



César Aira: realismo en proceso¹

Lic. Eva Verónica Barenfeld
Universidad Nacional del Comahue
Patagonia Argentina
evabaren@yahoo.com.ar

La obra *nueva* excita al abismo: somos fatalmente contemporáneos y leemos en un texto aquello que podemos leer. Supone además el esfuerzo extra de “olvidar” los paradigmas de lectura hegemónicos que someten la masa literaria y fuerzan una interpretación. De modo que, ante un escritor como César Aira, queda en principio la única y plural posibilidad de sumergirse en su obra completa y seguir el funcionamiento de ciertas recurrencias². Sus ensayos sobre escritores (Copi, Alejandra Pizarnik, Arlt), sus artículos periodísticos y sus ficciones conforman en ese sentido *un* mundo del que todas las explicaciones pueden fluir. Pero la tarea no resulta tan fácil porque, finalmente -como se verá-, de lo que se habla en Aira es de la opción formal (aquello en lo que tanto insiste). La forma. El procedimiento. ¿Tanta sociología de la cultura, posestructuralismo, posmodernismo y deconstructivismo para concluir en el planteo formalista? Es más complejo. Es “literatura mala”.³

*

Por los planteos explícitos en sus artículos y ensayos, por cómo funciona la materia literaria en sus ficciones, parece que la entrada inevitable al sistema airiano es la de los problemas poéticos que pone a funcionar. Su obra retoma el gesto de las vanguardias históricas⁴ de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte⁵; y la herramienta para devolver esa radicalidad es el procedimiento: “el vanguardista - dice en “La nueva escritura”⁶- crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas”.

La cuestión de la forma, el procedimiento, es una categoría central de la poética airiana, que funciona en rizoma (entre otros mapas que podrían trazarse) con las siguientes categorías: literatura-lo real, percepción de la realidad, realismo, exotismo, nacionalismo. Si, tal como señala Aira, la literatura no tiene otro modo de vérselas con la realidad que el realismo, una entrada a su obra sería analizar el funcionamiento de las siguientes cuestiones: 1) relación de lo real con la literatura; 2) el problema de la percepción, en tanto sistema de inteligibilidad adquirida y variable según las culturas. En Aira, esto se relaciona con el exotismo como dispositivo ficcional para generar la mirada?: “Lo que decía el mundo era mundo”. Percibir es actuar, dice Aira, y eso significa que la percepción es una opción formal y la opción formal crea mundo; 3) el problema del realismo. Aquí el punto de partida que propone el mismo Aira es la teoría lukacsiana y la polémica con Brecht; 4) relación literatura-nación: el énfasis está puesto en la primacía de las formas del relato en la construcción de la historia.

Me propongo ver cómo funcionan estas cuestiones en su obra ficcional y ensayística, en general, y en dos textos, en particular, que indagan especialmente en los fundamentos del realismo como construcción ficcional y en las relaciones de la literatura con lo real: **Un episodio en la vida del pintor viajero**⁷ y **Taxol. Precedido de *Duchamp en México* y *La broma***.⁸

*

Postulación de la realidad. En “La innovación”, Aira caracteriza a lo real como una dimensión heterogénea radical: “es la experiencia irreductible al pensamiento, lo previo, lo inevitable y a la vez lo inalcanzable”. Esta índole intratable e inmanejable de la realidad, según los argumentos que expone además en “Exotismo”, hizo que desde Montesquieu la ficción se plantee como un auxiliar del pensamiento. Según Aira, “en adelante, para pensar habrá que

imponerse un “como si...”. De él surge la novela moderna pero también las ciencias sociales. Para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción”. De modo que conocemos mundo por un proceso de ficcionalización, ficcionalizamos cuando queremos explicar⁹. Escribe Aira: “los absolutos del pensamiento se tiñen de ficción para entrar a la vida”. Sin embargo, por poco que se examine con atención las relaciones de la ficción con lo real, resulta que la ficción remite ante todo a sí misma. La desconfianza en toda forma transparente de representación mimética de la realidad ha sido puesta de relieve por las teorías estéticas de las últimas décadas y parte de una hipótesis ya aceptada: la inadecuación radical de los lenguajes del arte a lo real. Como señala Aira, “el salto del arte nunca llega a lo real”. Esto no quiere decir que nada tenga que ver con lo real -diremos lo contrario al tratar de cercar mejor la noción de realidad- sino, al menos, que mantiene relaciones ambiguas con lo real, o lo que se supone es lo real. La respuesta que da Aira a esta cuestión lejos de ser tranquilizadora restituye el espanto difuso que tiñe la vida entera. Sus ficciones, “enfermas de espanto”, son las puesta en escena del carácter de construcción de las realidades experimentadas como más reales y, a la inversa, del carácter real de las fantasías más disparatadas: “Lo que predominaba en su fuero interno era una vaga vergüenza de las cosas improbables que había presenciado y aceptado: patos grandes como personas, degollaciones impromptu, un borracho volando sobre su cabeza, una columna de guerreros jineteando las profundidades de la tierra, un doble que se le aparecía a la medianoche... El hombre, filosofaba, se acostumbra a todo... porque ha empezado por acostumbrarse a tomar por real la realidad. (La liebre, 208).

Un aspecto que hace más convincente a la “realidad” es la infinidad de detalles que la saturan. (Hoy, el retorno de lo real en el arte se da, por ejemplo, a través del detalle). Realidad y sucedáneos, en las ficciones de Aira, se identifican en cuanto a los mecanismos de

producción de efectos de realidad¹⁰: “Lo de la representación no quedó del todo claro (...) Para hacer esta evaluación del realismo de la escena onírica, debemos tener un paradigma, un modelo, y éste no es otro que la realidad misma, cuyo efecto sobre nosotros estamos constatando todo el día. ¿Y cómo lo hace la realidad? ¿Cómo logra ella dar ese efecto de real? Hagamos como si la pregunta no estuviera mal planteada (por cierto, ¿qué otro efecto que el de realidad iba a producir la realidad?), hagamos en beneficio de la demostración como si la realidad fuera un agente más en procura de una ilusión de realidad, al mismo nivel que las novelas, los cuadros, el teatro, el cine, la escultura hiperrealista, el sueño, la alucinación inducida con drogas, etc, ¿Con qué elementos cuenta la realidad para lograr ese efecto, y para lograrlo mejor que cualquiera de sus sucedáneos. Bueno, una vez más, cuenta con la ventaja de ser el paradigma con el que se mide el éxito de los sucedáneos. ¿Pero si no fuera el paradigma? ¿Si todavía tuviera que ganarse ese privilegio? Aun así sería incomparablemente más eficaz en virtud de la cantidad innumerable de detalles que puede poner en juego y hacer coincidir en la creación de realismo (**La broma**, p73).

Editando el postulado borgeano, Aira diría: “realidad y realidades”.

*

El ojo salvaje. La primera función del arte es (ya lo dijeron los formalistas rusos con el *ostranenie = hacer extraño*) extrañar, romper los hábitos de la percepción. Nuestra percepción es, en parte, un instrumento del mundo que ha sido estructurado según nuestras expectativas. Es así como en los procesos perceptivos se tiende a homologar cualquier cosa vista u oída a lo que está previsto o anticipado. Así pensada, la percepción cuadrícula nuestra manera de ver las cosas: creer lo que vemos es una elección que implica convenciones (¿lo veía o lo sabía?, se pregunta Krause, en **Un episodio en la vida del pintor viajero**, p.84). Desde lo formal y desde

la materia misma de sus ficciones, Aira le quita al lector la defensa de la convención recibida, de modo que la tarea es nada menos que descubrir géneros y leyes textuales allí donde se ignora su existencia.¹¹

El problema de la percepción está hipertematizado en **Un episodio en la vida del pintor viajero**. Tomemos algunos elementos que despliegan la cuestión de la percepción en esta obra: el exotismo, la perspectiva del narrador, el paisaje-morfina, la mantilla. La novela relata el viaje del pintor alemán Johan Moritz Rugendas a América en una misión que debía documentar gráficamente los hallazgos y paisajes atravesados mediante el procedimiento de la “fisionómica de naturaleza”. Dos veces pasa por Argentina: en 1837 y 1847. Durante la primera visita, en el trayecto Mendoza-Buenos Aires, a Rugendas lo toca un rayo y queda desfigurado. No es casual que Aira haya elegido en esta novela -digamos, como tema- la pintura de género. La tradición del género señala su auge en el XIX con los ilustradores del Tour du Monde (1860-1900). Sus paisajes tropicales “reflejan a pesar de las garantías científicas con las que se rodeaba el pintor, los sueños colectivos de la conquista colonial, cuando algunos pioneros proyectaban ante todo un pueblo sedentario los espejismos del exotismo. Los dibujantes que acompañaban al Capitán Cook en sus viajes alrededor del mundo -y se supone que habían visto lo que dibujaban- han dejado, para representar a indígenas de los mares del sur, grabados manifiestamente influidos por toda una imaginaria idílica y bucólica del XIX”¹². Igual que en los dibujantes de Cook, en Rugendas -“el pintor a lo largo de los años había venido haciéndose un mito personal de la Argentina” (26)- la huella de lo imaginario subvierte lo real. Su deseo mayor era hallar en las *aclamadas* pampas argentinas su fetiche nacional: el malón. Así lo describe el narrador: “las danzas de los jinetes salvajes llegaron a un extremo de fantasía cuando empezaron a exhibir cautivas. Este rasgo era uno de los más característicos, casi definitorio, de los malones. Junto con el

robo de ganado, el de las mujeres era el motivo de tomarse las molestias. En la realidad era un hecho infrecuentísimo, funcionaba más bien como excusa y mito propiciatorio. Las cautivas que estos indios del Tambo no habían logrado atrapar las mostraban de todos modos en un gesto desafiante, y también él muy plástico (74). [La cautiva] no era tal, por supuesto, sino otro indio disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a la chacota. Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos (...) Y en otra pasada la cautiva era un descomunal salmón rosado.

El espectáculo que montan los indios “profesionales” ofrece una Argentina “argentina” para Rugendas: “una vez creadas, las nacionalidades se fetichizan como mercancías (y ésta podría ser la fórmula definitiva del exotismo: la fetichización de la nacionalidad), y se exhiben en un mercado global cuyas técnicas de promoción y venta, cuyo márketing tiene por nombre: exotismo”¹³:

Ahora Bien, ¿cómo reacciona el pintor Rugendas ante estos hechos? Con extrañeza radical: “Las nuevas impresiones del malón reemplazaban a las viejas”. Rugendas estaba perdido en la más profunda de las alucinaciones: la aninterpretativa. A lo largo de la jornada se produjo una evolución, que no se completó, hacia un saber no mediado. Hay que tener en cuenta que el punto de partida era una mediación muy laboriosa. El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo era inevitable que la mediación cayera, no tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo. Lo que decía el mundo era el mundo” (81). “Y ahora como complemento objetivo, el mundo había parido repentinamente a los indios. Los mediadores no compensatorios. La realidad se hacía inmediata,

como una novela. Sólo faltaba la concepción de una conciencia que fuera ya no sólo conciencia de sí misma sino también de todas las cosas del universo. (82). Es decir, Rugendas no encuentra lo que ya conoce, la repetición, lo verosímil, “sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber”¹⁴. Al derrumbarse el sistema de creencias que sostiene a Rugendas, arrastra consigo los criterios con los que construía los mapas para reconocer “realidad”.

Como ha desarrollado Contreras en su ensayo, el exotismo es en Aira un dispositivo ficcional para generar la mirada. Retomado el tópico de la crítica de que la literatura argentina se constituye desde su fundación como un relato desde afuera (“cuando se quiere pintar algo, conviene poner un testigo procedente de otro lugar”, dice Aira¹⁵), la poética de Aira vuelve el ojo al estado salvaje para luego inventar una nueva perspectiva desde donde mirar la literatura y la nación argentinas: porque percibir es actuar, lo cual significa que la percepción es una opción formal y la opción formal crea mundo. Pareciera que en la literatura de Aira el énfasis está puesto más que en la negación de ciertos caracteres nacionales en el despliegue del cómo-se-llegó-a. Y la pregunta por el “cómo” tiene que ver, por supuesto, con la mediación.

Desde el momento mismo en que ocurre algo que iba a cambiar por completo la vida de Rugendas -el rayo que le desfigura el rostro-, cambia también su percepción de los hechos. Y como en las ficciones de Aira no sólo la materia se transforma sino que transmutan también los puntos de vista desde donde se cuentan las historias, a partir de ese hecho el narrador extrañará los campos perceptuales de manera tal que el lector creará hallarse en ciertos momentos (que inmediatamente se *realizan*) con acontecimientos fantásticos: “El segundo rayo lo fulminó menos de quince minutos después del primero. Fue mucho más fuerte y tuvo efectos más devastadores (...). El caballo se revolvía en el suelo como un

cangrejo (...) El jinete volcado buscaba el suelo con las manos, en busca de un punto de apoyo para sentarse. Pero había demasiada estática para que pudiera tocar nada. El caballo se estaba levantando, y un alivio instintivo le indicó a Rugendas que eso era conveniente; debía renunciar al consuelo de la compañía para salvarse de un tercer rayo. En efecto, el caballo se levantaba, erizado y monumental, ocultando la mitad de la malla de relámpagos, y sus patas de jirafa se quebraban en pasos díscolos, la cabeza se volvía atenta al llamado de la locura... y se iba... ¡Pero Rugendas se iba con él! No podía ni quería entenderlo, era demasiado monstruoso. Se sentía arrastrar, casi levitar (efecto del elongamiento eléctrico), como un satélite de un astro peligroso. La marcha se hacía más rápida y él colgado atrás, rebotando, sin comprender nada. Lo que no sabía era que un pie le había quedado enganchado en el estribo, accidente que no por repetido (es un clásico de la equitación de todos los tiempos) deja de suceder de vez en cuando” (38-40). Este procedimiento de transmutar la materia en forma o la forma en materia (según Contreras, la “mimetización de la anécdota”) es muy frecuente en las obras de Aira¹⁶.

La alucinación inducida con drogas pone en cuestión, también, el tema de la percepción. Los arrebatos de dolor después del accidente del rayo obligaban a Rugendas a estar bajo los efectos de la morfina: “la naturaleza se adaptaba a su percepción con velos edénicos -el paisaje morfina-. Debido a su estado de semivigilia alterada, continuamente debía recabar de su amigo la confirmación de que cada cosa que le ocurría era un hecho objetivo y no producto de las alteraciones de su conciencia. Este estado representa entonces el momento en que Rugendas se despoja de un modo de percibir para pasar a uno sin forma: “curiosa coincidencia de palabras: amorfo, morfina”. El último estado será el de la adopción de una máscara desde donde mirar. Para filtrar la luz, elige cubrirse el rostro con una mantilla negra calada. Detrás de la mantilla, Rugendas “nunca había

visto mejor. En lo profundo de su noche mantilla el pinchazo de aguja que era su pupila lo despertaba al panorama del día claro” (68). El proceso que experimenta Rugendas parte de una percepción en que la huella de lo imaginario subvierte lo real, un modelo interior fuertemente convencionalizado sobre la pampas argentinas y el malón que opera como filtro en la percepción, que luego cae para dar lugar a la sorpresa.¹⁷

*

Realismo en proceso. El punto de partida que propone el mismo Aira para acercarse a la categoría *realismo* es la teoría lukacsiana y la polémica con Brecht¹⁸. De la polémica toma en particular el cambio de dimensiones que hay entre el crítico que ve el arte y el artista que lo hace: Dice Aira: “Lukács observa que el escritor que se coloca en la posición de puro observador del mundo y la sociedad no puede hacer verdadero realismo, sólo su simulacro. El verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella. Es esta posición la que le permite hacer (aun en contra de sus ideas políticas o filosóficas) un realismo en proceso, contiguo a la realidad, en el que las pertinencias de la materia se jerarquicen y organicen como en la realidad misma, el realismo como totalidad dinámica, con lo que además saldrá ganando el aspecto artístico (el interés, la emoción, etc). Ahora bien, esta participación en lo real no tiene como requisito imprescindible ocupar puestos públicos, hacer política, negocios, viajar, casarse, nada de eso. Es otra cosa, algo que Lukács define con una sola y obstinada palabra: realismo. Deja un hueco de conceptualización ahí. Hueco que alude a la articulación de teoría y práctica, esa especie de salto al vacío, pues tiene por horizonte la plenitud de lo real. El realismo es la forma que ha tomado la realidad para la literatura (Jakobson lo vio claro: la historia de la literatura es el sistema de los realismos). Yo veo en este concepto vacío de Lukács una grandiosa intuición del Salto, que es anterior a la literatura y pone al escritor en el corazón de lo real. Pero Lukács advierte: no lo

consigue cualquier participante de lo real, sino sólo el que se desprende de sus determinaciones históricas y busca y anhela el cambio, lo nuevo. La transformación de lo real, y la de la literatura, deben verse en esta simultaneidad dialéctica”¹⁹. Para entender mejor, desglosemos los dichos de Aira.

En primer lugar, está la noción de escritor como observador. La etimología de la palabra “teoría” es clara en este sentido²⁰: significa “espectador”. El movimiento que recupera Aira y que se refleja en la polémica Lukacs-Brecht es el paso del rol de espectador a rol de participante. Pero, como agrega después, “participar” no se refiere a las actividades cotidianas sino más bien a una nueva forma de conocer que apunta a una cuestionamiento acerca de lo que se sabe o de la manera en cómo se ven las cosas, y que apunta además a cómo debería ser esa forma de conocimiento. Aira parece decir “en lugar de aspirar a la *episteme* (el conocimiento de las cosas verdaderas) el artista debe aspirar a la *praxis* y a la *fronesis* (conocimiento acerca de cómo funcionan las cosas)²¹. Hay, en segundo lugar, otra cuestión que surge de la explicación de Aira y que se ve funcionando en sus ficciones. La inmersión del escritor en lo real implica que la literatura se vuelve proceso: “El proceso es subjetivo, el resultado es objetivo. Al resultado se lo mira desde afuera, y eso es lo que lo vuelve resultado: en tanto interviene el sujeto, vuelve a ser proceso”.²²

“El que se desprende de sus determinaciones históricas”: tomemos, finalmente, esta frase que nos permitirá deslizarnos hacia un problema inevitable en la discusión sobre realismo: la cuestión de lo verosímil. En *La nueva escritura*²³, para señalar la importancia del procedimiento Aira, alega el gesto primigenio de las vanguardias históricas y la figura del músico norteamericano John Cage, cuya obra *Music of Changes* fue creada mediante los hexagramas del *I Ching*, es decir, mediante el azar: “Cage justifica el uso del azar diciendo que así es posible una composición musical cuya

continuidad esté libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las tradiciones del arte. Lo que llama 'bibliografía y tradiciones del arte' no es sino el modo canónico de hacer arte, que se actualiza con lo que llama 'el gusto y la memoria individuales'". Lo verosímil se halla encerrado entre estos cuatro elementos que menciona Cage: es cultural y arbitrario, lo cual significa que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera promoción social) varía considerablemente según el contexto histórico, artes, géneros, etc. "Pero estas variaciones -señala Christian Metz²⁴- afectan el contenido de los verosímiles, no el status de lo Verosímil: éste reside en la existencia misma de la línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de lo posible". La obra hundida en lo verosímil es entonces la obra cerrada que no enriquece con ningún posible suplementario el corpus formado por la tradición literaria: lo verosímil es la reiteración del discurso. El realismo pictural, por ejemplo, entiende producir sentido reproduciendo un fragmento de espacio percibido que no planteará ningún problema de reconocimiento del espectador: en la repetición se halla sentido, el sentido es entonces lo redundante²⁵. Así es como lo verosímil se transforma en censura, actuando como reducción de lo posible. ¿Y cómo opera lo verosímil en su pasaje a la escritura?: a través de la convención, de un procedimiento hecho convención, es decir cuando el procedimiento se ha naturalizado y consigue hacerse olvidar. (Se sabe, el realismo decimonónico erigió un determinado procedimiento como el único sistema de percepción posible, asimilando éste a la percepción natural de los objetos). Los textos de Aira, estructurados a partir del desdoblamiento²⁶, despliegan el desarrollo del trabajo translingüístico anterior a la naturalización de la convención: "ese encaminarse de la palabra hacia la imagen que se opera más acá de la obra, así como también la aparición y la extinción, el nacimiento y la muerte de la imagen discursiva, ese efecto estático de lo verosímil"²⁷. Veamos cómo funciona en **Taxol**. Bajo el nombre de **Taxol**. Precedido de *Duchamp*

en México y La broma aparecen reunidos tres textos (“Duchamp en México”, “La broma” y “Taxol”, en ese orden) que, en principio, parecen no tener relación.

“Duchamp en México” (DM) es la narración de un turista argentino en México arrepentido por haber caído en la trampa del viaje turístico a un país cuyo cambio monetario favorece al extranjero. Se propone relatar la compra única y múltiple de un libro de Duchamp: “trataré de mostrar cómo pasó en un relato brevísimo, o menos que un relato, su esquema” (10). El formato de “esquema de novela, género nuevo y promisorio” al que se refiere es nada más que la colección de los tickets de compra de cada ejemplar del mismo libro de Duchamp. Sin embargo, esto es la declaración de lo que se propone hacer porque en realidad lo que hace es dar una “explicación más, para que no caiga totalmente en el vacío” (13). El esquema de novela no aparece nunca -se diría, entonces, que “la obra” es la gran ausente-; en su lugar, lo que leemos es la explicación de las circunstancias en la que se generó la obra, explicación con la que echar las bases de un verosímil.

En “La broma” (LB), un narrador -invariablemente, en Aira- en primera persona analiza la lección que esconde la broma clásica del simulacro de empujón en el andén de un subterráneo. Fragmentos de la historia del personaje se intercalan con digresiones acerca del realismo de una escena, los modos de crear atmósfera en un relato y hasta un análisis sobre el matrimonio. Centrémonos un momento en la broma del subte. Al revés de la ecuación de DM -hacer un plan maestro de novela- la operación que realiza en torno de esta anécdota es el rellenado de un esquema: “releyendo lo anterior, veo que ha quedado una casilla en blanco, donde se cruzan las columnas de ‘broma’ y ‘confusión de identidad’” (50). Sin embargo, igual que en DM, el relato sigue siendo un programa a cumplir: “ya dije que mi propósito en esta narración no era, no podía ser, el detalle de la acción, el detalle que a su vez crea la atmósfera. Me limito a poner en

el papel las explicaciones mínimas, una tras otra” (83). (Entre paréntesis, a esta altura el lector se pregunta dónde reside la obra; en qué espacio pluridimensional fluctúa la ficción. Es claro que no se encierra en la polaridad balzaciana mundo representado/referente exterior; tampoco en el espacio bidimensional del papel, digamos agotándose en el lenguaje -como lo postuló la literatura autorreferencial. ¿En qué coordenadas espacio-temporal-significativas funciona, entonces, la ficción? En los textos analizados, parece haber una referencia metafórica indirecta en la que siempre queda implicado algo del mundo, un referente último que es la temporalidad. Hay otro aspecto interesante: el efecto de inconclusión de cada texto considerado aisladamente. (En la tradición de la novela realista, en cambio, el final de la obra se confundía con la acción representada).

Sigamos la lectura del último texto en orden de aparición: “Taxol” (T). Su protagonista, de regreso de México, va en taxi a visitar a un amigo enfermo de cáncer. El relato es la “transcripción” del diálogo con el taxista: “lo que escribo es exactamente lo que me dijo el taxista, sin agregar ni modificar nada. No es literatura, es transcripción. Lo único que agrego es una breve introducción explicativa” (94). Lo que emana de los relatos del taxista (a propósito, el título del texto es el nombre de una droga para el cáncer, y el relato surge de la contigüidad azarosa de los vocablos taxol-taxi en la libreta de anotaciones del narrador) -la reconstrucción de ciertos pasajes de su vida a partir de la anécdota de dos pasajeros, “dos chistes” y una “historia dramática”- es una atmósfera siniestra, un malestar, algo monstruoso, un clima de violaciones, tortura y opresión. El primer chiste es sobre un estanciero castrador; la sorpresa está en que el taxista le da un tratamiento de historia de la vida real (“ese oligarca hijo de puta”). El segundo se refiere a un trabajador despedido, a partir del cual también pasa al plano real con los comentarios sobre una mujer que nos recuerda el caso Lorena

Bobbit, pero además agrega una escena de sadismo que confirma la atmósfera enrarecida que se había intuido en el primer chiste. Se diría que los chistes funcionan a modo preparatorio de la “historia dramática” del preso violador-violado; igual que en las anteriores, ésta tiene su espejo en un hecho real: Robledo Puch, el asesino que dejaba como “firma” en sus víctimas un orificio de bala en la mejilla izquierda. (Porque la tematizan, sería interesante analizar en estos tres relatos la relación política-sexualidad, que en principio parece arbitraria). Confrontemos T con DM y LB: hay, en primer lugar, la declaración de que el relato será “exactamente lo que le dijo el taxista” (lo cumple); pero, también, coincidiendo con los otros dos, se hace necesario agregar “una breve introducción explicativa”, porque lo que está poniendo en juego en este relato es un término más en el juego de la ficción: el tiempo, que aparece relacionado con la cuestión del orden. Hay relato, pero la narración resulta ser descripción de lo ya descrito, y el lugar de la invención resulta un espacio común entre las fantasías ajenas y las propias, que se confunden en “un único procedimiento” (104). Los límites de este trabajo imponen dejar abierto el análisis de este relato en los siguientes interrogantes: ¿por qué el recurso a la temática de la sexualidad/política/muerte, y como metáfora de qué? ¿Cómo se relacionan estas cuestiones en el sistema airiano con el tiempo y el orden?

Como ya señalé, DM-LB-T es el orden espacial de los textos, tal como van apareciendo (que por otra parte siguen la cronología narrativa en tanto D se refiere a la estadía turística en México y T ocurre en Buenos Aires a su regreso del viaje; queda en el medio LB). Sin embargo, si nos atenemos al título -clave interpretativa-, el orden de lectura propuesto es otro: el título lleva por nombre Taxol, en primer lugar. Taxol es, según el título, el texto central, el que debería aparecer en primer lugar; el segundo orden de lectura propuesto es entonces T-DM-LB. El orden espacial parece decirnos

“así es como ocurrieron los hechos”; el orden de lectura, “así es como quiero que se lean”²⁸. ¿Qué plus de significación o qué concepción otra de la realidad arroja esta segunda configuración sugerida. Para complicarnos aún más, si nos atenemos a la datación que aparece al final de cada relato, el orden sería DM (nov.96)-T (25 dic 96)-LB (26 dic 96) DM-T-LB. Resumamos: tres órdenes: el de la diégesis, el de lectura y el de escritura. ¿Cuál es la experiencia del tiempo que se quiere comunicar al lector? Encadenados uno al otro y leyéndose uno en relación con el otro y al revés, los textos ponen en escena el desarrollo de un texto como totalidad. Los tres relatos no son lo que se proponen ser, el relato es siempre postergado, y cuando hay relato, resulta la descripción de otro relato. “La literatura de Aira -dice Contreras²⁹- convierte al nacimiento de la ficción, a la genealogía del relato, en la aventura fundamental de la narración”.

En *Un sueño realizado*, el narrador explica: “Advierto que lo anterior [episodio de la cárcel], con todo su realismo... que no es realismo propiamente dicho sino algo que pasó simplemente.... Y el realismo es otra cosa, es más bien un artificio para darle aire de realidad a lo que no pasó... advierto, digo, su inconsistencia, su aspecto de pura maquinación gratuita, el mismo del resto de mis historias. Definitivamente el realismo es otra cosa. Esto es casi abstracto, un juego de ideas... No presenta la imagen de mí que me proponía dar, la imagen “real”. El realismo no resulta en forma automática del relato de hechos que realmente pasaron. Me pregunto por qué. Quizá, quién sabe, porque lo atacé directamente, lo tomé en sí mismo, suelto, sin antecedentes, sólo para justificar con un ejemplo mi afirmación de que yo también tenía una historia. Y el hecho suelto, por real que haya sido, siempre va a quedar aislado de la vida en que sucedió, una verdadera fantasía ociosa, y hasta disparatada, “sin pies ni cabeza” (DM, 27). Es decir, sin el marco de un principio y un final, no cabe la posibilidad de una experiencia del tiempo, sólo en este soporte el hombre puede tener una experiencia del tiempo (Ricoeur,

Kermode). Porque el realismo no resulta automáticamente del relato de hechos que pasaron, es decir, de los hechos sueltos, se necesita un contexto que los haga verosímiles, un contexto que los “realice”. Los textos de Aira ponen en funcionamiento la forma de crear realismo, el realismo en estado de nacimiento: “el libro no sólo miniaturiza el mundo, sino que además de hacerlo, lo dice y explica cómo se hace (30). “El que se empeñe en tomar en consideración el hecho (es decir, el realista a fin de cuentas) será el sujeto ideal de mi pequeña parábola. Hasta diría que no sería lo mismo con otro libro que no fuera sobre Duchamp” (33). En este sentido, Aira está historizando, al mostrar “cómo se hacen las cosas” provoca una apertura de los posibles, una apertura a lo existente. Tal como habían advertido Rugendas y Krause, “en lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de ‘herramientas’ con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado³⁰. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso (**Un episodio...**, 30). Si “lo nuevo es la forma que adopta lo real para el artista vivo”³¹, el realismo que postulan los textos de Aira es el que permite la reconstrucción de las circunstancias de las que nació, no el que tematiza la causa y el efecto, que es el que se da en “la obra de arte convencional”.³²

Estas consideraciones se conectan con otro nudo del rizoma sugerido al comienzo del trabajo. Una breve anotación al respecto. La obra airiana no sólo recupera de las vanguardias el énfasis puesto en el procedimiento. También, aquella utopía primordial vanguardista de unir literatura y vida. La simultaneidad de dialéctica de la que habla Aira es entonces la que logra aquella obra que se sitúa en la confluencia entre historia y arte, éste es el realismo de Aira: la identificación de la “realidad como Historia”³³. Es por esto que Aira

“insiste en las tradiciones nacionales entendidas como no como identidades esenciales dadas de antemano sino como específicas tradiciones literarias y su insistencia se realiza siempre desde el punto de vista de la literatura y la ficción”³⁴. Es decir, el énfasis lo pone en la primacía de las formas del relato en la construcción de la historia.

*

Después de lo expuesto, estamos a punto de desistir de la idea de hablar de realismo en la obra de Aira porque, más urgente aún, a qué nos referimos hoy cuando hablamos de realismo. Poco tiene que ver, por lo visto, con el realismo lógico y abstracto de la vieja Europa, el realismo de Balzac. ¿Cómo retorna entonces lo real al arte contemporáneo?: “no aparece ya como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente”, dice Speranza. En este sentido, la puesta en escena del problema nos permite, hablar, por ahora, de un realismo en proceso.

Bibliografía

AIRA, César (1991). **Copi**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ (1992). **Embalse**. Buenos Aires: Emecé.

_____ (1993). “Exotismo”. **Boletín/3**. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

_____ (1993). “Arlt”. **Paradoxa N° 7**. Rosario.

_____ (1995). “La innovación”. **Boletín/4**. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

_____ (1997). **Taxol. Precedido de *Duchamp en México* y *La broma***. Buenos Aires: Simurg.

_____ (1998). **La liebre**. Buenos Aires: Emecé.

_____ (1998). “La nueva escritura”. **La Jornada Semanal**.

_____ (1998). **Alejandra Pizarnik**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ (2000). **Un episodio en la vida del pintor viajero**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____ “Quisiera ser un salvaje”, **Revista 3 puntos**, *El protagonista.htm*.

_____ **Lo incomprendible**, elmalpensante.com.

_____ (2001). **Un sueño realizado**. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2002). **Varamo**. Barcelona: Anagrama.

_____ (2002) “El dandi con un solo traje”, **Suplemento Babelia**, elpais.es.

BERGERO, A. y REATI F. (1997). **Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1979-1990**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

CONTRERAS, Sandra (2002). **Las vueltas de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1990). **Kafka. Por una literatura menor**. México: Biblioteca Era.

DOLOEZEL, L. Y otros (1997). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco.

GAUTHIER, Guy (1992). **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Madrid: Cátedra.

KERMODE, Frank (1983). **El sentido de un final**. Barcelona: Gedisa.

KRISTEVA, Julia (1970). "La productividad llamada texto", en AA.VV., **Lo verosímil**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

LUKACS, George y otros (1972). **Polémica sobre realismo**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

METZ, Christian (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en AA.VV.. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

MINELLI, Alejandra. "Arruinando la biblioteca: las sombras de Borges y Cortázar" en Caracas: **Estudios N° 14/15** segundo semestre.

_____ (2000). "La ciudad y el cuerpo en algunos textos argentinos finiseculares (1985-1993)". Informe final del Proyecto de Investigación **Continuidad y ruptura** en las vanguardias latinoamericanas, dirigidos por David Lagmanovich y Laura Pollastri, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

PAVEL, Thomas (1991). **Mundos de ficción**. Caracas: Monte Ávila.

RICOEUR, Paul (1987). **Tiempo y narración I-II**. Madrid: Cristiandad.

SELDEN, Raman (1993). **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona: Ariel.

SCHNITMAN, DORA, comp. (1998). **Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad**. Buenos Aires: Paidós.

SPERANZA, Graciela (1995). **Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos**. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.

_____ (2002). “Magias parciales del realismo”, en **milpalabras. Letras y artes en revista, número 2**. Buenos Aires.

Notas:

[1] Tomado en los dos sentidos del término: Proceso: del lat. *processus*. 1. m. Acción de ir hacia adelante. 2. [m.] Transcurso del tiempo (Diccionario de la RAE).

[2] El intento que anima este trabajo es el de ofrecer una entrada más a la obra de Aira evitando redundar en los últimos trabajos críticos que sobre su obra se han publicado. Éstos, en general, entran a los textos airianos fundamentalmente desde el posestructuralismo deleuziano, el deconstructivismo derridiano, la teoría de la cultura y la sociología de la literatura. En la perspectiva de los primeros se sitúa el ensayo de Sandra Contreras, **Las vueltas de César Aira**, que aborda la obra de Aira en el contexto de las poéticas de vanguardia que coexisten en el campo literario argentino desde mediados de los 60, pero precisando su divergencia. Graciela Speranza (“César Aira. Manual de uso”), por otro lado, toma de Bataille la categoría de “lo informe” como herramienta conceptual para la obra de Aira, y el “continuo” como su fuerza operativa; además de la noción de Barthes de “heterología”. Alejandra Minelli (“Arruinando la biblioteca: las sombras de Borges y Cortázar”), desde los planteos del temario posmoderno, la sociología del campo intelectual y el posestructuralismo, lee a Aira en confrontación con el legado borgeano. Desde otro lugar, Andrés Avellaneda (“Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década de los ochenta”, en Bergero y Reati, comp., *Memoria colectiva y políticas de olvido*.) lo clasifica bajo el rótulo de “escrituras hiperliterarias”. Su análisis, que parece

contraponerse con la intuición de este trabajo (y la tesis de Speranza, fundamentalmente) no advierte que los textos de Aira sugieren una sana indiferencia hacia la interpretación ideológica.

Si bien tomo algunas formas de interrogar un texto del posestructuralismo -en particular, la idea de Deleuze y Guattari sobre cómo entrar a un texto esbozada en su libro sobre Kafka-, mi abordaje compromete además el pensamiento de teóricos como Ricoeur (teoría de las tres mímisis), Pavel (la semántica de los mundos posibles) y -ya que así lo sugiere el propio Aira-Lukács, además de algunas nuevas formas de mirar un objeto de estudio que comienzan a ser esbozadas por los nuevos paradigmas de la comunicación (ver Warnett Pearce, "Nuevos modelos y metáforas comunicacionales: el pasaje de la teoría a la praxis, del objetivismo al construccionismo social y de la representación a la reflexividad", en Schnitman, D, y otros, **Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad**, pp.265-283).

[3] Lo malo -dice Aira en "La innovación"- es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos".

[4] Una característica del arte posvanguardista es la disponibilidad total de los materiales y las formas. Desde mediados de los sesenta coexisten en el campo literario argentino poéticas que hacen uso de esta disponibilidad de todas las tradiciones. Como bien señala Contreras (*Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002,, p.14), es posible situar a Aira en este contexto, pero precisando toda su divergencia: *porque la vanguardia de Aira no es ni la Manuel Puig, ni la de la vanguardia estética y política de los años 70, ni las de las*

estéticas de la negatividad de la primera mitad de los 80. ni la experimentación pop con los géneros menores y las formas del mal gusto, ni la estética de la transgresión impregnada de los saberes psicoanalíticos, teóricos literarios y teóricos políticos de los 70 (Freud, Marx, Bataille, Artaud, Tel Quel), ni la ficción macedoniana de Ricardo Piglia ni la negatividad adorniana de Juan José Saer; sino: surrealismo, Duchamp, Roussel. Es decir que, a la vez que impulsa una vuelta a las vanguardias, el sistema-Aira opera un cambio en la biblioteca vanguardista de la novela argentina contemporánea.

[5] Queda afuera de este trabajo la discusión acerca de la especificidad de las vanguardias hispanoamericanas. La categoría vanguardia que estoy manejando en este trabajo no involucra la estrategia política de los movimientos históricos de vanguardia europeos de revolucionar la institución arte que, se sabe, en Hispanoamérica estaba en proceso de conformación. Sí tomo el concepto de vanguardia en tanto creadora de procedimientos.

[6] César Aira, "La nueva escritura". **La Jornada Semanal**, 12 de abril de 1998.

[7] César Aira, **Un episodio en la vida del pintor viajero**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000

[8] César Aira, **Un episodio en la vida del pintor viajero**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000

[9] "A Clarke nunca se le había hecho tan patente la utilidad de lo novelesco en la vida: era lo único útil de verdad, porque le daba peso a la inutilidad del todo. (**La liebre**, 186)

- [10] Por eso, muchos textos de Aira “copian” los procedimientos de los medios masivos de comunicación, que más que representar lo real lo producen.
- [11] Pensándolo así, cobra sentido pleno la idea de la ficción como *objeto de experiencia*, y no ya como objeto de explicación teórica.
- [12] Guy Gauthier (1992), **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**, Madrid, Cátedra, 163.
- [13] César Aira, “Exotismo”, en **Boletín/3**, set. 1993, p.75.
- [14] Idem nota 9 , p.78.
- [15] “Quisiera ser un salvaje”, Entrevista en **Revista 3puntos**, *El protagonista.htm*.
- [16] “El contenido que resuena en la forma”, dice el narrador de *Varamo*. Un ejemplo por demás transparente de este procedimiento en que la forma ejemplifica la anécdota es *Haikus (novela)*. La historia podría resumirse así: un hombre le pide a otro que le devuelva una pequeña suma que le debe (“la totalidad simbólica que encierra una pequeña deuda pendiente”). Se la pide una y otra vez utilizando distintos argumentos. La historia es contada en forma de monólogo imperativo. Hay un yo implícito en el tú al que se dirige el monólogo: *Devolvéme...* El narrador construye una mimesis dramática: emitiendo la orden de que se le devuelva el dinero, establece un diálogo y da lugar a la presencia de otra persona - aquel que le debe la suma. De modo que el contenido -un mendigo solo y desamparado, que pide- transmuta en la forma de monólogo imperativo.

[17] En “La broma” (LB), la cuestión de la percepción aparece tematizada en el efecto que provoca la broma del empujón en el subte: la sorpresa. Como propone Bruner (citado por Schnitman), la sorpresa es un fenómeno extraordinariamente útil porque nos permite reflexionar acerca de lo que damos por supuesto, acerca de lo obvio, lo evidente: la sorpresa es una reacción ante la transgresión de un supuesto. Queda para una ampliación de este trabajo el análisis de LB desde este interesante punto de vista.

[18] Enunciada en el seno de la estética marxista que concibe el arte como producto mimético de la sociedad, la teoría del reflejo lukacsiana parte de la evidencia materialista de la alteridad de lo real, de la plenitud de lo objetivo frente a la subjetividad del yo, lo que implica postular la materialidad de una existencia objetiva al margen de la mente. Aunque parezca paradójico, Lukács se vincula con la concepción más abierta de la noción de *mimesis*, la que supone la aproximación del entendimiento humano al objeto no como acto simple, sino como un acto selectivo, intensificador y totalizador. No estamos, entonces, ante un planteamiento simplista de la ecuación literatura-realidad (como el que Lukács condena en el Naturalismo) que supone una relación diádica y directa, sino que aparece un discurso tercero que se interpone entre ambos. Ese tercer elemento es para Lukács una ideología, una interpretación esencialista de la realidad: el marxismo. La relación ya no será entre el signo y el referente, sino entre el signo y una convención entendida como la proyección de la ideología sobre el referente. La estética de Lukács levanta al realismo decimonónico como única forma de representación artística y el género novelesco como la única forma apropiada.

Bertold Brecht, otra de las figuras de la teoría y práctica literarias inscriptas en el marxismo, postula también la

existencia de una realidad objetiva y sólida frente a la que se sitúa la mirada exhaustiva del escritor. Pero con un nuevo elemento que lo particulariza y que es el famoso disparador de su polémica con Lukács: la cuestión de la forma. El dramaturgo condena sobre todo el desinterés de Lukács hacia los aspectos específicamente artísticos: su limitación al uso de determinadas formas convencionales que siguen la tradición literaria, al tiempo que elimina la novedad expresiva y la experimentación formal (de ahí el rechazo de Lukács a las vanguardias) precisamente por concebir para el realismo un instrumento transparente, casi imperceptible. En este sentido, Brecht rechaza la unidad formal admirada por Lukács y se opone a la ilusión realista favorecida por el realismo socialista. También, y sobre todo, rechaza la idea de un modelo de forma permanente; para Brecht, los métodos se gastan, los estímulos fallan y aparecen nuevos problemas que exigen nuevas técnicas. El teatro contemporáneo requiere de la elaboración de estrategias o técnicas que se correspondan con el modo de convivencia propio de un modo de productividad social sometido al desarrollo tecnológico. Su recurso teatral más conocido fue la técnica del distanciamiento (emparentada con el extrañamiento de los formalistas rusos) con la que pretendía una ruptura de la realidad que generara situaciones chocantes y antinaturales, lo cual evita la identificación pasiva al tiempo que activa un proceso de valoración crítica. La estética brechtiana debe leerse al amparo de un determinado énfasis: su profundo propósito político de sortear todo nuevo artificio utilizado por el cada vez más feroz sistema capitalista.

Como en el realismo lukacsiano, en *Episodio*, entre pintura y mundo representado hay también una instancia de mediación: el sistema "fisionómico de la naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt, quien fue el padre de una disciplina basada en la captación estética del mundo o ciencia del paisaje.

Humboldt fue un sabio totalizador: lo que pretendía era aprehender el mundo en su totalidad; el camino que le pareció el adecuado para hacerlo fue el visual, con lo que adhería a una larga tradición. El geógrafo artista debía captar la fisionomía del paisaje mediante sus rasgos característicos, fisionómicos, que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista” (11).” En este caso, lo que se interpone es un sistema interpretativo biológico, que comienza a ser problematizado por el pintor. El proceso que experimenta Rugendas pone en escena el sistema de los realismos: su pintura comienza siendo un arte inconsciente de las mediaciones y de la función creadora en la relación mundo/lenguaje-del-arte, para iniciar luego un viaje hacia lo desconocido, hacia ¿lo nuevo?: “Lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara su lápiz y lo obligara a crear un nuevo procedimiento” (p.27). Por ello, la transformación opera aun en su propio cuerpo: el rayo lo convierte irremediabilmente en otro.

[19] César Aira, “La innovación”, en **Boletín/4**, abril 1995, p. 32

[20] Teoría: del gr. «theoreo», **contemplar**, hermano de «theáomai»; v. «TEATRO». (extraído del Diccionario de Uso de María Moliner).

[21] En este sentido, creo se hace necesario un abordaje de la obra de Aira desde los nuevos paradigmas de la comunicación

[22] César Aira, **Alejandra Pizarnik**, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp.24 y25.

[23] Conferencia aparecida en **La Jornada semanal**, abril 1998.

- [24] Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 24 y 25.
- [25] En "Lo incomprendible", elmalpensante.com, Aira señala al respecto: "Dentro de una comunidad histórica, un libro es forzosamente sobreentendido, porque el movimiento centrípeta hacia la claridad hace que a ese libro lo estén escribiendo sus primeros lectores, los que viven en el barrio del autor, y ellos no pueden interpretarlo de otro modo que como un esfuerzo extra por aportar luz a la comunicación. Hasta ahí, entendemos demasiado, y el libro se balancea peligrosamente en el abismo de lo obvio. Tenemos la desgracia de compartir sus condiciones de producción. (Digamos entre paréntesis que hasta aquí llega toda la literatura comercial; y yo diría más aún: que éste es el horizonte de toda la cultura popular, su condena a redundancia perpetua).
- [26] Como teoriza Contreras, ob.cit.p 186: "los procedimientos invisibles del continuo que estructuran las historias (el desdoblamiento y el perspectivismo) se transmutan a su vez en los puntos de vista del relato: literalmente, en sus efectos y sus dispositivos ópticos. El desdoblamiento, de los personajes, del sentido, de la frase, define a su vez los efectos de óptica de la novela".
- [27] Julia Kristeva, "La productividad llamada texto", en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 70.
- [28] El proceso queda abierto porque se ha puesto el resultado antes, siguiendo la lección surrealista
- [29] Ob.cit. p.146.

[30] En TPDMYLB el narrador puede hablar extensamente de los relatos sin relatar nada.

[31] *La innovación*, p.32.

[32] César Aira, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.65.

[33] César Aira, *El dandi con un solo traje*, Suplemento Babelia, 02/02/02, elpais.es.

[34] Ob. Cit. P.57.

© *Eva Verónica Barenfeld 2003*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo