

LA TELEVISIÓN EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA O LA MANO DEL FANTASMA

JESÚS MONTOYA JUÁREZ
Universidad de Granada

RESUMEN:

El presente artículo lee en el texto de César Aira *Madre e hijo* cómo la televisión se vincula con una cierta teoría de la representación clave en la estética de Aira desde los años noventa, que trata de conciliar inverosimilitud extrema, ékphrasis y realismo.

PALABRAS CLAVE:

César Aira, literatura argentina, años noventa, realismo, ékphrasis, representación, mass media

ABSTRACT:

This article reads in César Aira's text *Madre e hijo* how television helps to develop a certain kind of theory of representation in which unreliability, ekphrasis and realism are combined, this theory becomes a central part of Aira's aesthetic since the nineties

KEYWORDS:

César Aira, Argentinean literature, nineties, realism, ekphrasis, representation, Mass Media.

Las novelas del escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) podrían sugerir la misma idea que postula Eduardo Subirats en oposición a la noción huyseniana del gran abismo. La vanguardia y la posmodernidad para Subirats parecen conectarse al tiempo que lo hacen la utopía programática vanguardista y el devenir espectáculo de la cultura a partir de la massmediación y la formalización de la vida cotidiana por el diseño (Subirats, 2001). En ese punto de conexión parecen ubicarse las novelas de este autor, sobre todo a partir de lo publicado en los años noventa. La obra de Aira ha sido objeto de polémica desde la publicación de sus primeras narraciones hasta incluso hoy, cuando Aira ya ha sido canonizado en el mercado transnacional por la academia, gracias a la labor de difusión de algunas editoriales, argentinas primero (Beatriz Viterbo), y, desde luego, de multinacionales de la edición (Random House-Mondadori), después. La aparición y reedición de sus obras en España, de las que incluso aparecen versiones de bolsillo, demuestra la creciente popularidad que este autor, aún tildado de alternativo por parte de la crítica, ha ganado en el canon de la literatura actual.

Muchas de sus novelas se proponen así como un reciclaje de planteamientos ficcionales tomados de la vanguardia que superan la negatividad de otras poéticas con-

temporáneas como las de Piglia o Saer, como propone Sandra Contreras (1991, 2002), pero en nuestra opinión, desde una la lógica de un cierto posmodernismo, sin embargo, que hemos descrito en otro lugar en torno a tres de sus rasgos clave: la metaficcionalidad, la ironía y la preocupación por las relaciones entre ficción y realidad¹ derivadas de la omnipresencia del discurso audiovisual y su influencia en la construcción de lo que entendemos por realidad.

La narrativa de Aira nos sitúa en el territorio del vértigo, un vértigo en la escritura y en la publicación, que se aceleran a partir de fines de los ochenta llegando a aparecer desde entonces de tres a cinco novelas por año. Pero también un vértigo ante una literatura que se propone a sí misma como evasiva, como frívola. Aira opta por un compromiso con la insignificancia de la literatura, por una literatura menor en su vertiente más lúdica, que, por otro lado, es, como él mismo afirma, terreno abonado para la libertad creadora:

Yo creo que la literatura no es ninguna cosa seria ni muy importante, el mundo podría vivir perfectamente sin literatura. Hay que aceptarlo como un juego un poco minoritario de unos pocos locos que nos dedicamos a eso, que nos interesa, que nos gusta, ahí hay un campo muy amplio de libertad, ¿no? El poder hacer lo que uno quiera, lo que no puede hacer en la vida real, porque evidentemente hay límites. Cierta literatura que se llama realista y que se quiere realista y que no sale de ese realismo un poco machacón, ¿para qué eso? Si eso es la vida, eso tenemos que sufrirlo todos los días, ¿por qué no abrirse a algo distinto, teniendo la posibilidad? (Aira en Montoya Juárez, 2004: 163)

La particular vocación irónica de la literatura airiana plantea un proyecto narrativo en el que el sentido del humor juega un papel central. En una línea de devaluación irónica de su literatura podemos leer el reciclaje de lo *kitsch* audiovisual, los productos *serie b* de la televisión, el cómic, el grotesco-tecnológico, por ejemplo, como una voluntad de lograr un estilo marginal que lo identifique a través de esa rareza fractal que se logra en términos de vampirización. Como propone Contreras, el «mito personal del escritor» que Aira propone se establece entre «la impersonali-

¹ Me he ocupado más ampliamente de la cuestión de la ironía y la metaficción en los textos posmodernos en el artículo «El sentido del humor en César Aira: el humor como sentido», que aparecerá en las actas del Congreso Internacional de la Asociación para el Estudio del Humor Luso-Hispano, celebrado en la UNAM (México D.F.), Octubre de 2004 (en imprenta) y en *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Tesis doctoral europea. Universidad de Granada. <http://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>

dad de lo ya hecho y la singularidad de la firma» (Contreras 1991: 195). La lectura de Aira, fundamentalmente desde lo que hemos denominado televisualización de su narrativa, exige permanentemente un proceso de evaluación de lo que leemos (Contreras, 2002). La recuperación del surrealismo y el dadaísmo, de la literatura como *ready-made* duchampiano, tiene mucho en Aira de estrategia posmoderna, una vuelta a la vanguardia, como la crítica y el propio autor reconocen, pero consciente de su imposibilidad y a partir del reciclaje de materiales procedentes de un contexto cultural catalogable como posmoderno. El gesto humorístico dadaísta continúa afuera de sus «novelitas». Siguiendo el dictado de su maestro Osvaldo Lamborghini, «primero publicar, luego escribir», Aira satura el mercado literario, publicando sin corregir, en una «huida hacia delante» (Montaldo, 2005; Contreras, 2002).

Desde su opción por la frivolidad y la densidad pseudofilosófica como estrategia verosimilizador del absurdo de lo planteado en el texto, las novelas airianas se proyectan como una paradoja en la que se explicita simultáneamente un concepto de real vinculado a la idea de simulacro que el posmodernismo ha venido haciendo habitual y, a la vez, una burla que pone en crisis dicha tematización del simulacro, proponiendo una distanciación irónica que busca superarlo a través de un irresistible sentido del humor y la sola reivindicación del poder de la imaginación en el contexto contemporáneo. En esa operación irónica, como hemos señalado, juegan un papel clave las gramáticas de la tecnología contemporánea de la producción y reproducción de las imágenes, particularmente, la televisión en su función bárdica o productora de historias y como objeto de la éfrasis que el lenguaje verbal busca traducir.

A partir de la inclusión de lo massmediático parece deconstruirse la realidad postulada en los textos mostrándose como artificio, como juego de versiones y manipulaciones, sucediéndose a toda velocidad diferentes pactos de verosimilitud. Esta operación sirve a una hiperliteraria burla de la seriedad de la literatura, una burla que incluso llega a objetivarse de manera redundante con la irrupción de la risa del propio autor camuflada a través de unos personajes que se develan de cartón piedra, a lo Macedonio. El autor, así, se libera de cualquier responsabilidad del sentido del texto, desplazada hacia la interpretación en el proceso de lectura².

² Resulta interesante esta exigencia de una lectura rizomática que dé sentido a estas novelas proteicas, en las que a lo largo de sus itinerarios ficcionales emergen puntos- pliegues- que permitan mirar a través de las superficies airianas. Tomás Abraham lo señala del siguiente modo: «Leer a Aira es ir de pesca. Me siento a orillas del libro y espero que aparezca una idea. Concibo las ideas como tensiones literarias. (...) Imágenes imprevistas que detienen la lectura y reordenan la estantería» (Abraham, 2004: 135).

Sin embargo, es en las escenas en que parecen estallar la verosimilitud donde se hilvana un discurso metaaficcional que gira insistentemente en torno al concepto de realismo. Ello ocurre sobre todo en las novelas que Aira hace desarrollarse en su barrio de Flores, donde transformados por la ironía, aparecen motivos contemporáneos como la nueva pobreza de la informalización económica instaurada por el neoliberalismo (Harvey, 1989), *cirujas*, cartoneros, mendigos, repartidores de pizza, ancianos de clase media venida a menos, repartidores de periódicos, obreros, serenos, etc., que se borran en una historia transida de televisión. Una determinada realidad barrial es particularmente representada en las novelas recientes de Aira a través de una suerte de realismo que se busca construir como la simbiosis de un espacio reconocible temática y formalmente como realista, con otro espacio, ora fantástico, ora surrealista, que interfiere en el primero, bien a su término, bien en iluminaciones o pasajes de mayor intensidad efrástica ubicados a lo largo de las novelas. Este es el caso del fragmento de *Un sueño realizado* en el que se narra cómo un ventilador de techo en una habitación de hotel se descuelga cercenando los pies a los amantes y cómo éstos, tratando de corregir la catástrofe, se intercambian las extremidades por error). Este pasaje de *Un sueño realizado* provoca un efecto antifrástico, mayor cuanto más sólida sea la sensación de realismo. Cuanto más se ha fijado a la lectura un determinado verosímil más agresivamente actúa el «cambio de idea» airiano mediante la sustitución del verosímil inicial a partir de, frecuentemente, la gramática de lo audiovisual.

Una lectura de *Madre e hijo*

Es quizás un texto poco conocido de Aira, que se propone como una pieza teatral³, *Madre e hijo* (1993), en el que podemos leer una de las reflexiones metafictivas más lúcidas sobre el sentido de lo que he denominado como televisualización (Montoya Juárez, 2005; 2008) de esta narrativa durante los años noventa. *Madre e hijo*, cuya escritura se fecha en 1990, fue publicado en 1993, llevando como subtítulo «(Una pieza en un acto)». El argumento plantea una visita de un hijo de nom-

³ Bien por la pretensión declarada de serlo, bien por incluir convenciones del género: diálogo precedido de paratextos, el nombre de cada interlocutor que interviene, la inserción de determinados paréntesis con notas aclaratorias de la gestualidad o de lo que acontece durante ese diálogo, y el respeto escrupuloso de las tres unidades clásicas del género.

bre César, que como el autor también es un escritor con residencia en Buenos Aires, a su madre en la ciudad de Pringles durante los meses de verano⁴.

Pertenece, podríamos decir, a la constelación de textos dentro de la narrativa de Aira, que resulta más marginal, y conecta, por el apelativo al diálogo desde el absurdo, de estirpe beckettiana y lamborghiniana, con la primera ficción airiana de los setenta, *Moreira* (1975). Todo diálogo en los textos de Aira está impregnado de una voz teórica, que plantea, a veces hilados de manera más o menos incoherente, simulacros de teorías que apelan a todo tipo de saberes –filosofía, antropología, ciencia–, pero también a la cultura popular, a la verosimilización de acontecimientos triviales mediante el establecimiento de leyes pseudocientíficas, o a la justificación de acciones o decisiones tomadas en la vida por sus protagonistas. Una vez más, como ocurría con algunos personajes de *Moreira*, aquí la madre es un *passepertout*: sus intervenciones son a menudo exabruptos o sintagmas yuxtapuestos compuestos de palabras e incluso de lexemas sin concluir –«¡No...! Quéeeeq... Por qué meq... Qué me...» (Aira, *Madre e hijo*: 8) (...) «Yo... York... (...) Es... Lib... Nietzsche...⁵ ¡Es más aburrido que chupar un clavo!» (Aira, *Madre e hijo*: 21)–. Frente al discurso balbuceante de la madre, el hijo, sostiene un discurso elaborado, en el que aparecen Freud, Nietzsche, Leibniz, y se hace una síntesis de lo que ha supuesto al personaje del hijo, «César», las enseñanzas de «Osvaldo» –el «fantasma»– su difunto maestro:

Yo creo que una lengua se aprende 1) viendo hablar, 2) oyendo la emisión ininterrumpida de la mañana a la noche, 3) agradeciendo la cualidad maravillosa de compañía, 4) lamentando la negra melancolía del final de la noche y 5) ensordeciéndose con el volumen. Los cinco dedos de la mano del fantasma, en mi caso la mano de Osvaldo, mi maestro (Aira, *Madre e hijo*: 20).

Hay en el texto funciones que permiten una comparación estructural con *Moreira*. Como en la primera novela de Aira, se hace ingresar a la ficción la rela-

⁴ *Madre e hijo*, es uno de los textos menos leídos y conocidos de Aira, publicado en la editorial rosarina *Bajo la luna*, por suerte reeditado en 2004, bajo el mismo sello.

⁵ La falta ortográfica en el nombre del filósofo alemán, se da en el texto de Aira; si bien puede interpretarse como errata, hay que tener en cuenta que citamos de una segunda edición, que la escena admite coloquialismos propios del lenguaje hablado y que a lo largo del texto- que tematiza «el cambio de idea» como contenido narrativo, a través de la metáfora del olvido del contexto, vale decir en este caso, el «fantasma»- se reproducen ciertos errores de concordancia como parte de un efecto estético de incoherencia, sobre todo en el discurso de la madre.

⁶ El texto simula el encuentro de un hijo con su madre para hablar de su próximo matrimonio mientras esta teje y mira la televisión.

ción discípulo maestro, no sólo porque el personaje del hijo cite explícitamente a Osvaldo o, sorteando toda verosimilitud mimético realista⁶, resume sintéticamente en la conversación cotidiana sus referentes filosóficos o artísticos, sino también por la inclusión de la figura del «fantasma», diseminado en el texto en varios niveles de significación. El fantasma será el difunto Osvaldo, el padre que falta, el proyecto fantasma que inicialmente el hijo plantea a la madre de casarse con una joven pringlense cuando, en realidad, esto ya ha tenido lugar. Como ocurrirá también en *El llanto*, en *La serpiente*, o en el cuento de *La trompeta de mimbre*, «El espía», el escritor entra en la obra para borrar el contexto en que cree vivir el personaje. El personaje de *Madre e hijo*, César, se casó, aunque de inicio parecía haberlo olvidado, con Liliana (Liliana Ponce es el nombre de la esposa de Aira en la vida real), y aunque no lo recuerda, ha tenido dos hijos (como el propio Aira tiene, Tomás y Noemí). Los fantasmas proliferan: en el pasado la mano izquierda del escritor-personaje tuvo un dedo fantasma, amputado a consecuencia de un accidente con un perro, que, en realidad, tampoco tuvo lugar. Incluso el propio personaje de César, el hijo, se entiende compuesto por una mitad fantasma –«Una de dos: o aquí también se coló alguna especie de olvido... o el perro me arrancó no un dedo sino una mitad entera del cuerpo y he vivido reflejándome a mí mismo, el ambidiestro perfecto...» (Aira, *Madre e hijo*: 41)?. Por último, define la labor de la escritura como «una geometría de contornos de fantasmas» (Aira, *Madre e hijo*: 44):

Recién te decía que sentía como si una de mis mitades se hubiera evaporado, y el vacío se redujera a reflejar lo que quedó. Ahí veo el embrión de una historia de fantasmas, ¿no? La vida y la muerte como mitades. Lo malo es que en mí todo se hace teórico, filosófico. Tan lleno estoy de lógicas retorcidas que cosas tan simples como la alegría o el goce de la vida se me hace imposible alcanzarlas sin un rodeo por las historias, por los fantasmas (Aira, *Madre e hijo*: 45).

La pieza dialogada concluye con la posibilidad de un milagro real, la puesta por verdad de una historia de fantasmas (de muertos vivientes), en una versión surrealista doblemente grotesca, por lo ridícula y lo cotidiana, en que acontece lo siguiente: el pollo congelado que la madre iba a hacer al horno para cenar ambos, acaba resucitando a una extraña nueva vida, precipitando la ya clásica catástrofe en Aira, catástrofe instalada en el interior de una cotidianidad popular atravesada de lo masivo, vacía de exotismo alguno, que como ha señalado Laddaga, es una marca básica de la narrativa de Aira (Laddaga, 2001).

Como en la historia del gaucho Moreira, tiene lugar en esta obra una resurrección final, calificada de milagro. El milagro verdadero –el fantástico– frente al resto de milagros «falsos»⁷, es esa resurrección –«que no pasó con Osvaldo, con papá...» (Aira, *Madre e hijo*: 64)– de un pollo congelado:

Es un verdadero milagro que un pollo eviscerado y congelado salga de su bolsa de plástico de supermercado, y le crezcan la cabeza y las patas que le habían cortado, y le vuelvan a salir las plumas, mil veces más hermosas que las que tenía... Uno puede pasarse la vida esperando un milagro, y cuando sucede es tan idiota, tan inútil... ¡Un pollo! El milagro que no pasó con Osvaldo, con papá... (Aira, *Madre e hijo*: 64)

El producto congelado sale de la bolsa de plástico de supermercado para cobrar una vida fantasmal. La escena de corte surrealista remeda, como confirma la mediación del personaje que narra, la visualidad de los dibujos animados: «Hijo: ¡Shh...! ¿Adónde va? A la puerta. Querrá salir, pero como no sea por el ascensor... Esto ya es Disney. ¡No, es por la luz! Ahora sí que... ¡Nos oyó!» (Aira, *Madre e hijo*: 65-66)

La densidad ecfrástica de la descripción de dicha resurrección se vuelve massmediática o televisiva no sólo por la referencia a la productora de Walt Disney, sino también por el color inverosímil de las patas, el pico, las plumas, del pollo fantasma. Del que, afirma el hijo, emana una luz que semeja la de un televisor encendido en la penumbra y recuerda⁸ al televisor encendido en mitad de la noche de *El llanto*, otra novelita de Aira –«Pero es increíble la luz que sale de él, no nos damos cuenta porque no le hemos sacado la vista de encima» (Aira, *Madre e hijo*: 65).

La calidad positiva o negativa de la televisión en su comparativa con la cultura escrita también es motivo de digresión en *Madre e hijo*. Al fenómeno televisivo se

⁷ Todos estos «milagros» o incongruencias, como la recuperación del dedo fantasma o la recuperación de la memoria de su matrimonio o la identidad del escritor, quedan ligados a la no fiabilidad previa del narrador: «Sí. Acordate que ayer me dijiste que hay días en que ves mi mano derecha completa, con los cinco dedos, y de pronto te viene a la mente que no es así, que tengo cuatro, y entonces te aparece como algo nuevo, como algo que fuera preciso inventar, toda la historia del accidente, de la amputación, y de toda mi infancia, y tu matrimonio, y sólo entonces surge aquel perro, de la nada, del vacío, más o menos como sucedió en la realidad, ¿no? (...) Lo registré porque a mí mismo me pasa, veo el dedo que falta, no veo el dedo que está... quiero decir, que está invisible, porque en realidad no está... Pero en mi caso puede deberse a una contaminación con la lectura de un pasaje famoso de Freud. En mí todo está contaminado de literatura...» (Aira, *Madre e hijo*: 17-18)

⁸ En el sistema airiano todo elemento puede funcionar como las ratas de Copi, catalizadores de partículas narrativas que se transmutan de novela en novela, deslizándose morfológicamente entre series gramaticales inclusive heterogéneas, de los sustantivos a los adjetivos y éstos a los verbos.

lo vincula con una anécdota relatada por Osvaldo a César, el hijo en la pieza teatral, en la que se elogia la calidad de compañía de la televisión, y más adelante también, se identifica la televisión con la idea borgiana de la lengua extranjera como la patria del escritor, lengua que César afirma haber aprendido del propio Osvaldo:

La televisión es buena, lo admito, qué increíble que haya llegado a admitirlo, no me reconozco a mí mismo, pero así es. Lo acepté en buena medida por vos, y antes ya lo había hecho por Osvaldo. A la televisión hay que reconocerle esa cualidad maravillosa que tiene, de compañía. Si no lo había reconocido antes, por mí mismo, es porque yo prefiero estar solo... Pero eso puede ser inmadurez de mi parte. Osvaldo me contaba de la tristeza enorme que sentía a las tres de la mañana, cuando la transmisión terminaba: no lo podía creer, todas las noches lo mismo, lo tomaba como un golpe de mala suerte. Puedo entenderlo perfectamente, señal que ya no soy tan intolerante como era. O que no soy tan joven. (...) Pero hay un punto en que la televisión deja de ser buena, mamá. (...) lo pensé yo solo, una teoría que estuve haciendo estos días, tirado en mi pieza con un libro en las manos, sin poder concentrarme en la lectura por el ruido que hace la televisión aquí en la sala. Es algo relativamente sutil, como todo lo mío. Creo que te lo puedo explicar como una fábula (...) no hay mejor ejercicio (...) que mirar la televisión, con el sonido bien alto como te gusta mirarla a vos. Mucho más que la radio, porque en la radio faltan las caras, que en las lenguas extranjeras lo son todo; y falta también la espontaneidad, que también lo es todo en la lengua extranjera o desconocida (...) (Aira, *Madre e hijo*: 19-20)

En buena parte de los textos de Aira publicados desde 1990 la caída en lo massmediático, que hemos denominado televisualización (Montoya Juárez, 2005, 2008), adopta la forma, pensamos, más que del miedo efrástico –el terror a que las imágenes se sobrepongan a lo simbólico– del deseo o la utopía inherente también a la écfrasis de alcanzar su «otro semiótico» (Mitchell, 1994), en este caso el «lenguaje otro» –«la lengua extranjera»– de la televisión, que está inextricablemente unida al constructo del presente. En ese deseo se cifran las posibilidades para la literatura de alcanzar lo real: (...) «cuando se trata de aprender una lengua extranjera, todo el esfuerzo debe concentrarse en captar el flujo, el continuo, y por escrito la lengua se presenta cortada en palabras» (...) (Aira, *Madre e hijo*: 19-20).

La televisión, se sugiere en este texto, es el modo más adecuado de hacer hablar a la lengua extranjera del presente, su flujo, su continuo. En *Madre e hijo* se sugiere de inicio en clave alegórica una pregunta por los modos de coexistencia de los

diferentes lenguajes o cómo tejer (vale decir, escribir literatura) al mismo tiempo que se «mira la televisión»:

Madre: ¡Querido...!

Hijo: ¿Tejés sin mirar?

Madre: No... Cómo voy a... el punto...

Hijo: Pero estás mirando la televisión.

Madre: ¿Qué...? ¿Qué...?

Hijo: Que tejés mirando... (Aira, *Madre e hijo*: 7-8)

Hacer arte a partir de los medios desde la lógica de esta narrativa requiere de la adopción de recursos o lenguajes visuales provenientes del espectro massmediático para hacer albergar al texto imágenes procedentes de los *mass media* que permanecen irreductibles al discurso⁹, poner a funcionar las imágenes y la gramática desde la que hablan los medios como parte de un proyecto de transvalorización del arte, empleando sus imágenes como material para la construcción del *readymade* verbal. Si bien la traducción de las imágenes en partículas narrativas o el empleo de gramáticas extraídas del *sensorium* audiovisual massmediático dotan de una textura mediática a los textos, si los *mass media* aportan un archivo de lenguajes y formas para la elaboración de ese «arte del presente», al mismo tiempo la televisión en la literatura de Aira visibiliza un contexto, una atmósfera, por usar el término airiano, vinculada a los escenarios del presente. Esta visibilidad opera en tanto esta narrativa incorpora un bricolaje de materiales y tecnologías del *sensorium* simulacional posmoderno, pero por otro lado, también, supone un diálogo permanente con el presente, o con la posibilidad de la escritura artística en el contexto del presente/Mercado/espectáculo¹⁰. El arte de «lo informe» (Speranza, 2006) airiano, construido a menudo según exigencias formales vanguardistas, cobra sentido pleno en la recepción de la novela en el mercado editorial, en su consumo, en su simultaneidad de emisión con las redes discursivas del simulacro contemporáneo. Este diálogo de la obra con el presente/Mercado/espectáculo se da desde los niveles de la opción formal, con la selección de los materiales para el experimento *readymade*, y

⁹ «Una vez dominada la lengua, cumplido el objetivo, lo que se impone es pasar a dominar el continuo del pensamiento, que no es el mismo que el continuo de la lengua, es casi lo contrario. Ahí son necesarios los libros, y está rigurosamente contraindicada la televisión» (Aira, *Madre e hijo*:21)

¹⁰ A ello apunta en la ficción que analizamos la procedencia del pollo congelado que se transmuta en milagro.

alcanza hasta a la distribución de la novela como objeto para su consumo¹¹. Todo ello forma parte de la densidad massmediática que esta narrativa adquiere en las dos últimas décadas.

La televisión, tal como se señala en *Madre e hijo*, funciona en esta narrativa como un archivo de lenguajes para la documentación del presente, y al mismo tiempo, constituye el mecanismo por el que estas novelas disuelven la densidad del verosímil previamente constituido como realista. Observando junto a Saussure que en literatura los signos para gozar de una significación completa han de conjugar ambas operaciones (deixis y sintaxis), una función fundamental de la tecnología massmediática contemporánea en estos textos es que, precisamente, en las operaciones en que se obra esta sustracción de lo deíctico, generalmente ubicadas hacia el final de las novelas, es cuando el sinsentido o la saturación de sentidos enfrentados entre sí se señalan como la forma verdadera de realismo –«liebres reales en pampas imaginarias» (Aira, «Ars narrativa»: 8)– vindicándose el realismo como la forma final del procedimiento de la literatura *ready-made* airiana en su huida hacia adelante, y reestructurándose el espacio aparentemente deíctico previamente constituido en los fragmentos iniciales del texto como una apariencia, un falso realismo o un realismo insuficiente. La reunión arbitraria de elementos para la constitución de la alegoría de la propia creación artística –vale decir, junto a Aira, «aquello que da peso al abandono» (Aira, «Ars narrativa»: 6)– culmina en lo que las novelas airianas postulan como un «salto a lo real». En la obra de César Aira de los años noventa la coagulación imaginaria y la aceleración simultánea en el verosímil a partir de un cierto momento-bisagra en muchas de sus novelas se tematiza en la figura pictórica de la anamorfosis, por la que la realidad –por decirlo en términos airianos– se hace real. La vindicación de un realismo televisivo a cargo de estas novelas revela una ausencia de una nostalgia de una experiencia moderna de lo real después de varias décadas de cotidianización del simulacro.

¹¹A este diálogo con el mercado responde la selección múltiple e imprevisible de editoriales, la sobreabundancia de textos y la frecuencia de publicación que fuerza a estar siempre desactualizado en la lectura de «lo último» de Aira, como si de una moda o una marca (Montaldo, 2005) se tratase.

Bibliografía

- Abraham, Tomás (2004) *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aira, César (1975) *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo.
- Aira, César (1991) *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1992) *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1993) «Ars narrativa», Comunicación leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, en Mérida, Venezuela, septiembre.
- Aira, César (1997) *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1998) *El sueño*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (1998) *La mendiga*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.
- Aira, César (1998) *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2001) *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Aira, César (2004) *Madre e hijo*. Buenos Aires: Bajo la luna. (1993)
- Contreras, Sandra (1991) «El artesano de la fragilidad». En Spiller, R.: *La novela argentina de los años 80*. Latinamerikan Studien. 29. Universität Erlangen-Nürnberg.
- Contreras, Sandra (1996) «César Aira: la novela de artista» *Revista Celehis* n° 6-7-8, año 5, 205-215.
- Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Harvey, David (1989) *The Urban Experience*. Oxford: Basil Blackwell.
- Laddaga, Reinaldo (2001) «Una literatura para la clase media. Notas sobre César Aira» *Hispanamérica*, año XXX, n° 88, 37-48
- Mitchell, W.J. Thomas (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Montaldo, Graciela (2005) «Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina». *Revista El Matadero*, segunda época, n° 3. Corregidor: Universidad de Buenos Aires, 37-50.
- Montoya Juárez, Jesús (2004) «Entrevista a César Aira: Para mí lo básico es la invención». *Revista Kafka* 3, 155-167.
- Montoya Juárez, Jesús (2005) «Las mil caras de César Aira». *Tonos digital*, n° 9, Universidad de Murcia, [en línea] [consulta enero 2008] www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm
- Montoya Juárez, Jesús (2007) «Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América». *Revista Iberoamericana*, n° 221, Octubre-Diciembre. University of Pittsburgh, 887-904.
- Montoya Juárez, Jesús (2008) «Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa». En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 51-75
- Speranza, Graciela (2006) *Fuera de Campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Subirats, Eduardo (2001) *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.