sino sobre todo para medir su eficacia o utilidad. En *Tadeys* Osvaldo Lamborghini había escrito que el deseo siempre estaba primero y que recién después venían las justificaciones. Quizás la ecuación (avance del deseo, de la pulsión ficcional para luego sí, esgrimir una explicación tranquilizadora) sea la manera contemporánea que cumpla con el objetivo de amortiguar la pesada y ya hasta innecesaria carga de rendir cuentas.

BIBLIOGRAFIA

- AIRA, C. (1991): *Copi*. Editorial Beatriz Viterbo. Rosario.
- AIRA, C. (2003): *Best Sellers y literatura, vigencia de un debate*. Diario La Nación. [En línea]. 28 de Diciembre de 2003, [Fecha de consulta: 20 de Enero de 2015]. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/558796-best-sellers-y-literatura-vigencia-de-un-debate>
- AIRA, C. (2004): *El mejor Cortázar es un mal Borges*. Revista Ñ. [En línea]. 09 de Octubre de 2004, [Fecha de consulta: 15 de Febrero de 2015]. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm>
- AIRA, C. (2006): *An Episode in the Life of a Landscape Painter*. New Directions Publishing. New York.
- AIRA, C. (2013): *Cumpleaños*. Debolsillo. Buenos Aires.
- AIRA, C. (2013): *Relatos reunidos*. Literatura Random House. Barcelona.
- AIRA, C. (2014): *Continuación de ideas diversas*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago. Chile.
- AIRA, C. (2015): *Habla Aira*. Blog Eterna Cadencia [En línea]. 16 de Enero de 2015, [Fecha de consulta: 28 de Enero de 2015]. Disponible en <http://blog.etermacadencia.com.ar/archives/41525>
- AVELAR, I. (2013): Ficciones y rituales de la masculinidad. *La Biblioteca*, 13 (I), 92-107.
- BARTHES, R. (2004): *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*. Editorial Quadrata. Buenos Aires.
- BAZIN, A. (2011): La evolución del lenguaje cinematográfico. Cuadernos de Cine Documental. Nro. 5. Buenos Aires.
- BELVEDERE, C. (2000): *Los Lamborghini, ni "atípicos" ni "excéntricos"*. Editorial Colihue. Buenos Aires.
- BORGES, J. L. (1996): *Obras Completas*. Emecé. Buenos Aires.
- BORGES, J. L. (2009): *Obras Completas, Edición Crítica*. Emecé. Buenos Aires.
- BORGES, J. L. (2014): *El aprendizaje del escritor*. Sudamericana. Buenos Aires.
- BRIZUELA, L. (1993): *Cómo se escribe un cuento*. El Ateneo. Buenos Aires.
- BRUZZONE, F. (2008): *Cómo rastrear el pasado con las letras*. Diario Página

- 12 [En línea]. 12 de Septiembre de 2008, [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2015]. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11256-2008-09-12.html>
- BRUZZONE, F. (2014): 76. Momofuku. Buenos Aires.
- CASTILLO, A. (1997): *Cuentos Completos*. Alfaguara. Buenos Aires.
- CHEJFEC, S. (1989): *De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini*. Revista Babel. Nro. 10. Buenos Aires.
- CHEJFEC, S. (2001): *Fabula política y renovación estética*. Revista Nueve Perros. Nro. 1. Rosario.
- CORTAZAR, J. (2009): *Algunos aspectos del cuento*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
- CONTRERAS, S. (2002): *Las vueltas de Cesar Aira*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- CONTRERAS, S. (2013): Aira con Borges. *La Biblioteca*, 13 (I), 184-201.
- DARNTON, R. (2006): *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la Cultura Francesa*. Fondo de Cultura Económica. México.
- DE DIEGO, J. L. (2014): *Editores y políticas editoriales en Argentina*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- DRUCAROFF, E. (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes postdictadura*. Emecé. Buenos Aires.
- ESTRADE, C. (2015): *Teatro Proletario de Cámara, Osvaldo Lamborghini*. Otra parte [En línea]. 16 de Abril de 2010, [Fecha de consulta: 20 de Abril de 2015]. Disponible en <http://revistaotraparte.com/semanal/arte/teatro-proletario-de-camara/>
- FOGWILL, E. (2009): *Cuentos Completos*. Alfaguara. Buenos Aires.
- GIARDINELLI, M. (2012): *Así se escribe un cuento*. Capital Intelectual. Buenos Aires.
- GOODY, J. (1997): *Representación y contradicciones*. Paidós Ibérica. Madrid.
- GREENBERG, M. (2011): *El nacimiento de un boom*. Revista Ñ [En línea]. 02 de Marzo de 2011, [Fecha de consulta: 21 de Mayo de 2015]. Disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/nacimiento-boom_0_436756497.html
- LAMBORGHINI, O. (2003): *Novelas y cuentos I*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- LAMBORGHINI, O. (2003): *Novelas y cuentos II*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- LAMBORGHINI, O. (2008): *Teatro proletario de Cámara*. AR Publicaciones. Barcelona.

- LAMBORGHINI, O. (2014): *El fiord*. Ediciones Sin Fin. Barcelona.
- LITERAL (2011): Edición facsimilar. Ediciones Biblioteca Nacional. Buenos Aires.
- LUHMANN, N. (2005): *El arte de la sociedad*. Herder. México.
- MACHEREY, P. (1978): *Borges y el relato ficticio*, en AAVV, J. L. Borges. Editorial Freelnad. Buenos Aires.
- MARDULCE (2011): *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires.
- MARTINEZ, G. (2005); *La fórmula de la inmortalidad*. Seix Barral. Buenos Aires.
- MARTINEZ, G. (1992): *Infierno grande*. Destino. Buenos Aires.
- NICCOLINI, S. (1978): ¿Cómo leer literatura? Algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano. Punto de Vista [En línea]. 2 de Mayo de 1978, [Fecha de consulta: 30 de Abril de 2015]. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/02.pdf>
- NIETZSCHE, F. (1998): *Fragmentos Póstumos*. Editorial Terramar. Buenos Aires.
- OUBIÑA, D. (2008): *Y todo el resto es literatura*. Interzona. Buenos Aires.
- PAULS, A. (1989): *Lengua, ¡Sonaste!*. Revista Babel. Nro. 9. Buenos Aires.
- PAULS, A. (2010): *Despiadado West*. Suplemento Radar, Diario Página 12 [En línea]. 29 de Agosto de 2010, [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015]. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6427-2010-08-29.html>.
- PAULS, A. (2015): *El sexo que habla*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. MACBA. Barcelona.
- PIGLIA, R. (1999): *Formas breves*. Temas de grupo Editorial. Buenos Aires.
- RIOS, C. (2012): *Todo se pierde, todo se transforma*. Revista Bazar Americano [En línea]. Abril/Mayo de 2012, [Fecha de consulta: 24 de Abril de 2015]. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=86&pdf=si>
- ROSANO, S. (2008): *Y todo el resto es literatura*. Interzona. Buenos Aires.
- SCHAEFFER, J. M. (2002): *¿Por qué la ficción?*. Lengua de Trapo. Madrid.
- SMITH, P. (2015): *Cesar Aira, una mente que improvisa*. New York Time [En línea]. 26 de Marzo, [Fecha de consulta: 27 de Marzo de 2015]. Disponible en http://www.nytimes.com/2015/03/15/universal/es/patti-smith-resena-la-coleccion-en-ingles-de-cesar-aira.html?_r=0
- SPERANZA, G. (2006): *Por un realismo idiota*. Otra Parte [En línea]. Otoño de 2006, N 8. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2015]. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota>

- SPERANZA, G. (2015): *Better Call Saul*. Otra Parte [En línea]. 14 de Mayo de 2015, N 30. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015]. Disponible en <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/better-call-saul/>
- STEIMBERG, O. (1991): *Semiótica de los medios masivos*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- STEIMBERG, O. (2001): *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico*. Signo y seña. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.
- STRAFACCE, R. (2008): *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Editorial Mansalva. Buenos Aires.
- TABAROVSKY, D. (2004): *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- WALSH, R. (2007): *Ese hombre y otros papeles personales*. Ediciones De la Flor. Buenos Aires.
- ZORRAQUÍN, J. (2013): *Tormentas*. Editorial Mardulce. Buenos Aires.
- ZUNINI, P. (2014) *Fogwill, una memoria coral*. Mansalva. Buenos Aires.