

César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros

César Aira and minor greatness: a tradition of rare writers

MARÍA BELÉN RIVEIRO

(Argentina)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Investigaciones Gino Germani
(Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires)
mariabelenriveiro@gmail.com

Recibido: 20/08/2020

Aceptado: 23/11/2020

Resumen. Este artículo estudia la trayectoria temprana de César Aira, tras la edición de su primer libro, *Enma, la cautiva*, en 1981. El texto se centra en particular en los modos en que Aira construye una tradición literaria en la que busca ser leído. Se trata de un conjunto de escritores que podemos entender como raros o excéntricos. El artículo adopta una mirada sociológica para pensar de manera relacional e histórica la noción de rareza. Así se pregunta por las condiciones históricas en la que se produce esta propuesta. Para ello se recurre a fuentes como artículos y reseñas aparecidos en publicaciones periódicas, además del análisis de la obra literaria. El análisis lleva a la pregunta por el valor de lo raro como categoría cristalizada y a la apuesta por la riqueza de estudiar la literatura desde una mirada sociológica.

Palabras clave: César Aira, literatura argentina, transición democrática, raros, sociología de la literatura

Abstract. This article studies the early trajectory of César Aira, i.e., the years after publishing his first book, *Enma, la cautiva*, in 1981. The text focuses, in particular, on the ways Aira builds a literary tradition with writers we can qualify as rare or eccentric. The article adopts a sociological viewpoint to study in a relational and historical way the category of rare. The text raises the question on the historical conditions in which this literary project is built,



and analyzes texts and reviews published in periodicals along with the study of the literary oeuvre. Finally, the article examines the prestigious value of the notion of rare as an ossified category and the contribution of Sociology to the understanding of the literary production.

Keywords: César Aira, Argentine Literature, Democratic Transition, Rare, Sociology of Literature

Introducción¹

Ininteligible, anomalía, inclasificable, desconcertante. Estos son algunos de los modos en que la crítica clasifica la literatura de César Aira² desde que comienza a publicar sus libros en 1981 hasta la actualidad. Una y otra vez pensadores que se abocan a leer y reflexionar sobre literatura argentina coinciden en la dificultad de estudiar la obra de Aira.

En un repaso de reseñas sobre la obra de Aira es posible identificar este hecho. La literatura resulta “ininteligible” (Montaldo: 1998) y “misteriosa e inasible” (Remón Raillard, 1999: 380). La crítica se encuentra frente a un interrogante imposible: “¿cómo describir entonces una literatura que se resiste a cualquier principio de orden y diferenciación?” (Speranza, 2001: 8). Aira pone “en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética” (Premat, 2005: 43). Sus libros son una de las “formas del desconcierto” (Montaldo, 2004: 48). Es una obra que “parece subvertir nuestras hipótesis de lectura” (Decock, 2014: 1). Como epítome de este efecto desorientador se afirma que se trata de una obra “desmedida e inclasificable” (Lo Presti: 2014), incluso, una “anomalía” (Vanoli: 2019).

Concebir al arte como una experiencia que escapa las categorías de la comprensión y que se resiste al análisis es una interpretación bastante usual. En *Las reglas del arte*, libro que analiza la conformación del campo literario en París, Pierre

¹ Este trabajo se inscribe en la tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

² Aira es un escritor argentino nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, quien, desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. En 2018, su obra llega a superar los cien títulos.

Bourdieu (2005 [1992]) señala cómo Hans-Georg Gadamer propone que la literatura es un ámbito que escapa a las explicaciones. Bourdieu se pregunta de qué modo críticos, escritores y filósofos desafían sentidos comunes en tantos ámbitos, pero afirmar que el arte cae en el reino de lo inefable.

Más cercano de la tradición de estudios latinoamericanos encontramos a Rubén Darío y a Ángel Rama que, con diferentes sentidos, coinciden en destacar la excepcionalidad en la tradición literaria de América Latina. Rama retoma de Darío la categoría de raro, que puede perder su potencia, incluso cristalizarse, si se obvian sus condiciones de emergencia y las discusiones que involucra. En el caso de Rama, se trata de una manera de dar cuenta de lo que denomina Generación de 1969 que, en discusión con el realismo e inmersa en las transformaciones sociales y políticas de los años sesenta de Latinoamérica, expresa “un cambio social de conjunto que consiste en el pasaje a la acción para la construcción de una nueva sociedad” (Rivadeneira, 2013: 53).

Como se desprende de los modos en que la crítica lee la obra de Aira, su caso no parece escapar a la regla cuando se vincula arte con excepcionalidad. Propongo que, en este caso, la idea de rareza señalada por la crítica se puede volver un indicador que, si conceptualizamos y entendemos de manera relacional e histórica, nos permite comprender la posición atípica que ocupa Aira en el campo literario de comienzos de los ochenta³. Con la publicación de *Emma, la cautiva* (1981) en la Editorial de Belgrano, Aira irrumpe y desafía a la crítica a rever sus categorías, introduce una figura de escritor que desacomoda el binarismo entre escritor comprometido y escritor vanguardista, se vincula de manera inédita con el mercado sin negarlo ni transformarse en *best seller*, entiende la literatura como goce sin tener que adjudicarle un sentido superior de resistencia o transformación de la realidad, e incorpora escritores marginales a la tradición literaria⁴. Es en esta última dimensión en la que se centra el presente artículo.

³ Propongo y fundamento estas hipótesis en mi tesis doctoral (Riveiro: 2020).

⁴ La figura de la vanguardia, para comienzos de los años ochenta, en el campo literario argentino, resuena en relación con los debates centrales en los años sesenta y setenta (Gilman: 2003). Aira toma esa noción de vanguardia y la somete a una clara redefinición para realizar un corte con el

Teoría y metodología

Propongo pensar la posición atípica de Aira en sus condiciones de emergencia y como una construcción histórica. Es decir, no se puede explicar en sí misma ni se trata de un rasgo intrínseco a un autor o a una obra. Retomo aquello que Loïc Wacquant llama “relacionismo metodológico” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 25), definido en contraposición con una mirada que busca en lo intrínseco del objeto la explicación. Supone que el análisis es relacional y por ello resulta necesario conocer a aquellos autores y prácticas que la historia de la literatura no conserva para que el análisis evite replicar los efectos de las dinámicas históricas y esos olvidos (Bourdieu: 2005).

pasado y librarse de ciertos sentidos cercanos en el tiempo y, sobre todo, presentes en su trayectoria temprana. Cito un ejemplo de cómo Aira se desmarca de los sentidos consolidados en torno a la vanguardia cuando se presenta en público como escritor: “No entiendo bien eso de tirar papelitos, de los ‘happenings’; yo creo que dentro del marco, de la tela, cabe todo, se puede expresar todo, por más vanguardista que sea. En definitiva, en literatura creo que vanguardia es escribir bien” (Aira, 1982: 2). Por eso incluyo en mi estudio la noción de vanguardia que, cabe aclarar, se trata de una categoría analítica. Retomo los trabajos de Andrea Giunta (2001, 2002) y de Ana Longoni (2006) quienes discuten con la fetichización de las herramientas conceptuales y en particular en referencia al concepto de vanguardia. Andrea Giunta publica en 2001 un estudio hoy clásico por su vitalidad para pensar el arte argentino de los años sesenta y sus vínculos con la política. En *Vanguardia, internacionalismo y política*, Giunta reconstruye las tensiones y la dimensión de cooperación de un momento central para la producción artística argentina y latinoamericana como la de los años sesenta. Explora también los circuitos del arte y las tensiones con los centros que detentan las definiciones legítimas del arte internacional. Esta jerarquía internacional también se identifica en la propia producción intelectual. Giunta toma de manera crítica las teorías sobre la vanguardia y define una categoría analítica que permite aprehender la riqueza de las producciones vanguardistas argentinas y latinoamericanas. En un ciclo de mesas redondas organizadas por el Centro Cultural “Ricardo Rojas” de la Universidad de Buenos Aires, al año siguiente de la publicación de su libro, Giunta explicita cómo el éxito del libro *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger supuso una limitación conceptual para dar cuenta de las vanguardias latinoamericanas. Giunta opta por tomar la propuesta de Bürger en su propia historicidad y, a partir de esta reflexión crítica, construir una herramienta analítica que no se limite “al antiinstitucionalismo o a su radicalización política” dado que ello “oblitara otras posibilidades para pensar aspectos productivos” y obvia “toda aquella zona que remite a la voluntad de entrar en un terreno inédito de la experimentación del lenguaje y, por eso mismo, no menos radical que la voluntad de politización” (2002: 14). En esta misma sintonía, Longoni propone que “el carácter vanguardista no se define por un repertorio de procedimientos, sino por el efecto sobre el entorno, el contexto en que interviene” (Longoni, 2006: 41).

Para evitar este efecto realizo una revisión y consulta de publicaciones periódicas que circulan entre 1981, cuando se publica el primer libro de Aira, y 2001, cuando identifico indicadores de una creciente consagración. Son publicaciones de la ciudad de Buenos Aires dado que allí reside Aira desde 1967 y es donde circulan la mayoría de sus textos tanto en libros como en publicaciones periódicas⁵.

La revisión resulta vital porque me permite identificar documentos que no circulan hasta el momento y adoptar una mirada histórica para estudiar los modos en que Aira se presenta en público como escritor, así como las formas en que construye una tradición literaria en la que inscribirse. Entre los textos hallados hay: artículos de autoría de Aira (reseñas, adelantos de novelas, textos de carácter ensayístico, respuestas a encuestas, entre otras intervenciones), entrevistas, reseñas sobre sus libros, eventos en los que participa y artículos sobre temas en debate en cada momento. El análisis de estos materiales, en conjunción con el estudio de la obra, me permite trabajar con la propia palabra de Aira a la vez que me concentro en la materialidad de estos escritos y en las características de las publicaciones⁶.

⁵ A fin de comenzar con la revisión confecciono un corpus de publicaciones periódicas. Las fuentes a las que recurro son textos y libros que funcionan como catálogos de publicaciones argentinas dedicadas a la literatura: el estudio sobre revistas literarias de José M. Otero publicado en 1990 por Catedral al Sur editores, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*; el trabajo también hemerográfico de Nélica Salvador, Miryam Gover de Nasatsky y Elena Ardissonne publicado en 1996 por la Fundación Inca seguros, *Revistas literarias argentinas, 1960-1990. Aporte para una bibliografía*; el informe final de Claudia Román (1997) que analiza un conjunto de revistas literarias que define como relevantes para los años de la transición democrática, *Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia (1983-1993)*; el estudio sobre el denominado periodismo cultural de Pablo Chacón y de Jorge Fondebrider de 1998 publicado por Colihue, *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural argentino (1983-1998)*; el catálogo de revistas del acervo del Centro de documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDIInCI) confeccionado por su director, Horacio Tarcus en 2007, *Catálogo de revistas culturales argentinas. 1890-2007*; y el artículo de Sebastián Hernaiz de 2012 sobre revistas de los años noventa, "Revistas literarias y lugar social de la literatura en los '90", compilado en *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos* de la editorial 17grises.

⁶ Existen lecturas del vínculo de Aira con estos escritores, así como su relación con la tradición literaria que, a diferencia de la presente propuesta, se concentran, en particular, en el análisis textual. Sandra Contreras (2002) estudia los ensayos que Aira dedica a un conjunto de escritores enfocada en procedimientos del arte narrativo. Nancy Fernández (2010) argumenta que Aira practica una poética de la afirmación con la que discute con la ética y estética de Ricardo Piglia y de Juan José Saer y, a su vez, con el programa anti realista y anti representación vinculado con el grupo de escritores reunido en torno de la revista *Literal* (1973-1977).

Wacquant esquematiza dos momentos del análisis: por un lado, un alejamiento de las representaciones cotidianas para construir un espacio de posiciones y recursos que definen coerciones externas y límites; y, por el otro, la reintroducción de la experiencia de los agentes, de sus categorías de apreciación y percepción, en otros términos, sus tomas de posición (Bourdieu y Wacquant: 1995).

Me concentro en la trayectoria temprana de Aira, en los años ochenta, período anterior al de su consagración a fines de los años noventa (Riveiro: 2020). Se trata del momento en que, en el marco de la apertura democrática tras la dictadura militar de 1976, el campo literario y cultural comienza a experimentar una creciente apertura (Saítta: 2004; de Diego: 2007). Esto se traduce en la creación de nuevos catálogos editoriales dedicados a escritores argentinos, algunos de los cuales habilitan la inclusión de títulos como los de Aira que en los años setenta solo recibían rechazos editoriales (Riveiro: 2020). Busco evitar la ilusión biográfica que halla en la biografía una totalidad coherente (Bourdieu: 2005). Este análisis permite no sólo problematizar sentidos comunes y recuperar facetas de una trayectoria soslayadas sino también enriquecer nuestro conocimiento de una obra y de un escritor.

Una tradición de grandezas menores

En un artículo que abre con la pregunta por la elección del más grande de los escritores argentinos, Aira reflexiona sobre la noción de grandeza en literatura (Aira: 1981). Para responder transforma los términos. Recurre a Deleuze y Guattari y toma la noción de literatura menor. En lugar de responder a la pregunta con la figura de Jorge Luis Borges, el nombre que era más previsible escoger, Aira responde con Carriego, en referencia a la lectura de Borges de un escritor en ese momento más bien marginal como Ernesto Carriego. Aira también emprenderá una lectura de la literatura argentina entendida como tradición marginal.

Este gesto desviado frente a las centralidades y más cercano a las rarezas es homólogo al lugar que ocupan en el campo las publicaciones de las que participa Aira en los años ochenta. Los artículos y reseñas que escribe no aparecen en revistas especializadas en lo literario. Por el contrario, la sección de literatura es más bien marginal en estas publicaciones. Resulta ilustrativo que las tapas de estas re-

vistas estén dedicadas a cuestiones sociales o políticas porque la cultura y, la literatura, en particular, no son temas centrales⁷.

En los años ochenta, la mayoría de los textos de Aira se publican en *Vigencia* (segunda época, 1977-1986), *El porteño* (1982-2000), *Creación* (1986) y *Fin de siglo* (1987-1988). *Vigencia* es una publicación de la Editorial de Belgrano que tiene secretarios de redacción en política y economía, cultura y tiempos modernos, y arte. *El Porteño* logra “una circulación masiva sin que ello significara mantener los estilos y temas de los medios tradicionales” (Warley, 1993: 205). *Creación* se presenta como una “propuesta de diálogo al servicio de la modernización” (Editor, 1986: 1). *Fin de siglo* se construye como la continuadora de *Crisis* que sigue “creyendo en la belleza”, en que “la primera obligación de un intelectual es comprometerse en la defensa de la condición humana”, en “construir” una sociedad “más justa y solidaria” y en que “la cultura es un arma decisiva para que nuestra obstinación se cruce algún día con la historia” (Zito Lema, 1987: 2).

En estas publicaciones y en intervenciones de los años ochenta, tras comenzar a editar sus libros, Aira se presenta en público como escritor y a través de menciones, reseñas y ensayos construye una tradición de escritores dentro de la que propone ser leído. Presenta a esta tradición como un grupo de escritores raros o marginales y fundamentará que efectivamente se trata de autores que, en ese momento, específicamente, o bien se encontraban en los márgenes del campo literario o representaban proyectos estéticos diferentes de los que se vuelven valiosos en la transición democrática en Argentina. Los debates centrales de estos años tienen en común “una autocrítica” (Patiño, 2006: 715) en la que el realismo se vuelve un eje, pero, a diferencia de las décadas precedentes, la discusión no es cómo dar cuenta de la totalidad de lo real ni celebrar la autonomía del arte para afirmar otra realidad. La poética dominante es aquella cuyo principio constructivo es el interrogante (de Diego: 2007). La literatura de Juan José Saer se vuelve un objeto privilegiado que, revistas como *Punto de Vista*, van a consagrar dado que su propuesta vale en la

⁷ Esto no significa que en la proliferación de revistas en esta época no existan publicaciones dedicadas a la literatura. Véase los estudios de: Margiolakis, Evangelina. (2014) y de Diego, José Luis (2007).

discusión con la hegemonía del realismo social y comprometido y, a la vez, con las versiones literarias que circulan en los medios comerciales de comunicación porque es, a la vez, un autor con la “infrecuente calidad de una obra fundada en la fidelidad a su propia autonomía” (Dalmaroni, 2010: 641). Como veremos a continuación, las propuestas de los escritores en los que se detiene Aira, así como los rasgos que él destaca de sus literaturas, no coinciden con las líneas centrales dentro del campo literario.

Oswaldo Lamborghini

Aira conoce a Oswaldo Lamborghini en los años setenta y comparte con él, junto con otros escritores y críticos como Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera y Josefina Ludmer, una rica sociabilidad que Libertella llama “salón literario” (Libertella 2006: 59)⁸. En 1985, cuando fallece Oswaldo Lamborghini, “el escritor que más admiro” (Aira, 1983: 8), Aira se encarga de la transcripción y edición de su obra completa, en gran parte inédita. La primera edición de *Novelas y cuentos* (1988. Ediciones del Serbal) abre con un prólogo de Aira donde afirma: “Secreto pero no ignorado (nadie pudo ignorarlo), el autor conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama. Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (Aira, 1988: 7). En septiembre de 1986, Aira otorga una entrevista para el suplemento cultural del diario *Tiempo argentino* en la que la presencia de Lamborghini es especialmente notoria⁹.

En aquello que destaca de la obra de Lamborghini va despuntando una noción de literatura que se opone a la búsqueda del conocimiento y de la verdad. El mal-

⁸ Para una detallada biografía y análisis de la obra de Lamborghini, que incluye detalles sobre el encuentro y el vínculo con Aira, véase Strafaccé, Ricardo. (2008). *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

⁹ Construyo una periodización enfocada en los modos en que Aira se presenta en público como escritor en entrevistas que aparecen en publicaciones periódicas en Buenos Aires entre 1981 y 2001 en “César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)” [en línea]. *Trabajo y Sociedad*. XX/33, invierno de 2019, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/33%20RIBEIRO%20BELEN%20Cesar%20Aira.pdf> [consultado el 10 de diciembre de 2019]

entendido es un aprendizaje central que adjudica a Lamborghini¹⁰. Para Aira, Lamborghini “no es el narrador satírico ni comprometido, sino el realista bufo, que lleva la tragedia ridícula de no poder inventar sino tan solo comentar o bromear compulsivamente” porque “sabe que la política no puede ser tomada en serio porque en realidad, se trata de una ficción: todo lo que se puede hacer es bromas, en este ‘valle de chiste’” explica Sánchez (en Tamborenea, 1989: 21). Esta noción de literatura va a contracorriente de un intento interpretativo. La novela es un conjunto de “frases provistas de sentido, pero a su vez la frase, para serlo, debía ser una pura música (‘música porque sí, música vana’, la cita del famoso soneto, que tanto repetía)” (Aira, 1988: 10). La frase bella es la clave que reemplaza la trascendencia de un sentido por interpretar: “Lo que era Osvaldo, es difícil decirlo. Tenía una teoría sobre las novelas largas: decía que daban por resultado una frase, una pequeña frase ‘muy linda’” (Aira, 1988: 10).

En la primera entrevista que otorga Aira tras publicar *Emma, la cautiva* propone que se identifica con “una minúscula capilla, en el *underground*” donde se incluye a Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Fogwill y Noemí Ulla (Aira, 1982: 3). Sin dudas, es un sector marginal del campo literario. Especialmente Lamborghini que, junto con la revista *Literal* (1973-1977) de la que forma parte, no solo propone una tradición excéntrica de la literatura argentina, que incluye a Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz, sino también una nueva manera de leer la época en discusión con las miradas hegemónicas (Idez: 2010). *Literal* aboga por la autonomía de la literatura en años cuando en el campo literario e intelectual es la política la dadora de sentido y cuando el escritor asume la posición de faro o portavoz y se convierte en una figura pública. Esta “cara oculta de la luna literaria, verdadero Lado B de los 70” (Mendoza, 2011: 7) constituye una zona de literatura de experimentación formal que se vincula con teorías de crítica del lenguaje y con el psicoanálisis lacaniano (Gregorich: 1988) y que desafía al canon realista. Es un “contra-catálogo” de “experimentación vanguardista” (de Diego, 2007: 87) y de experimentación con el lenguaje (Avellaneda: 1977 [1971]).

¹⁰ Aira toma esta noción de malentendido y la pone a jugar en *Los dos payasos* editado por Beatriz Viterbo en 1995.

Copi

Aira también conoce a Copi en Buenos Aires, aunque no entabla una relación duradera como con Lamborghini. Lo encuentra en los años sesenta, cuando frecuenta la denominada Manzana Loca (Riveiro: 2020). Junto con Carrera, Aira publica una revista literaria, *El cielo*, de la que salieron tres números entre 1968 y 1969. Copi ilustra una historieta para la tapa de la cuarta entrega que nunca se llega a concretar¹¹.

En la entrevista antes citada que Aira da en 1982, delinea una tradición con Copi, Witold Gombrowicz y Manuel Puig. Lo que los une es la imagen del escritor “depaysé” (Aira, 192: 3). Esta noción responde al interrogante dirigido a Aira por el tema sobre el exilio, una cuestión central en el ámbito intelectual y literario en un clima de inminente apertura política y cultural (de Diego: 2007) que logra “atomizar el campo intelectual” entre “los de adentro y los de afuera” (Sarlo, 1988: 101). Es una clara referencia a aquellos escritores que debieron abandonar el país por la persecución política. Sin embargo, Aira se corre de este debate con la noción de depaysé. No se refiere a exilios como el de Antonio Di Benedetto que se exilia en Francia en 1977 tras ser liberado de su detención impulsada por la dictadura militar porque en el diario *Los Andes* de Mendoza, del que es director, publica notas sobre la represión policial y los atentados de grupos parapoliciales. Sino a escritores que produjeron sus obras en países diferentes a aquellos donde nacieron. Puig deja por primera vez Argentina para vivir en Italia al ganar una beca para formarse en cine. Copi nace en Buenos Aires, pero pasa su infancia en Uruguay cuando su padre, tras una prominente actividad política, rompe relaciones con Juan Domingo Perón. Decide instalarse en París en 1962 porque allí encuentra una libertad que le era vedada en una Argentina donde lo reducían a la categoría de nieto de Botana, el director del diario *Crítica*.

¹¹ “Recuerdo una tira que dibujó ante mis ojos (en dos o tres minutos) hace muchos años. Había dos mujeres sentadas, una frente a otra. En el primer cuadrado una de ellas miraba hacia arriba y preguntaba: ‘¿Has notado que hoy la luna está violeta? ¿Por qué será?’ En el último cuadrado la otra respondía: “Ha de ser porque cambió de color”. En los diez o quince cuadrados intermedios las dos mujeres se miraban, miraban la luna, pensaban [...]” (Aira, 1991: 103).

Incluso años después de esta entrevista, Copi sigue siendo un autor leído por un grupo muy restringido. En 1988 Aira da un curso sobre Copi en el Centro Cultural Ricardo Rojas cuya transcripción se publica en 1991 en la editorial Beatriz Viterbo¹². En esos años, como aclara Aira en las clases, la mayoría de los libros de Copi no solo se editan en el extranjero, sino que, en gran parte, sólo circulan en francés dado que no se cuenta con traducciones al castellano.

En Copi, Aira encuentra ejes similares a los destacados en Lamborghini. Lee a Copi como a un mito. Es más, el estudio de Copi le permite desarrollar su noción de mito: “El mito es el cuento que todos conocen, y que nadie se cansa de oír otra vez. El sueño, es el cuento íntimo y secreto que nadie conoce más que el soñador, que a todos fastidia tener que oír” (Aira, 1991: 28). Como en Lamborghini, la “ética de la invención” (Aira, 1991: 16) en Copi propone un “arte de la narración” que “decae en la medida en que incorpora la explicación” (Aira, 1991: 18).

Diccionario de autores latinoamericanos

En 1984 se anuncia que Aira “escribe cinco páginas diarias de las ‘nada menos que seis’ novelas que tiene en vista y prepara un *Diccionario de la Literatura Latinoamericana* de alrededor de 3000 artículos” (A toda máquina, 1984: 15). Aira termina el libro en marzo de 1985. Había presentado la propuesta a Ada Korn editora tras publicar *El vestido rosa* y *Las ovejas* (1984). Dada la peculiaridad del libro y su extensión Ada Korn estima necesario trabajar con una editorial con una red de distribución consolidada para poder garantizar la circulación del diccionario. Así decide

¹² El Centro Cultural Ricardo Rojas se crea en 1984. Se trata de un nuevo espacio de circulación para artistas en Buenos Aires en el marco del fomento a la producción y autonomía cultural que impulsa el gobierno de Raúl Alfonsín. Son políticas culturales que buscan democratizar y descentralizar la cultura. El objetivo es la circulación de la producción cultural reconocida en públicos ampliados (Rubinich: 1993). Kamenzain es nombrada directora de actividades extra curriculares cuando Leopoldo Sosa Pujato sucede a Lucio Schwarzberg como director del Rojas. Por intermedio de ella, llega Aira a dar los cursos. Kamenzain también convoca a Daniel Molina en 1986 como coordinador del Departamento de Letras. Molina asiste a los cursos de Aira y, años después, los recuerda como “momentos epifánicos” porque Aira “es un maestro zen que, con voz monótona y aspecto tímido induce iluminaciones” (2000: 7).

hacerlo con Emecé que años después formará parte del grupo transnacional Planeta. Durante esta transición el proyecto queda relegado por lo que recién aparece en 2001.

De manera contemporánea a la escritura, Aira publica textos sobre literatura latinoamericana en publicaciones periódicas. Discute con una restricción impuesta a esta producción: la literatura latinoamericana se entiende solamente como la literatura del boom latinoamericano. Aira entiende que esta equivalencia se acota a la producción “respetable” (Aira, 1986a: 81). Así rescata la literatura brasileña de la “desdeñosa ignorancia” que existe por ella (Aira, 1986b: 25). Incluso más de una década después de terminarse, el libro se considera un “redescubrimiento y puesta en valor de autores prácticamente ignorados por otros repositorios” (Benarós, 2001: 97) o una “suerte de Juicio Final, donde algunos últimos no dejan de ser primeros, y algunos primeros palidecen proporcionalmente” (Bordelois, 2001: 7).

Sin entrar en un análisis profundo de este libro, que excedería las pretensiones de este artículo, resulta significativo resaltar algunos puntos. Por un lado, el rescate de la literatura latinoamericana es un movimiento a contracorriente, casi un gesto anacrónico, en tanto la identidad latinoamericana de la literatura, con fuerte presencia en los sesenta y setenta (Gilman: 2003), se viene debilitando tras las derrotas de los proyectos de la izquierda revolucionaria. No obstante, Aira disipa todo tinte político en la noción de América Latina para exponer una delimitación rigurosa y atenta a sus limitaciones: “en cuanto al adjetivo de ‘latinoamericanos’, se refiere exclusivamente a la presencia de autores brasileños, ya que no he tenido oportunidad de cultivar las letras no hispánicas del Caribe y las Guayanas, ignorancia que extendiendo a las lenguas indígenas” (Aira, 2001: 7).

En las entradas del diccionario también identifiqué la misma mirada sobre la literatura que despliega en reseñas y entrevistas. De manera muy acotada, inserto breves ejemplos. Sobre Eduardo Acevedo Díaz reconstruye su biografía y remarca su labor periodística y política, pero Aira termina por marcar una visión peculiar al identificar que los lectores advierten la necesidad de conocer la historia uruguaya para leer sus libros. Aira propone que ello “es cierto en parte, pero también se lo puede leer haciendo de su espléndido tumulto guerrero un puro acontecer estético” (Aira, 2001: 12). Del mismo modo, es posible encontrar su distancia frente a la

figura del escritor serio o comprometido cuando escribe las entradas para Ernesto Sábato y Julio Cortázar. Sobre *El túnel* del primero escribe: “Aquí ya se manifiesta la falla central de Sábato: una inadecuación entre su personalidad y sus intenciones estéticas. Sobre su robusto sentido común, sobre sus ideas convencionales y políticamente correctas (...) era imposible ajustar pretensiones de escritor maldito” (Aira, 2001: 498-499). De Cortázar sentencia “*Libro de Manuel* (1973) fue una muy fallida incursión en el campo de la política” (Aira, 2001: 153).

Esta mirada no pasa desapercibida a la crítica que argumenta que los “juicios críticos, habitualmente acertados, son, en algunos casos, opinables y aun rebatibles” (Benarós, 2001: 7). Dentro de esos casos “rebatibles” Benarós pasa a citar el de Sábato en particular. En otras reseñas se considera que mencionar a Roberto Arlt y a Manuel Puig como los máximos novelistas argentinos es “la opinión más corriente en los ámbitos académicos de nuestros días”. Bordelois espera una posición más “independiente” como incorporar a Cortázar (2001: 7).

El diccionario sigue resultando un gesto disruptivo en 2001 en términos del campo editorial. Desafía los modos de producir libros por reconstruir un mapa de escritores latinoamericanos frente a la creciente regionalización del mercado editorial en América Latina (Botto: 2014) que supone que la circulación de las obras no depende más del ámbito idiomático o geográfico sino de los límites de las zonas de distribución de las editoriales (Link: 2003).

Reflexiones finales

En un artículo que escribe en 1990 sobre Emeterio Cerro, Aira define sin vacilaciones que “la literatura es algo incomprensible (...) por no ajustarse a la etiqueta social del lenguaje, como un payaso en un velorio” (Aira, 1990: 41). De manera contundente, concluye que “El que no ama a Emeterio no ama a la literatura” (Aira, 1990: 41). En el número 20 de *Babel. Revista de libros*, la misma publicación donde Aira escribe sobre Emeterio, C.E. Feiling y Ana María Shua responden con dos artículos. No sólo no se acuerda con la afirmación, sino que además se desconfiaba de la posibilidad real de “escandalizar” (Feiling, 1990: 7). Se lo lee como un gesto de “un romanticismo tardío e incurable” (Feiling, 1990: 7).

Estos intercambios ilustran la posición atípica que Aira ocupa en los años ochenta dado que, aunque se afirme que ya no hay provocaciones en arte, el hecho de armar este debate, paradójicamente, parece estar confirmando que sí existen los desafíos a los acuerdos. En este artículo propuse que es preciso historizar estos desafíos y estas rarezas para comprenderlas de manera cabal. En el presente texto estudié cómo Aira ocupa esta posición disruptiva en el campo literario de los años ochenta mediante el análisis de los modos en que construye una tradición literaria con escritores marginales en la que busca ser leído. Resulta marginal en relación con otras propuestas que se vuelven centrales para los debates literarios de este período de transición democrática en Argentina.

Propongo que es clave pensar estas producciones en sus condiciones de emergencia y posibilidad dado que el mote acrítico de raro o anómalo pierde vitalidad para fines de los años noventa y comienzos del siglo XXI cuando Aira gana en consagración como lo evidencian sus numerosos premios, como el Roger Caillois (Francia, 2014) y el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas (Chile, 2016). Además, es un autor muy traducido (en una primera recopilación de datos hallo que Aira se tradujo a diecinueve idiomas y que desde 2000 no pasa un año sin que se traduzca uno de sus títulos). Ocupa un lugar central en editoriales. Resulta ilustrativo que tres editoriales de características distintas como las empresas multimedia y transnacionales Literatura Random House y Emecé, así como la editorial pequeña de capitales nacionales Blatt & Ríos tengan en simultáneo colecciones dedicadas a la obra de Aira. Además, su propuesta tiene una amplia recepción en la academia y en publicaciones periódicas como revistas literarias y suplementos culturales de diarios (Riveiro: 2020).

La supervivencia de esta categoría de raro—incluso en un texto de 2019 Vanoli insiste en caracterizar a Aira como “una anomalía, un virus en la cultura literaria argentina” (147)— nos lleva a formular interrogantes: ¿lo inclasificable puede ser pensado como medida de lo valioso en el campo literario? ¿Hay un solo modo de definirlo? ¿Cómo se lo piensa? ¿Raro en relación con qué? ¿O se trata de una categoría que indica cierta distinción? ¿La transgresión como un gesto cristalizado de reconocimiento?

Para abordar estas preguntas resulta relevante incorporar la mirada sociológica que parte del carácter contingente del valor literario. Así los desvíos frente a lo

hegemónico o las centralidades sólo pueden entenderse de manera relacional y contextualizada. La rareza o prestigio de una obra o de un autor no reside en sí misma sino en los modos en que se vincula con otras producciones, con su tradición, con la crítica y los lectores, el mercado editorial, entre otras mediaciones del campo literario.

Referencias bibliográficas

- Avellaneda, Andrés (1977). "Literatura argentina, diez años en el sube y baja". *Todo es historia. Número especial. 10 aniversario. 1967-1977. Meditación para estos diez años*, 120, pp. 105-120.
- Botto, Malena (2014). "1990-2010. Concentración, polarización y después". *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. José Luis de Diego (Dir.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 219-269.
- Bourdieu, Pierre (2005 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre; y Wacquant, J.D (1995 [1992]). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Dalmaroni, Miguel (2010). "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". *Glosa. El entonado. Edición crítica*. Juan José Saer. Julio Premat. (Coord.). Poitiers: Université de Poitiers. Córdoba: Alción editora, pp. 607-663.
- De Diego, José Luis (2007) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al margen.
- Fernández, Nancy. (2010) Aira. *Orbis Tertius*, 15 (16). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4237/pr.4237.pdf [consulta 15 de noviembre de 2020].
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- (2002). "Lunes 2 de diciembre de 2002". *Vanguardias argentinas. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. AA.VV. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp.7-32.
- Gregorich, Luis (1988). "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología". *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Saúl Sosnowski. (Comp.). Buenos Aires: Eudeba, pp.109-120.
- Idez, Ariel (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Link, Daniel. (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Longoni, Ana (2006). "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70". *Pensamiento de los confines* 18, pp. 61-68)
- Mendoza, Juan (2011). "El proyecto Literal". *Literal: edición facsimilar*. Germán García, et. al. Buenos Aires: Biblioteca nacional.

- Patiño, Roxana (2006). "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época" [en línea]. *Ínsula*, 715-716. https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm [consulta 10 de noviembre de 2018].
- Rama, Ángel (1967). *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rivadeneira, Blas (2013). *Más allá del centro y la periferia. Mario Levrero: una estética del raro*. Tucumán: Instituto interdisciplinario de estudios latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán
- Riveiro, María Belén (2020). *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)* (tesis doctoral). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Rubinich, Lucas (1993). *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Saítta, Sylvia (ed.). (2004). *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Sarlo, Beatriz (1988). "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Saúl Sosnowski. (Comp.). Buenos Aires: Eudeba, pp. 95-107.
- Warley, Jorge (1993). "Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, julio-septiembre de 1993, pp. 195-207

Fuentes

- "A toda máquina". *Cultura. La razón*, 16 de diciembre de 1984, p. 15.
- "Editor". (1986). Por qué creación. *Creación*, 1/1, p. 1.
- Aira, César (1981c). "¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?" *Vigencia*, 53, pp. 84-85.
- (1982). "‘Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona’. Entrevista realizada por A. Castro; y B. Borgna". *Pie de página*, 1/1, pp. 2-3.
- (1983). "César Aira: ‘la literatura está fuera de la lengua, de lo humano’". Entrevista realizada por Jorge Dorio. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, 8 de mayo de 1983, p.8.
- (1986a). "Los simulacros literarios del ‘boom’". *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1/2, pp. 80-81.
- (1986b). "Desdeñosa ignorancia por la literatura del Brasil". *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1/3, pp. 24-25.
- (1988). "Prólogo". *Novelas y cuentos*. Osvaldo Lamborghini. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp.7-16.

- (1990). “El test. Una defensa de Emeterio Cerro”. *Babel. Revista de libros*, III/18, p. 41.
- (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé y Ada Korn editora.
- Benarós, León (2001). “Proa en los libros. Diccionario de autores latinoamericanos”. *Proa en las letras y en las artes. Tercera época*, 51, pp. 97-98.
- Bordelois, Ivonne (2001). “Quién es quién en las letras del continente”. *Cultura. La nación*, 11 de marzo de 2001, p. 7.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Decock, Pablo (2014). *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*. Berna: Peter Land.
- Feiling, Charly (1990). “Esa clase de sed”. *Babel. Revista de libros*, II/21, p. 5.
- Libertella, Héctor. (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Lo Presti, Flavio (2014). “El otro, el mismo”. *Ñ, Clarín*, 12 de enero de 2014, p.19.
- Molina, Daniel (2000). “El orden de la ilusión”. *Cultura y nación. Clarín*, 6 de agosto de 2000, p. 7.
- Montaldo, Graciela (1998). “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín/6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 6, pp. 7-17.
- (2004). “Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la argentina”. *El matadero*, 3, pp. 37-50;
- Premat, Julio (2005). “El idiota de la familia”. *César Aira, une révolution*. Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Université Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8, pp. 79-86.
- Remón Raillard, Margarita (1999). *César Aira o la literatura del continuo*. (Tesis de posgrado no publicada). Universidad Grenoble III – Stendhal. Grenoble.
- Speranza, Graciela (2001). “César Aira: Manual de uso”. *Milpalabras. Letras y artes en revista*, 1, pp. 2-13.
- Tamborenea, Mónica (1989). “Osvaldo Lamborghini. Un secreto a voces”. *Crisis, segunda época*, 73, p. 21.
- Vanoli, Hernán (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI. Crisis.
- Zito Lema, Vicente (1987). “Adiós Crisis”. *Fin de Siglo*, 1, p. 2.