

## ABSTRACT

Title of Document: TRASTORNOS DE LA REPRESENTACIÓN: EL AFECTO EN MACEDONIO FERNÁNDEZ, ANTONIO DI BENEDETTO Y CÉSAR AIRA.

Dolores Lima, Ph.D., 2012

Directed By: Professor Emeritus Jorge Aguilar Mora  
Department of Spanish and Portuguese

In a broad sense, categories of representation provide us with the epistemological coordinates by which we come to know and perceive reality. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the avant-garde unleashed a radical rupture with codified forms of representation. Throughout the next hundred years, these categories were continually interrogated by developing new literary aesthetics. Traditionally, the anti-representational nature of such texts was often studied in terms of the principles and values they opposed. However, in this dissertation, the paradigm of “affect” is used to analyze new modes of constituting sense that these narratives put forward. The notion of “affect” delineated by Gilles Deleuze in his reading of Baruch Spinoza is defined as any mode of thought that experiences an encounter with the “being of the sensible”. Such an encounter eludes representation and is subject to constant variations of force and intensity. This study shows how affects produce disruptions to categories of representation and how they offer new ways for the notion of sense to emerge and transform.

This dissertation explores the notion of affect within the works of three Argentinean authors: the avant-garde novel *Museo de la novela de la eterna* by Macedonio Fernández; the collection of stories published during the second part of the 20<sup>th</sup> century by Antonio Di Benedetto; and the contemporary novels of César Aira, written during the end of 20<sup>th</sup> century and the first decade of 21<sup>st</sup>. In each work, the distinct modes of affect that shape each narrative are investigated: passion in the work of Macedonio Fernández, idiocy in the work of Antonio Di Benedetto, and frivolity in the work of César Aira. By shining light onto the processes used to create affective sense, the study explores how the authors use encounters with the sensible to dismantle notions of identity, causality, and finality. Furthermore, this dissertation addresses how these different sensibilities relates to the epistemological and aesthetic inquiries of their times.

TRASTORNOS DE LA REPRESENTACIÓN: EL AFECTO EN MACEDONIO  
FERNÁNDEZ, ANTONIO DI BENDETTO Y CÉSAR AIRA

By

Dolores Lima

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
2012

Advisory Committee:  
Professor Jorge Aguilar Mora, Chair  
Professor Laura Demarúa  
Professor Carmen Benito-Vessels  
Professor Juan Carlos Quintero  
Professor Pierre Verdaguer

©Copyright by  
Dolores Lima  
2012

*Alguien que se vuelve bueno en latín al mismo tiempo que enamorado... se ha visto en los seminarios. ¿A qué está ligado? ¿Cómo alguien hace progresos? No se progresa sobre una línea homogénea, una suerte aquí nos hace progresar allá, como si una pequeña alegría hubiese soltado un gatillo. Una nueva necesidad de un mapa: ¿qué pasa allí para que eso se desbloquee aquí? Una pequeña alegría nos precipita en un mundo de ideas concretas que barre los afectos tristes o que lucha con ellos, todo eso hace parte de la variación continua. Pero al mismo tiempo, esa alegría nos propulsa en algo salido fuera de la variación continua, nos hace adquirir, al menos, la potencialidad de una noción común. Hay que concebirlo muy concretamente, son suertes muy locales. Si usted consigue formar una noción común, sobre cualquier punto de su relación con tal persona o tal animal, usted dice: al fin he comprendido algo, soy menos bestia que ayer.*

Gilles Deleuze

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a todos aquellos que me apoyaron y guiaron con paciencia en el transcurso de la investigación y escritura de este trabajo. Aunque las palabras, claro, no alcancen a decirlo todo.

A mi director, Jorge Aguilar Mora, por su generosa apertura para trabajar como guía en los caminos que los autores de mi trabajo me llevaron a recorrer. Por lo estimulante de sus seminarios, sus lecturas, sus ensayos, sus conversaciones. Y, especialmente, por ofrecerme la oportunidad de aprender a leer y pensar la literatura desde una postura vital e inseparable de los afectos.

Por el compromiso y el rigor con los que me llevaron a interesarme por la teoría, la crítica y la filosofía durante mis años de estudio en la Universidad de Maryland; agradezco a mis profesores, Laura Demaría, Juan Carlos Quintero-Herencia, Hernán Sánchez de Pinillos y Carmen Benito-Vessels. A Pierre Verdaguer le expreso mi sincera gratitud por aceptar formar parte de mi comité de defensa.

A Cristina Burneo, que desde la alegría y el optimismo, me ayudó, me apoyó y estimuló en los momentos de mayor flaqueza. Por su comprensión, su capacidad de diálogo y su incondicional afecto.

A Mariano Vales por el entusiasmo para abordar los desafíos, y a Santiago por su respeto a las demandas de este trabajo.

A mi familia, mis padres y mis hermanas, por su respaldo y tierna gravitación siempre presente a pesar de la distancia.

A mis amigos, a todos y cada uno, por ayudarme a perseverar en este trabajo en cada uno de nuestros felices encuentros.

## Tabla de contenidos

<b>Introducción</b> .....	1
1. El primado de la <i>elocutio</i> .....	4
2. El sistema de las Bellas Letras .....	7
3. Las vanguardias y el acto en cuestión .....	11
4. El pensamiento afectivo .....	18
5. Macedonio Fernández: ímpetus de ruptura y metafísica .....	26
6. Antonio Di Benedetto: Introspecciones y rupturas a la organicidad .....	35
7. César Aira y el juego irreverente .....	50
<b>Pasión. Macedonio Fernández</b> .....	64
1. <i>No todo es vigilia la de los ojos abiertos</i> .....	68
1.1. <i>Sólo hay lo sentido</i> .....	69
1.2. <i>El estado o ser es ayoico</i> .....	73
1.3. <i>Lo sentido es totalmente cognoscible</i> .....	74
2. La novela vacía y el todo psiquismo: el principio de irrealidad .....	76
2.1. La máquina pasional .....	79
2.2. La <i>topofilia</i> de la novela .....	94
2.3. El autor: figura de una seducción .....	105
3. El autor y el lector como Bando .....	129
3.1. El maestro .....	129
3.2. El amigo .....	132
4. El zapallo que se hizo cosmos: La afeción gana la partida .....	135
4.1. Ni yo ni tú: sólo existe lo sentido .....	135
4.2. La todoposibilidad del deseo: la pasión como voluntad de poder .....	139
<b>Idiotéz. Antonio Di Benedetto</b> .....	144
1. <i>El pentágono</i> : El estallido de la representación .....	146
1.1. La mirada caleidoscópica .....	146
1.2. Geometría de las pasiones .....	148
1.3. La verdad como estatuto sentimental .....	151

2. Representación y afectividad .....	157
2.1. Desde el inicio, el yo contra ustedes. El alegato en “Mariposas de Koch” .....	157
2.2. Lo que puede un cuerpo .....	160
2.3. <i>Mundo animal</i> : cuerpos de la afección y desórdenes orgánicos .....	162
2.4. Padecimiento como acción .....	167
3. Una escritura idiota .....	174
3.1. Ni alegoría ni símbolo .....	175
3.2. Contra la grandilocuencia de la palabra .....	178
3.3. El malentendido de la copia y de la interpretación: “Aballay” .....	179
4. Imagen, cine y afecto .....	186
4.1. <i>Dejar-de-ser</i> : Imágenes de ruinas en “El abandono y la pasividad” .....	187
4.2. El grado cero de la escritura y la mirada como objeto en “Declinación y Ángel” .....	197
<b>Frivolidad. César Aira</b> .....	204
1. El todo que surca la nada .....	207
2. La máquina de la escritura .....	213
2.1. Inicios: El enigma y la sensación de sentido .....	213
2.2. Continuos: La especulación mental y la dispersión de sentidos .....	219
2.3. Salto a la acción: La fábula pura y el sentido monstruoso .....	233
3. La frivolidad del sentido .....	245
3.1. Contra la interpretación: Un arte formal .....	245
3.2. Sujetos afectados: la experiencia de alteridad .....	247
3.3. La fiesta de la impostura: la superficie gozosa de lo irreal .....	251
3.4. El simulacro del afecto: el “como si” vanguardista .....	259
4. Máscaras .....	264
4.1. El relato del relato del relato .....	264
4.2. Títere autor .....	267
<b>Conclusiones</b> .....	270
<b>Notas</b> .....	284
<b>Bibliografía</b> .....	298

## Introducción

La falla que fractura la representación atraviesa inequívoca y enérgicamente la historia literaria del siglo XX. Las primeras vanguardias ejercen la ruptura más violenta pero a lo largo de las décadas y hasta la actualidad las fisuras en la representación continúan multiplicándose y denunciando el código de sus procedimientos. “Se trata siempre de ir más lejos en la erradicación de la semejanza, lo representativo, lo narrativo o lo natural” (169), señala Alain Badiou en *El siglo*. Pero, ¿a qué responde este rechazo de la representación? ¿Cómo explicar la insistencia de un siglo en la ruptura de este orden que conlleva un cuestionamiento del sujeto, del sentido y de la lógica en que se encadenan los hechos tal cual lo concebimos, no solo en la literatura, sino también en la vida? Si no reducimos la antirrepresentación a simples gestos de ruptura, si nos adentramos no sólo en lo que niega sino en lo que posibilita, será posible comprender por qué el arte y la literatura se empecinan en la búsqueda de nuevas formas de percibir y sentir la realidad fuera del orden representativo del pensamiento.

¿Cuál es la especificidad del arte que insiste en mostrar su artificio y que se niega a someterse a los postulados de la semejanza y del reconocimiento inscriptos en la representación? Para Badiou, el arte de vanguardia quiere capturar el presente, contrariamente a la representación clásica, que siempre re-presenta un ideal de belleza que se encuentra ya hecho, ya compuesto, en la naturaleza. La vanguardia, por el contrario, busca, en la intensidad del acto, retener el presente, incluso si implica dejar de lado todo concepto de belleza. Frente al carácter mediado de toda representación, el acto artístico se presenta en su inmediatez como potencia capaz de vincularse a lo real más

como una energía que como un objeto, como una fuerza que desestabiliza la representación y todos sus corolarios. Todo acto encierra una cualidad intensiva, una sensibilidad que reconfigura a su manera los modos de relacionarse con la realidad. La obra de arte rompe con la representación precisamente allí en donde se concibe como una intensidad y una sensibilidad capaz de desplegar otras formas del sentir y del sentido.

Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto y César Aira forman parte de una larga lista de autores de la literatura latinoamericana que rompen con los fundamentos de la representación a principios, mediados y fines de siglo veinte. No es solo su ímpetu de ruptura lo que me interesa destacar en las narrativas de estos autores; tampoco se trata únicamente de apuntar las especificidades de esos quiebres, sino sobre todo precisar lo que ellas proponen afirmativamente. Para salir del esquema en que se enmarcan las poéticas que rompen con la representación –es decir, su caracterización a partir de aquello a lo que se oponen–, es preciso señalar su productividad; los modos de significación y los sistemas de valores que descubren.

Los tres autores se encuentran ligados a la vanguardia no sólo en lo que refiere a su ruptura con la representación, sino a una concepción de la literatura como acto y producción. Precisamente allí, en el concepto de literariedad ligado al acto como un modo de ser intensivo, es donde encuentro la categoría de afecto como una entrada productiva para pensar las rupturas a la representación. Me refiero a la noción de afecto que Gilles Deleuze define, a partir de la lectura de Baruch Spinoza, como un modo de pensamiento no representativo signado por encuentro con el “ser de lo sensible”. Dicho encuentro no se rige por los parámetros representacionales y está sujeto a constantes variaciones de fuerzas e intensidades. Por ello, leer desde el afecto la obra de Macedonio,

Di Benedetto y Aira significa entrar en contacto con sensibilidades y modos de ser de la escritura que desestabilizan, y sobre todo *afectan*, modos representativos de percibir y sentir la realidad.

A partir de poéticas dispares, es posible encontrar sin embargo una misma mecánica del afecto signada por un modo del sentido que en cada uno de ellos detenta una sensibilidad diferente. Si, como afirma Deleuze, “un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes” (*Qué es la filosofía*, 191), mi trabajo busca explorar las diferentes sensibilidades y descubrir los diversos afectos inscriptos en las obras de estos tres autores.

En Macedonio Fernández se trata del encuentro con el ser-en-simpatía, como un modo de la pasión en el que las certidumbres de yo desaparecen en el habitar de una novela del “todo psiquismo”, ajeno a cualquier referente externo. En Di Benedetto, el encuentro se da con aquello que, por ser único y acategorial, por no tener doble, es, según la acepción de Clément Rosset, idiota. En Aira, en cambio, se trata del encuentro con la frivolidad, es decir, lo insubstancial del sentido, como forma vaciada de todo contenido e interpretación, sólo la cáscara vacía de su lógica pseudo-verosímil.

Los capítulos de este trabajo se centran en cada uno de estas sensibilidades para describir sus modalidades de sentido dentro de la lógica afectiva. Busco situarlas en el contexto de producción de los autores, en el devenir de un siglo y en la configuración y reconfiguración de los principios vanguardistas que cada uno de ellos efectúa. De este modo, al trabajar con autores cuyas obras se despliegan a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI, es posible apreciar de qué modo el acto, que irrumpe con las

vanguardias y persiste en su legado, constituye un modo de ser intensivo de la escritura a partir de la puesta en escena del afecto. Y al mismo tiempo, es posible ver cómo el afecto se reconfigura según las sensibilidades que responden a los diferentes cuestionamientos estéticos y epistemológicos a los que pertenecen sus obras.

En *La palabra muda*, Jacques Rancière señala que el cambio que destruye el paradigma representativo no sustituye las normas de la poética representativa en beneficio de otras normas, sino de otra interpretación del hecho poético. Para comprender qué se entiende por trastornos a la representación, es necesario, a partir de un recorrido histórico, definir la noción de representación e identificar cuáles son los quiebres efectuados por la irrupción de una nueva concepción del hecho poético.

### **1. El primado de la *elocutio***

Rancière sitúa en la retórica aristotélica los principios de una poética representativa que otorga preeminencia a la *inventio* (la historia del poema) por sobre la *elocutio* (el lenguaje y la enunciación). El principio de ficción dicta que el valor de una obra se encuentra en la concepción de la historia; no en el modo del lenguaje sino en la ordenación de las acciones que representa. Este paradigma representativo sufre en el siglo XIX importantes fisuras en su orden.

El Romanticismo, –el romanticismo alemán de los poetas de Jena–, presenta, en un sentido histórico, una primera ruptura al concepto de representación de las Bellas Artes, puesto que la mimesis no va a ser ya una copia sino una *poiesis*, es decir, producción. Como señalan Lacoue-Labarthe y Nancy en *L'Absolu Littéraire*, el artista es artífice de una forma, pero la literatura no es sólo producción de una forma sino también el acto de su producción:

...contrariamente a aquello que hace creer un imaginario vulgar, el romanticismo efectúa la ruptura decisiva del Sujeto con toda “naturalidad”: aún si la producción de la obra es siempre pensada según el arquetipo del engendramiento natural, orgánico, aquello que especifica en adelante la subjetividad es la producción como tal, el *produ-cere* fuera de un hecho natural, de aquello (aquel) que se produce a sí mismo. Y esta producción es siempre institución y constitución de su forma, puesta en forma, *Bildung* o *Gestaltung*. (375)<sup>1</sup>

De este modo, la *poiesis* como creación y puesta en escena de sus condiciones de producción define a la literatura como género que aparece ligado íntimamente con la teoría y el discurso filosófico: “En adelante, la verdadera identidad del arte (aquella de la obra, del artista) ya no se sostiene en la relación de similitud con otra identidad dada –o con la vero-similitud– sino con una construcción de la *identidad crítica*” (384). Así, Friedrich Schlegel piensa la novela como teoría de la novela puesto que “si lo absoluto del Absoluto consiste en su capacidad de darse en cada forma posible, entonces es la *Bildung* o puesta en forma aquello que es esencial al Absoluto” (108).

A partir del romanticismo de Jena, la autorreferencialidad se usó como un principio antirrepresentativo en el sentido de que le da prioridad al lenguaje ante la historia; pero también a la teoría, la crítica y las condiciones de producción ante el producto artístico. Como afirman los autores *L'Absolu Littéraire*, el romanticismo, así entendido, inaugura el proyecto de la literatura como teoría, del que somos herederos hoy.

El principio de ficción de la poética representativa, según Rancière, deposita el valor en la historia de los hechos que relata. Pero con el advenimiento del sistema

expresivo que inaugura el romanticismo se produce la inversión de la *elocutio* sobre la *inventio*. Así es como la autoreferencialidad o autotelismo, es decir, el poema del poema, constituye el principio de poeticidad del nuevo sistema: “La verdad de la novela es ese humor de las novelas de Jean Paul en las que el autor se pone incesantemente en escena... La poesía no es sino la disolución continua de la representación, sino el acto de exhibirse a sí misma, de exhibir, en detrimento de todo objeto, su sola intención vacía” (Rancière 93).

Si Rancière ve en el primado de la *elocutio* uno de los principios que subvierte el paradigma representativo, Roland Barthes cifra en una nueva concepción del lenguaje la ruptura de la representación que da origen a la literatura moderna. En *El grado cero de la escritura*, Barthes propone la construcción de una historia de la literatura a partir de las diferentes relaciones que la escritura establece con el lenguaje. Al esbozar las etapas de esta historia, señala que la literatura clásica se caracteriza por la transparencia e inocencia de un lenguaje capaz de expresar felizmente el acuerdo entre el pensamiento y la palabra. La escritura de Balzac, el último escritor realista, pone en escena el “encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad” (13). Pero ya a mediados del siglo XIX, el escritor toma cabal conciencia de la pérdida de la inocencia del lenguaje, cuya naturaleza se vuelve turbia y conflictiva, transformándose en un objeto que va ganando espesor y profundidad. La problematización del lenguaje constituye el eje a partir del cual se desarrollará la siguiente etapa: la de la literatura moderna.

Para comprender el quiebre que produce el advenimiento de la literatura moderna, es necesario indagar un poco más en los supuestos y principios que sostienen la

representación clásica. Pero más que identificar una estructura del texto clásico, se trataría de señalar los modos de significación y las constelaciones de posibilidades que lo conforman y determinan. A partir de la historia de *Sarrazine* de Balzac, Barthes en *S/Z* pone a prueba este ejercicio crítico.

## **2. El sistema de las Bellas Letras**

Si lo transparente, lo liviano y lo inocente caracterizan al lenguaje clásico, la legibilidad es el signo al que aspira su discurso. Lo legible como valor: producto de un saber hacer por parte del escritor y de un saber leer por parte del lector en donde la circularidad, la plenitud y la solidaridad de sus códigos operan como modos de significación. La representación se apoya sobre este supuesto: la denotación como el sentido primero y verdadero a partir del cual la literatura construye con la connotación su juego de dilataciones y digresiones, de ruidos de comunicación que no son más que un ejercicio lúdico que se despliega para volver a recogerse al final en el desvelamiento de la verdad.

La denotación encargada de representar la inocencia colectiva del lenguaje, la palabra como equivalente del mundo y la sintaxis de la frase que domestica el artificio del texto; todos estos principios hacen posible una mimesis realista a partir de la naturalización de la arbitrariedad constitutiva del signo lingüístico. Sobre el mito de la identidad entre significante y significado se erige el realismo, aunque su funcionamiento muestra que el referente, lo real, nunca es operable, ya que a fin de cuentas el lenguaje no remite a él sino a un código de representación. De este modo, “el realismo no es más que una copia de segundo grado puesto que no consiste en copiar lo real, sino en copiar una

copia (pintada) de lo real” (45). No es lo real como referente el fundamento del texto realista, sino el conjunto de discursos y códigos de representación que se constituyen como principios de realidad.

La perspectiva de citas en las que se apoya la verosimilitud realista forma el tejido de las voces del texto. El código hermenéutico (voz de la verdad), el proairético (voz de la empiria), el sémico (voz de la persona), el referencial (voz de la ciencia) y el simbólico se solidarizan, se completan y se cierran para producir el carácter legible de la representación clásica. Los dos primeros códigos obedecen a la lógica de la linealidad temporal: proposición del enigma, sistema de dilataciones y esperas hasta su desciframiento final en el primero; secuencia de comportamientos regidos por la empiria (lo ya visto, leído, hecho) que dibujan la forma de lo ya conocido, en el segundo. Son por lo tanto irreversibles y este carácter los hace productores de la legibilidad del texto, y por ello, reductores de cualquier pluralidad.

En el texto clásico el significado tiene un valor hermenéutico: el sentido es confundido con la verdad; la significación es el camino de la verdad. La lógica del secreto y de la profundidad rige al artista balzaciano, a través de Sarrazine, quien “quiere desvestir la apariencia, ir siempre más lejos, detrás, en virtud del principio idealista que identifica el secreto con la verdad”. Sin embargo, señala Barthes, lo que está detrás del papel no es lo real, el referente, sino la Referencia, y por lo tanto “el movimiento dilatorio del significante” (102).

La solidaridad de los códigos conforma una estabilidad “tonal” producto de una dirección de sentido y de un saber hacer. El autor, dios-origen del significado y artesano del lenguaje, proyecta en el significante, expresa su concepto previamente concebido.

Toda enunciación posee un origen, un padre, un dueño –que ni siquiera la ironía con sus comillas respetuosas de la propiedad logra destronar– y de este modo se construye como la verdad y el sentido del texto clásico.

La representación así entendida se sostiene sobre tres pilares básicos: el lenguaje como transparencia e instrumento de expresión, el sujeto como fuente de sentido y de conocimiento, y la realidad como un orden externo que el texto es capaz de reflejar. De este modo, todos los elementos narrativos se confabulan para conformar la representación de la semejanza: el referente basado en el reconocimiento, la verosimilitud construida y sostenida a partir de su complicidad con otros discursos que lo validan, la trama configurada por las relaciones temporales y lineales de sus partes, y el narrador legitimado por su relación paterna con el discurso.

En la historia de la escritura que propone Barthes, la literatura se transforma con Flaubert en un valor de trabajo, y el arte ya no esconde su convencionalidad, sino que “se adelanta mostrando su máscara con el dedo” (68). Esta es la condición fatal que el escritor no puede dejar de reconocer, y por ello se inicia un proceso que, bajo diferentes formas, continúa hasta nuestros días: desde el lenguaje como objeto de un hacer en Flaubert y de una destrucción en Mallarmé; a la dislocación de la escritura en los surrealistas, el intento de aprehender su naturaleza social en Proust o Céline, y más tarde la creación de un grado cero de la escritura en autores como Camus, cuyo propósito es liberarse de “toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje” (78).

Toda la literatura moderna es, como afirma Barthes, la conciencia de la tragicidad del escritor ante la fatalidad del signo literario. Esta conciencia pone inevitablemente en jaque el concepto de representación. Frente a ello, algunos escritores

eligen aceptar la forma y no perturbar el orden dado, pero esta vez mostrando la convencionalidad del arte. Otros escritores, en cambio, buscan atacar los clisés y las formas viejas y cristalizadas del lenguaje literario para alcanzar su estado puro, privado de historia. De un modo u otro, la concepción de una representación inocente de la realidad se vuelve inalcanzable.

Para Rancière, la escritura de Flaubert también constituye una ruptura de la representación en cuanto concibe al estilo como una manera absoluta de ver: “Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, es decir, en el puro medio de su idea” (139). El estilo se define por el entorno de la visión del artista, por un modo absoluto de ver en donde se manifiesta “la vibración de los átomos reunidos que se entrelazan, las afecciones de la sustancia, en el que no pertenecen ya a individuos” (142). En esta particular lectura de Flaubert, Rancière propone otra entrada para pensar la antirrepresentación:

...la referencia spinozista adquiere valor operatorio. Proporciona el principio de una revolución en la ficción, de un vuelco de la ontología y de la psicología propias del sistema representativo. En lugar de sus tipos de individuos, mecanismos de pasiones o encadenamientos de acciones, el estilo absolutizado pone la danza de los átomos arrastrados por el gran río de lo infinito, la potencia de las percepciones y afecciones desligadas, de las individuaciones en las que los individuos se pierden, del “gran tedio” que es la Idea misma. (143)

De este modo, la idea, “ya no es modelo del sistema representativo”, puesto que la visión del artista ahora entra en la Idea y se vuelve impersonal en ella, haciendo coincidir la visión con el objeto de su visión. La escritura es, entonces, el acto del encuentro sensible

con la idea. Con el advenimiento de la vanguardia, el acto va a conformar la especificidad del hecho artístico.

### **3. Las vanguardias y el acto en cuestión**

Los cuestionamientos y las innovaciones que produjeron las vanguardias a principios del siglo XX en Europa y Latinoamérica exponen la inevitable fractura de la representación producida a partir de las reflexiones en torno al lenguaje y de la importancia que el acto de creación va a tomar en la concepción del hecho artístico. En los postulados de la escritura como *poiesis*, del arte como productor de efectos y la obra como acto de formalización, la vanguardia afirma la potencialidad del arte capaz no sólo de reclamar su propia autonomía sino también de incidir en otras esferas de la vida. De este modo, la poética vanguardista no se subsume sólo a un gesto de ruptura, también incluye un proyecto que critica la modernidad de la que emerge y que busca otros modos de percibir y sentir la realidad.

Frente a la problematización del lenguaje y ante la irrupción de nuevos modos de representar la realidad dados por el surgimiento de nuevas tecnologías de reproducción como la fotografía y el cine, el artista moderno renuncia “para siempre a una competencia hoy día inútil, a una victoria que no sería verdadera” (Poggioli 187). La finalidad del arte ya no será la imitación. Los artistas vanguardistas efectúan una crítica a la mimesis que obedece principalmente a un cuestionamiento de la relación entre arte y realidad.

Las reflexiones sobre el lenguaje desde la perspectiva de su ejercicio son un eje importantísimo para entender la ruptura de la representación. Afirmaciones como las de

Mallarmé, “yo tacho la palabra *como* del diccionario” y Aragon, “la vida es un lenguaje y la escritura es otro enteramente distinto: sus gramáticas no son recíprocamente transmutables”, expresan el desajuste entre lenguaje y realidad que ataca directamente al postulado de comunicación y transparencia que rige al concepto de representación. Para el surrealismo “la imaginación poética debe considerarse exenta del deber de fidelidad a las circunstancias, de modo muy especial a las *enajenantes* circunstancias históricas” y la creencia en el poder de transfiguración del lenguaje significa que éste no es un medio para copiar la realidad, sino para crearla. De este modo, el lenguaje aspira a trascender el mundo de los sentidos para alcanzar una supra-realidad. De allí proviene el deseo de crear nuevos lenguajes (en tentativas como las de Stefan George, James Joyce, Chlebnikov, Xul Solar) y la exploración de dimensiones más allá del sentido representativo. Por ello Vadim Serseneviev afirma que “la imagen debe devorar el significado” y ordena “el trastrocamiento de la palabra: de ésta, que es su posición natural, deberá surgir la imagen nueva” (Poggioli, 205).

Vicente Huidobro, en su manifiesto creacionista leído en Buenos Aires en 1916, proclama la libertad del artista para desprenderse de su rol servil frente a la naturaleza y la realidad, para afirmar el ejercicio de la imaginación como potencia de creación. En “Arte poética” demanda al artista: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra / El adjetivo, cuando no da vida, mata”. De este modo, Huidobro reclama “un arte autónomo, antimimético por excelencia, en el que prevalece la invención racional sobre la propia copia emocional” (Schwartz, 65).

Katharina Niemeyer señala la especificidad de la crítica a la mimesis que efectúan las novelas vanguardistas hispanoamericanas, tales como *La señorita etc.* (1922) de

Arqueles Vela, *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda, *La casa de cartón* (1927-28) de Martín Adán, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio, *Museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández, entre muchas otras. Estas narrativas liberan la ficción de su obligación mimética con la realidad sustrayéndose de los criterios de verosimilitud, transparencia y referencialidad. Al cuestionar las nociones racionales que rigen los sistemas discursivos, apuntan también a otros modos de percibir, entender y (re)presentar la realidad. Afirman el poder de la ficción de crear su propia realidad, y la “mimesis se vuelve *poiesis* y precisamente en cuanto experiencia estético-ficcional autónoma adquiere poder crítico e innovador respecto de la realidad cultural” (138).

De este modo, el verdadero arte de vanguardia, iconoclasta y elitista, se distancia del arte servil de la realidad con su público de masas, justamente porque es el ejercicio de creación y no de imitación lo que lo caracteriza. Pero la diatriba vanguardista va más allá del orden de la mimesis ya que se propone también como una crítica al arte como institución y al concepto de belleza inscripto en él. Los *ready made* de Duchamp junto a otros actos más radicales de la vanguardia se oponen entonces a la teoría del gusto kantiana como coordinación y acuerdo de facultades para apreciar lo bello, y la postulación por parte del arte clásico de formas naturales y apropiadas de la belleza.

En la literatura, la narrativa vanguardista hispanoamericana conforma una nueva poética que, más que definirse por rasgos específicos de contenido o de forma, se caracteriza, como afirma Niemeyer, por su anti-discursividad. No sólo cuestiona las técnicas y convenciones de la novela realista, sino que se propone “negarse en general a la función estético-comunicativa institucionalizada por el sistema discursivo y social

vigente” (“Acercamiento a la novela” 167). Su actitud disidente y transgresora supone una crítica al concepto convencional de lenguaje para revelar la condición irreductiblemente lingüística tanto de la narración como de lo narrado y del narrador. “Si ‘la realidad’ sólo existe en y por medio del lenguaje (¡y precisamente no al revés!), entonces también existe la posibilidad de crear, en y a través de un nuevo uso del lenguaje nuevas realidades no menos ‘reales’” (167).

Con el mismo gesto con que las vanguardias históricas buscan dejar atrás todo ejercicio de mimesis, rompen también con toda tradición y copia del pasado. Arthur Rimbaud en *Alchimie du Verbe* expresa el cansancio de lo viejo, de lo familiar y de lo fácil, y el deseo de lo nuevo, de lo extraño y de lo difícil. Por otra parte, en el culto a la juventud expresado en el lema de Apollinaire “no se puede llevar a todas partes el cadáver del propio padre”, las vanguardias buscan producir lo nuevo. Schwartz señala que “no hay prácticamente texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo” (42). Huidobro incita a inventar nuevos mundo y Borges, en su etapa vanguardista, promueve a través de la metáfora ultraísta una “voluntad de ver con ojos nuevos” (42).

Desde las transformaciones formales en la prosa y la poesía hasta la incorporación de imágenes que celebran la tecnología moderna y la fe en el progreso, el arte de vanguardia, en su impronta futurista, encarna la utopía de la modernidad. Así, la poesía de Oswald de Andrade o de Olivero Girondo no sólo se sitúa en el ámbito de la ciudad y el paisaje urbano, sino que hace de la imagen tecnológica una celebración del artificio y de la cultura abandonando el ideal de belleza asociado a la armonía o a lo sublime de la naturaleza (Schwartz 42).

El gesto iconoclasta del artista moderno es necesario no sólo para expresar su ruptura con el pasado, sino también para transgredir los límites que lo conducirían hacia el terreno de lo desconocido. Rimbaud expresa esta máxima en la llamada “Carta de un vidente”: “Je sais qu’il faut être voyant, se faire voyant”. Poggioli destaca que “la videncia es el órgano posibilitador de una revelación o descubrimiento, más allá del arte y de la historia, de valores o realidades que el ojo del hombre y la mente del poeta no han visto o concebido hasta ahora” (219). La potencia de la visión ya no se sostiene en la norma de la continuidad del ver y el decir, sino en una mirada no mimética en donde la palabra afecta sin hacer ver (Ranciére 127). La búsqueda de lo nuevo precisa de lo hiperbólico, lo que trasciende los límites, lo prohibido y lo monstruoso de los poetas malditos. Unido a este deseo de transgresión y de hipérbole, existe también la idea de metamorfosis, de una alquimia transformativa del mismo poeta que le permite acceder a esa nueva visión. Me refiero a la propuesta de Rimbaud y su proclama: “*Je est un autre* y si el cobre se despierta transformado en trompeta no es su culpa”.

Por otra parte, el culto a lo nuevo está ligado a la producción de los efectos de sorpresa y conmoción en el lector o espectador para llevarlo así a la ejecución de una praxis. El arte como productor de efectos rompe con la idea del arte como culto pasatista propio del arte burgués y al mismo tiempo se concibe como una potencia capaz de incidir en la vida. En su capacidad de irritar y modificar la percepción del lector, encontramos no sólo el cuestionamiento del arte como institución sino del rol pasivo del espectador y del arte como esfera separada de la realidad. Las vanguardias, como señala Badiou, “llegaron a decir con frecuencia que había más política en las mutaciones formales del arte que en la política ‘propriadamente dicha’” (187). Desde posturas abiertamente políticas hasta

posturas más formalistas, o desde planteamientos estrechamente ligados a la vanguardia europea o, al contrario, en búsqueda de la identidad nacional o continental en Latinoamérica,<sup>2</sup> de un modo u otro, la vanguardia se propone salir de su ámbito autónomo para efectuar una crítica a ciertos modos de pensar y percibir la realidad propias de la modernidad. “Es esa creencia en las posibilidades ‘reales’ de la experiencia estética la que configura una de las marcas vanguardistas más típicas y constantes” (Niemeyer 440).

El concepto de acto artístico, tanto como productor de realidades, de efectos y de nuevos lenguajes, se convierte en un eje primordial de las vanguardias. Por ello, el arte no se inscribe en la obra como mero producto de este acto. Por el contrario, desacralizando el arte, en beneficio del *ready made*, la vanguardia se opone radicalmente al concepto burgués de obra de arte como producto y fetiche del resultado. Pero el gesto de iconoclastia vanguardista no se agota en la crítica y la ruptura.

Badiou señala que las vanguardias buscan abrazar el presente como lugar en donde se inscribe el nuevo arte y por ello “el arte del siglo XX tiende a centrarse en el acto y no en la obra, porque el arte, al ser potencia intensa del comienzo, sólo se piensa en el presente” (172). Con la serie artística y el poder de la “reproducibilidad técnica” que señala Walter Benjamin, obras como la bicicleta de Duchamp “ponen en escena el acto repetitivo al margen del valor bruto de la repetición” (199). Es decir, de este modo hacen sensible la potencia del acto de la repetición misma, que, en un modo hegeliano, hace visible la potencia de lo finito. De esta manera, señala Badiou, el arte de vanguardia reconfigura la relación entre lo finito y lo infinito que para el romanticismo se producía a partir de la mediación del artista- genio capaz de actuar de intermediario entre la realidad

y la idealidad capturando en una forma finita lo infinito. Por el contrario, en las vanguardias, “lo infinito no se captura en la forma, transita por ella. La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es lo que adviene” (195). Por ello, el acto de creación, en el gesto de ruptura de los happenings, las improvisaciones, instalaciones y acontecimientos, en su misma fugacidad y precariedad dada por el azar, es capaz de capturar lo infinito en lo finito. De allí también la diversidad y multiplicidad de experimentaciones, pues el acento no se pone en la forma en sí, sino en el acto de producirla. La autorreferencialidad y la metaficción en narrativa se vuelven elementos característicos de las poéticas vanguardistas.

Es necesario insistir que la forma, para la vanguardia, como dice Badiou, no consiste en la apariencia orgánica de una materia; es lo que el acto artístico autoriza en cuanto nuevo pensamiento. La forma es entonces una idea presentada en su indicio material, “una singularidad solo activada por el influjo real de un acto” (200). La forma no se opone a materia, es lo real del acto, y por ello, en sentido platónico, se constituye como *eidos* del acto artístico (200). De este modo, la literatura produce el acontecimiento en su triple postulado de arte como *poiesis*, arte de efectos y arte como acto de formalización.

La escritura vanguardista ejerce y sostiene un trastorno a la representación en cuanto concibe la escritura como acto y producción. Cuando la vanguardia experimenta para crear lo nuevo, el acto de escritura busca escapar al orden de semejanza y al dominio de la verosimilitud y de una realidad externa. Pero también, como todo acto, es una fuerza, y como tal, una intensidad. Por ello el acto se identifica con la potencia de la obra de arte, con lo que puede o es capaz de hacer y afectar.<sup>3</sup>

En la preeminencia del acto podemos ver que se ha producido un cambio epistemológico radical, que nos lleva a pensar la representación mucho más allá del ámbito de la especificidad artística. Si en el concepto de representación, como señala Clément Rosset, se inscribe la idea “naturalista” de un universo ya hecho, de un sentido que se deposita en una creación que responde al orden de lo necesario y no del azar, la antirrepresentación, por el contrario, se constituye por una escritura del artificio, de un hacer como proceso ajeno a lo natural, de un producir sujeto al hombre y al sin sentido de lo contingente.

La ruptura de la representación artística no implica sólo un cuestionamiento y una crítica al arte representativo, sino también una búsqueda de nuevas formas del sentido y de la significación a partir de otras formas de concebir el pensamiento y la sensibilidad. En un ámbito que excede la especificidad artística, me interesa señalar la crítica de la representación que desde la filosofía realiza Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* porque en la propuesta de un pensamiento antirrepresentativo signa las posibilidades de una nueva sensibilidad.

#### **4. El pensamiento afectivo**

Según Gilles Deleuze, la representación, en el pensamiento occidental, establece las coordenadas epistemológicas por las cuales el sujeto conoce y percibe la realidad. Regida por las cuatro categorías que la constituyen –la identidad del concepto, la semejanza de la percepción, la analogía del juicio y la oposición de los predicados– la representación se pretende idéntica a lo que representa y somete las series a un mismo objeto y a un mismo centro, la conciencia, privilegiando al sujeto como polo de

referencia para entender lo real y cancelando la diferencia no conceptual o extrínseca y la repetición en sí misma.

La representación responde a una imagen del pensamiento basada en los postulados del sentido común y la sensatez. Es decir, proviene del ejercicio de una facultad supuestamente natural dotada para lo verdadero, bajo la doble condición de una buena voluntad del pensador y una recta naturaleza del pensamiento. La representación opera de acuerdo con el modelo del reconocimiento, en el que las facultades de la imaginación, la memoria y el entendimiento se relacionan y concuerdan en la identidad del objeto: “El reconocimiento requiere simultáneamente un principio subjetivo de la colaboración de las facultades para ‘todo el mundo’, es decir, un sentido común como *concordia facultatum*, y la forma de identidad del objeto requiere, para el filósofo, un fundamento en la unidad de un sujeto pensante cuyas facultades restantes deben ser modos” (207). Así, supone al sujeto como unidad pensante y al reconocimiento como operación de coordinación.

Para Deleuze, “el mundo de la representación se caracteriza por su impotencia para pensar la diferencia en sí misma y, al propio tiempo, para pensar la repetición por sí misma, ya que esta sólo es captada a través del reconocimiento, la repartición, la reproducción, la semejanza (la *ressemblance*)” (214). Por el imperio del cuádruple grillete de las categorías de la representación, “sólo puede ser pensado como diferente lo que es idéntico, parecido, análogo y opuesto: siempre es en relación con una identidad concebida, con una analogía juzgada, con una oposición imaginada, con una similitud percibida que la diferencia llega a ser objeto de representación” (213).

De este modo, la filosofía occidental universaliza la *doxa* elevándola al pensamiento racional (208), y se resigna a la complacencia del reconocimiento que no deja de inquietar por lo que ignora u olvida. Por ejemplo, “los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la semejanza o de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma” (21). Es decir, al comprender bajo un mismo concepto objetos distintos, esta diferencia es ignorada por el pensamiento representacional.

Para Deleuze, “lo propio de lo nuevo, o sea la diferencia, es solicitar al pensamiento fuerzas que no son, ni hoy ni mañana, las del reconocimiento; poderes de un modelo completamente diferente, en una *terra incognita* jamás reconocida ni reconocible” (210). ¿Qué es un pensamiento, se pregunta Deleuze, que no perjudica a nadie, ni al que piensa ni a los otros? (210). Por ello, sostiene que el verdadero pensamiento es aquel que se produce a partir del encuentro con lo sensible, con aquello que sólo puede ser sentido y que se mantiene ajeno a las operaciones de otras facultades y de su coordinación en el reconocimiento:

Hay algo en el mundo que fuerza a pensar. Ese algo es el objeto de un encuentro fundamental, y no de un reconocimiento. Lo que se encuentra puede ser Sócrates, el templo o el demonio. Puede ser captado bajo tonalidades afectivas diversas: admiración, amor, odio, dolor. Pero su primera característica, bajo cualquier tonalidad, consiste en que sólo puede ser sentido. En esto se opone al reconocimiento. Pues en el reconocimiento, lo sensible no es de ningún modo lo que sólo puede ser sentido; sino que se relaciona directamente con los sentidos por medio de un objeto que puede ser recordado, imaginado, concebido ...

presupone, por consiguiente, el ejercicio de los sentidos y el ejercicio de otras facultades en un sentido común. El objeto del encuentro, por el contrario, realmente hace nacer la sensibilidad en el sentido. (215)

Como salida del modelo de la representación, Deleuze plantea la necesidad de nuevas formas de pensamiento desligadas de la imagen y de las cuatro categorías del sentido común y de la sensatez. Propone romper con los supuestos de la representación como identidad o semejanza, la idea de obra y sujeto orgánicos y el lenguaje como instrumento de comunicación. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze, en conjunción con Félix Guattari, ya para entonces, asigna al arte una capacidad de crear campos subrepresentativos que señalan al pensamiento un camino para el abandono de la representación.

El arte, a diferencia de la ciencia y la filosofía, presenta bloques de sensaciones, de afectos y perceptos, es decir, modos sensibles cuya existencia, aunque ligados a la idea o al concepto, refieren a un devenir sensible de la materia, o de los afectos inscriptos en esa materia, que en la escritura es el lenguaje. La lógica de este ser de sensación no es la de la imitación y su funcionamiento desborda la conciencia como centro.

El ser de sensación no representa objetos ni relaciones, sino modos de percibir y ser, no de un sujeto, sino de la escritura, del material. Como compuesto, comprende una mezcla de cuerpos que entran en relación y que en el contacto devienen otra cosa sin dejar de ser lo que son. Se mantienen en zonas de indeterminación, por eso los seres de la afección no responden a una identidad o individuación, y escapan al orden del reconocimiento y la semejanza. Su devenir nunca imita ya que es un pasaje vivido que no sucede necesariamente al nivel de la conciencia pero que implica un cambio en la constitución existencial del ser.

No se trata de las percepciones o afecciones de un sujeto, sino seres que lo desbordan; también podemos decir que el sujeto es un compuesto. Así, respecto a la obra de Melville, señala: “es Acab en efecto quien tiene las percepciones de la mar, pero sólo las tiene porque han entrado en una relación con Moby Dick que le hace volverse ballena, y forma un compuesto de sensaciones que ya no tiene necesidad de nadie: Océano ... Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza” (186).<sup>4</sup>

Pensar la obra de arte como un ser de sensación implica dejar de lado las categorías con las que pensamos representacionalmente. Por ello, en la lectura que hace de la *Ética* de Spinoza, Deleuze encuentra un principio operatorio para pensar la antirrepresentación. Spinoza diferencia dos naturalezas del pensamiento. El representativo se define por la relación de la idea con el objeto que representa. Por ejemplo, la idea del triángulo es el modo de pensamiento que representa el triángulo, tiene una realidad objetiva y comprende la relación de una imagen con un objeto. Es también en sí una realidad pues toda idea es algo. El modo del pensamiento afectivo, en cambio, no representa nada, pues “querer algo” puede representar la idea de ese algo o la idea de querer, pero querer en sí no representa nada. Pero más allá de las definiciones nominales, Deleuze muestra de qué modo representación y afecto se distinguen en la cotidianeidad de la vida. Así, nuestra vida diaria está hecha de ideas que se suceden constantemente:

Hace un momento yo tenía la cabeza girada hacia allá, veía tal rincón de la sala, giro..., es otra idea; camino por una calle donde conozco personas, digo buenos días Pedro y después giro y digo buenos días Pablo. O bien las cosas

cambian: miro el sol, y el sol poco a poco desaparece y me encuentro en la noche; son, entonces, una serie de sucesiones, de co-existencias de ideas, sucesiones de ideas.<sup>5</sup>

Pero la variación de ideas no es lo único que nos sucede, puesto que existe otro régimen de variación en el ámbito de lo que constituye al ser. Así, prosigue con el ejemplo:

Me cruzo en la calle con Pedro que me es muy antipático, y después lo adelanto, digo buenos días Pedro, o bien tengo miedo y después veo repentinamente a Pablo que me es muy encantador, y digo buenos días Pablo, tranquilizado, contento. Bien. ¿De qué se trata? De una parte, sucesión de dos ideas, idea de Pedro e idea de Pablo; pero hay otra cosa: se ha operado en mí, también, una variación –aquí, las palabras de Espinoza son muy precisas, las cito: (variación) de mi fuerza de existir, u otra palabra que él emplea como sinónimo: *vis existendi*, la fuerza de existir o *potentia agendi*, la potencia de actuar, y sus variaciones son perpetuas.

La variación en la potencia de actuar implica un aumento o una inhibición de dicha fuerza según la idea que se tiene. Por ello en la afección, la fuerza de existir varía en dos polos principales, si disminuye, produce tristeza, si aumenta, alegría. El afecto es el nombre de dicha variación melódica.

Spinoza distingue entre afección y afecto. La primera es el efecto instantáneo de una imagen de la cosa sobre mí y el afecto es el pasaje vivido –no representado–, de un estado a otro generado por esa afección. El afecto no es en sí un estado sino una duración o pasaje, y el devenir sensible o afectivo es el acto a través del cual algo o alguien

incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es). El afecto es una variación en la potencia o fuerza de existir, ya que los seres no se definen por una identidad sino por una potencia, una capacidad de actuar. Por ello, dice Spinoza, no sabemos de lo que es capaz un cuerpo, puesto que el cuerpo rebasa el conocimiento que tenemos de él, del mismo modo que el pensamiento excede a la conciencia que tenemos de dicho pensamiento. Si los cuerpos no se definen por esencias sino por sus potencias, en este paso al acto se encuentra la clave de una existencia.

Leer por el afecto implica concebir la escritura como cuerpo sensible, que significa en cuanto pone en escena un pasaje como una cualidad de la existencia. De este modo, es posible leer una sensibilidad particular, el encuentro con modos de ser de la escritura signados por cierta textura y cierto devenir que los identifica. La escritura entendida así no rige ya individuos, ni acciones que responden a la causalidad, ni conciencias subsumidas a las reglas de la psicología o, el entorno social. La escritura resuena en vibraciones, en modos de percibir y de existir más allá del individuo o la conciencia, en afectos y perceptos que dictan formas de ser de la escritura y de las ideas.

De este modo, se descubren otros modos de ser del sentido, en el ámbito de la sensibilidad, y otras maneras de funcionar del texto, más allá de las categorías del pensamiento representacional. Los criterios que caracterizan a éste último, como la identidad y la causalidad, sufren trastornos y subversiones por cuanto el afecto está regido por un modo de acción propio y diferente, en relación con la potencia de los cuerpos y sus capacidades de afectar y ser afectados. Por ello, en una escritura regida por el afecto, se abandona el principio por el cual leemos e interpretamos la palabra a partir de un orden de semejanza, y se percibe, más allá de la significación y cualquier

interpretación, el lenguaje en su capacidad de provocar y hacer sentir. La palabra entendida como acto y como potencia no significa, *es*, entendiendo toda existencia, todo *es*, como un pasaje, un movimiento del sentido en el orden de la sensibilidad. Sólo abandonando las categorías de la representación, y dejándose seducir por la mecánica del afecto, es posible apreciar la escritura como una textura, y la lectura como el encuentro con ese cuerpo.

El devenir afectivo como eje o principio de la escritura revela a la sensibilidad como campo de acción y a la producción de sentido en el discurso como obra de la sensibilidad y las emociones y ya no del entendimiento. La etimología de la palabra “sentido” contiene la idea de “tendencia a”, movimiento, un “proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa” (Nancy, 29). El devenir afectivo refiere por lo tanto a un desplazamiento, a un acto que remite a lo experimentado como devenir sensible, vivido y no representado.

Aunque subjetivo, el sentido no pertenece al sujeto entendido como individuo inscripto en una historia y una biografía, sino esencialmente como sensibilidad afectiva que desborda al mismo sujeto. Se trata de una subjetividad como conjunto de estados de ser-existir; estados de intensidades, tonos de placer y dolor, alegría y tristeza.

Los tres postulados mencionados, –la escritura en su modalidad afectiva, el sentido como resultado de un acto o experiencia y el sujeto desligado de toda idea de identidad– rompen con los pilares básicos de la representación literaria. Por ello la escritura del afecto realiza trastornos o desórdenes a la representación al presentarse como una ontología de los cuerpos desligados de las formas de significación y de las condiciones de percepción del fenómeno propias del pensamiento representacional.

Las escrituras de Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto y César Aira ponen precisamente en escena el devenir del afecto por zonas de indeterminación que trastornan todas las categorías representacionales. Un breve recorrido contextual por la vida y obra de estos autores permite señalar el punto de partida a partir del cual se entienden la pasión, la idiotez y la frivolidad como sensibilidades propias de sus obras.

### **5. Macedonio Fernández: ímpetus de ruptura y metafísica**

En la historia de la literatura argentina, Macedonio Fernández ocupa un lugar singular. Una prueba de ello es el volumen ocho dedicado exclusivamente al autor en la *Historia crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik (2007). En el prólogo a los artículos críticos del volumen, Roberto Ferro anota: “La obra de Macedonio Fernández presenta a la mirada crítica la particularidad de poseer una fuente entropía, es decir, que las significaciones que irradian sus textos conmueven certezas y dan lugares a suspensiones de muchas de las ratificaciones centrales que constituyen los modos privilegiados con que se piensan los procesos de producción de sentido en la literatura argentina” (9). Considerado como uno de los escritores más radicales de la vanguardia, la singularidad del proyecto estético de *Museo de la novela de la Eterna*,<sup>6</sup> el carácter inédito de circulación de sus textos<sup>7</sup> y la configuración de una figura de autor como *outsider*<sup>8</sup> o descentrado respecto a los mismos vanguardistas, todo ello hace que su obra y su figura continúen provocando y ejerciendo una seducción que parece no agotarse nunca.<sup>9</sup>

Macedonio comienza a escribir MNE a principios de los años veinte y continúa trabajando en ella de forma intermitente durante el resto de su vida. La primera edición se publica póstumamente en 1967. Sin embargo, gracias al trabajo crítico de Ana María

Camblong, es posible rastrear los diferentes momentos de su escritura junto a los repetidos anuncios de su inminente publicación a partir de 1928.<sup>10</sup>

Entre 1925 y 1948 se enmarca su producción más intensa: en 1928 se edita *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, en 1929 *Papeles de Recienvenido*, en 1941 *Una novela que comienza*. Los planteos y esbozos narrativos de MNE toman ya forma definitiva en el manuscrito de 1948 que conservó su hijo Adolfo Obieta y que conformará el texto base para las ediciones póstumas. Pero además de estos libros, existen numerosos artículos publicados en revistas y periódicos, y muchos otros textos inéditos que datan el comienzo de su producción en la última década del siglo XIX. Todos ellos muestran la copiosa actividad de un escritor al que, no obstante, la tradición construyó como un autor sin publicaciones.<sup>11</sup>

Las obras de Macedonio son difícilmente clasificables ya que en ellas se entrecruzan reflexiones filosóficas y estéticas, ficción y referencias autobiográficas, humor y lenguaje ingenioso que juega con la ironía y las paradojas. Contra la solemnidad del discurso académico, su discurso se acerca al tono conversacional en lo que se ha caracterizado como una “oralidad criolla”;<sup>12</sup> la cual, no obstante, se desarrolla en una sintaxis compleja y retorcida, y llena de neologismos.

Son múltiples los temas y las cuestiones que aborda Macedonio: metafísica y crítica a los discursos representativos, Humorística, Belarte concienical, teorías de la salud y del esfuerzo, eudemonía (el arte de ser feliz) y crítica del dolor; en todos ellos, como señala Raúl Cadús en *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*, existe una íntima relación entre teoría y práctica, o entre saber pleno y existencia concreta (10). En la doble inscripción pensamiento y vida, así como

filosofía y estética, se sitúa la originalidad macedoniana. Un arte y una metafísica que confluyen para crear una obra en donde la experiencia estética es también una experiencia vital. De allí su vinculación con las vanguardias.

Entre los años 20s y principios de los 30s, la vanguardia argentina reacciona contra la estética modernista y da la bienvenida a los movimientos de vanguardia europeos. Con una activa vida cultural, viajes de iniciación artística a Europa, e invitaciones de figuras de importancia de la escena europea, los jóvenes poetas, con los que Macedonio entabla estrecha amistad, promueven y celebran una renovación artística a partir del impulso cosmopolita que envuelve a la ciudad de Buenos Aires en pleno desarrollo urbano y demográfico. Las revistas *Proa* y *Martín Fierro* promueven la renovación de las artes y de nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, combatiendo los valores del pasado y el *status quo* de las academias (Schwartz 36). El Manifiesto de Olivero Gironde, publicado en *Martín Fierro*, pronuncia este deseo de cambio radical: “Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN” (Schwartz 41). El afán de modernidad, de europeización de la cultura y de importación de lo nuevo construye una conciencia cultural colectiva que marcará un punto de inflexión importante en la literatura argentina. Para esta vanguardia, señala Beatriz Sarlo, lo nuevo se instituye como eje legitimador de prácticas discursivas que buscan su propio lugar diferenciándose del modernismo de Lugones y del realismo de Gálvez, y esgrimiendo los principios de un arte autónomo.

Las colaboraciones de Macedonio en revistas como *Proa* y *Martín Fierro* y la *Revista Oral*, su asistencia a reuniones literarias, brindis y homenajes son prueba de su adhesión al vanguardismo rioplatense, en el cual, además, ocupa un lugar especial. Recienvenido de la vanguardia literaria a la que accede inicialmente por Borges cuando ya contaba con casi cincuenta años, Macedonio adquiere visibilidad al mismo tiempo que es declarado precursor por los mismos núcleos que daban la bienvenida al ultraísmo, el futurismo y el cubismo en Argentina. Ajeno al modernismo rubendariano y al positivismo propio de los artistas e intelectuales de su generación, es objeto de culto de los jóvenes vanguardistas. Por sus dotes orales, por su capacidad de conjugar en el discurso, como señala Gonzalo Aguilar, “especulación metafísica con la observación cotidiana” (128), por su humor y su iconoclastia, la nueva generación de artistas construye en torno a él una figura que legitima sus búsquedas vanguardistas. Así, este grupo convierte a Macedonio en un *performer* y lo convoca para las situaciones más delicadas, como el homenaje a Filippo Marinetti (128).

Amigo de Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges, la figura de Macedonio invoca la del pensador extravagante, cuyas costumbres insólitas atraían la mirada de quienes veían en él a un hombre excepcional. Las anécdotas en torno a su vida se acumulan sobre todo en las referencias de Borges, con el que compartía frecuentes tertulias:

En esas reuniones, Macedonio hablaba quizá tres o cuatro veces, arriesgando sólo unos pocos comentarios que en apariencia iban dirigidos exclusivamente a la persona que tenía al lado. ... Entonces soltaba alguna idea muy sorprendente y original. Pero invariablemente atribuía esa idea a quien lo escuchaba. Era

un hombre frágil y gris, de pelo y bigote cenicientos que le daban aspecto de Mark Twain. ... Nunca se desvestía para ir a la cama y de noche, para protegerse de las corrientes de aire que según él podía darle dolor de muelas, se envolvía la cabeza con una toalla. ... El verdadero Macedonio estaba en la conversación. Macedonio vivía modestamente en pensiones de las que se mudaba con frecuencia. Eso se debía a que, por lo general, no pagaba el alquiler. Cada vez que se mudaba, dejaba pilas y pilas de manuscritos. En una ocasión los amigos lo reprendieron diciéndole que era una pena que toda esa obra se perdiera. Macedonio nos dijo: “¿De veras creen que soy tan rico como para perder algo?”<sup>13</sup>

El mito de Macedonio, construido a partir de numerosas anécdotas biográficas, por sus contemporáneos y sus herederos, conlleva diferentes facetas: el filósofo cínico, el escritor solitario que vive en pensiones o en casas de campo, el viudo desconsolado, el pensador metafísico, el humorista, el escritor sin obra (o de manuscritos perdidos o quemados), el Sócrates criollo: “Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales”.<sup>14</sup> En la figura de Macedonio, tal vez sea esa estrecha vinculación entre su vida y su obra, entre el escritor y el hombre, lo que ejerce una gran fascinación: “Caía por mi librería de Corrientes 1861 y a veces vestido de una manera, con una pinta estafalaria que llamaba la atención. Yo nunca he visto a un hombre que hablara con tanta dulzura ... A mí me desconcertaba: de pronto me parecía un genio, de pronto un infradotado”.<sup>15</sup> Todas estas figuraciones detentan un alto poder seductor que el mismo Macedonio contribuyó a formar tanto en las autofiguras de autor que pueblan sus textos como fuera de ellos.

Además de su activa participación en actividades culturales durante el auge del movimiento vanguardista, Macedonio confabula una serie de operaciones destinadas a romper con las expectativas del espectador para crear efectos de sorpresa, desestabilización y fascinación. En sus textos o en el intercambio epistolar con amigos y familiares, se hace referencia a su propuesta de ejecutar un acto teatral de una novela que vive y sale a la calle o de componer una colectiva, titulada *El hombre que será Presidente*. Más audaz aún, Macedonio perpetra un plan para presentarse como candidato a la presidencia del país. Según el testimonio de Enrique Fernández Latour en *Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos*, Macedonio se proponía ejecutar una serie de estrategias propagandísticas –dejar papelitos con leyendas en los bares y lugares públicos, con consignas como “Macedonio, aviador del piso” o “Macedonio, un misterio político de la próxima Presidencia” –.<sup>16</sup> De un modo u otro, las estrategias macedonianas se lanzan con ímpetu a la conquista de la vida.

El impulso macedoniano pertenece sin lugar a dudas al espíritu de la vanguardia más radical, a los movimientos que revierten y cuestionan los principios más fundamentales del arte para proponer nuevas búsquedas y nuevas sensibilidades. Las relaciones de Macedonio con la estética vanguardista se encuentra plasmada en su obra capital; en la ruptura con la tradición y los géneros, el ataque al pasatismo en una novela de provocación, la fascinación con la inauguración y el comienzo de una novela hecha mayoritariamente de prólogos y en la mención de operaciones vanguardistas que, como las ya mencionadas, existieron en múltiples referencias dentro y fuera de la novela.<sup>17</sup>

En relación al surgimiento de la novela vanguardista hispanoamericana, que se enmarca entre los años 22 y 45, la poética de Macedonio se encuentra inevitablemente

ligada a ella en la crítica acérrima a la mimesis realista y a la discursividad que caracteriza a este movimiento de carácter continental. La antidiscursividad de las novelas vanguardistas está marcada por una serie de características que la obra de Macedonio también posee. Algunas de ellas que Niemeyer destaca son: organización caótica, fragmentada, inorgánica e indeterminada o poco verosímil; falta de ubicación local, temporal y realidad social; transgresión de los principios de la lógica convencional, de la causalidad y de la motivación; transgresiones de género, como el caso del cine (Huidobro), artes gráficas (Emar) y discursos pragmáticos, como autocrítica literaria, política y ciencias, y multiplicación de planos comunicativos en donde se desvanece la instancia narrativa y por consiguiente la autoridad del narrador.<sup>18</sup> En especial, la narrativa de vanguardia centra su cuestionamiento en la relación entre realidad y ficción, y a partir de él, todas las categorías narrativas se desestabilizan.

La búsqueda de un nuevo vínculo entre realidad y ficción en Latinoamérica no está exenta de la problemática de la identidad y de lo nacional. En la construcción de una tradición americana diferenciada de la europea, Ricardo Piglia distingue el proyecto de la vanguardia argentina respecto de los proyectos de Alejo Carpentier y Arguedas, en la medida que, como afirma Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición”, se señala el derecho de las culturas periféricas de usar libre e irreverentemente la cultura occidental. De este modo, señala Piglia, “la conciencia de la diferencia argentina define por un lado la posibilidad (o ilusión) de entrar en una relación particular con el conjunto de la cultura europea y por otro lado la posibilidad de fundar un origen y una tradición propia a partir de los usos locales y de la especificidad de la situación de lectura” (33). Macedonio lleva a cabo este proyecto cancelando toda tradición en una creación

absolutamente innovadora, que redefine el género de la novela y que afirma la autonomía de la ficción. Niemeyer también destaca que la descontextualización sistemática en su obra apunta a una universalización como máxima irreverencia frente a las tradiciones occidentales, la cual “se ofrece como camino para inscribirse en la modernidad y transformarla en un sentido a la vez universal y latinoamericano” (451).

El contexto de la obra de Macedonio no debe sólo verse en relación a las inquietudes estéticas de la vanguardia, sino también a sus intereses y exploraciones particulares en el campo de la filosofía, psicología y metafísica. En efecto, la singularidad de su obra radica, como señala Niemeyer, en el cruce entre metafísica y estética, específicamente, la “suspensión del límite convencional entre experiencia estética y experiencia (del pensamiento) existencial” (412). En la crítica al positivismo, en sintonía con las nuevas tendencias idealistas, en las lecturas de psicología y los cuestionamientos de la representación como marco para entender la conciencia y la experiencia del sujeto, encontramos las coordenadas de un pensamiento que si bien se alinea con ciertas tendencias de la época, no deja de trazar su propio recorrido original.

Macedonio cursa estudios secundarios en el Colegio Nacional e ingresa en la Facultad de Derecho en 1891. Ya para ese entonces, como señala Marisa Muñoz en “Cartografías en clave Filosófica”, las filosofías positivistas habían ingresado en los programas de los claustros académicos. Théodule Ribot y Lucien Arréat, a través de sus artículos de la *Révue Philosophique*, tienen gran influencia en la intelectualidad argentina y no menos en Macedonio, quien no sólo lee sus investigaciones sino también intercambia correspondencia con ellos.<sup>19</sup> La filosofía de Arthur Schopenhauer se introduce en Argentina a través de Ribot, en artículos publicados en *Révue Philosophique*

y en su libro dedicado a este filósofo alemán en 1874. Al mismo tiempo, también se conocen los estudios e investigaciones científicas realizados en Alemania, España y EEUU, y en especial la psicología de William James.

A partir de la década del veinte, comienzan a tener una presencia notable las tendencias idealistas o neoidealistas y entran en pugna con el pensamiento positivista, el cual por otra parte estaba en crisis a partir del cuestionamiento de la racionalidad científica desencadenada con la Primera Guerra Mundial. Frente a una psicología biológica que reduce los objetos a hechos de un saber científico, Macedonio, junto a otros filósofos como Alejandro Korn, reclama una “psicología psicológica” que valore la “experiencia interior” y el ingreso de un planteo metafísico. Además de no participar en el debate entre positivistas y anti-positivistas, encabezados por José Ingenieros y Alejandro Korn respectivamente, Macedonio se distancia de ambos al proponer una metafísica centrada en un concepto de experiencia que se encuentra fuera del marco de la representación y que cifra en la afectividad la clave de la vida humana.

La elaboración de su metafísica de la afección está estrechamente vinculada a sus lecturas de Schopenhauer, de “cuyo pensamiento genialísimo” Macedonio destaca la “incorporación de lo afectivo en el campo de la metafísica”<sup>20</sup> y a Ribot, de quien le interesan especialmente sus últimos trabajos que concedían gran importancia a la vida afectiva, desarrollando así una “psicología del sentimiento”, la cual estará en sintonía con sus propias búsquedas.

La exploración de Macedonio en el terreno de la filosofía y la metafísica bajo la impronta de Ribot, Schopenhauer y James son clave para entender su proyecto estético y literario. Así, como señala Raúl Attala, su obra *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*

funciona como prolegómeno a MNE por cuanto su metafísica de la afección está en consonancia y mantiene una fuerte coherencia con su ataque a la representación literaria y la puesta en escena del afecto. Por otra parte, como exponente radical de la sensibilidad vanguardista, Macedonio signa en la intensidad del acto el hecho poético; por ello su escritura se concibe como una máquina productora de efectos y afectos. El acto pasional se inscribe en la escritura y en la lectura de la novela; ésta, como producto, sólo persiste en calidad de residuo de este actuar, como museo de una experiencia ya acontecida.

De este modo, podríamos decir que tanto el espíritu de las vanguardias como su metafísica de la afección confluyen en la creación de una poética radical en MNE. En el extremismo de la propuesta vanguardista, en la noción de acto como inscripción del hecho artístico y en la concepción de una realidad definida por la afectividad, encontramos las coordenadas para entender la pasión como eje fundamental de su escritura.

## **6. Antonio Di Benedetto: Introspecciones y rupturas a la organicidad**

La obra de Antonio Di Benedetto (1922-1986), inscripta en las coordenadas del silencio, la perplejidad y la alienación, funda una escritura singular cuyo reconocimiento en los últimos años intenta rescatarla del olvido.<sup>21</sup> Juan José Saer, admirador y heredero de ciertos rasgos y búsquedas de la escritura dibenettiana, fue uno de los primeros escritores que se dedicó a este rescate. En el libro que recoge varios de sus artículos críticos, *El concepto de ficción* (1997), Saer le dedica dos ensayos (“Zama” (1973) y “Di Benedetto” (1995) y allí afirma: “hay un estilo Di Benedetto, reconocible, incluso

visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges o Juan L. Ortiz. Este mérito puede ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto" (46). La singularidad de su estilo se emparenta también con la posición periférica en que se sitúa respecto al campo literario regionalista como del género fantástico.

Antonio Di Benedetto nace y vive en Mendoza. Publica en los años cincuenta la mayor parte de su obra: *Mundo animal* en 1953, *Zama* en 1956, *El pentágono* en 1955 (re-editado en 1974 bajo el nombre *Anabella*), *Grot* en 1957 (titulado *Cuentos claros* en la edición de 1969) y *Declinación y ángel* en 1958. Posteriormente, salen a la luz *El cariño de los tontos* (1961) y las novelas *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969). La colección de cuentos *Absurdos* se publica en 1978, durante sus años de exilio en España, y su última novela, *Sombras nada más* (1984) dos años antes de su muerte en Buenos Aires.

Di Benedetto comienza a publicar en una época en que la literatura regionalista de su provincia comienza a delinearse con fuerza. Pero en la mayor parte de los relatos de sus primeras cuatro obras, los marcos de referencia espaciales y temporales están apenas delineados, e incluso muchas veces totalmente ausentes. De este modo, desde los orígenes de su producción, se distancia del regionalismo mendocino que lo rodea.

Como apunta Arturo Roig en sus estudios sobre la vida cultural en Mendoza, la literatura regionalista surge entre 1925 y 1928 como una búsqueda para promover, defender y teorizar sobre lo regional, ímpetu que pertenece también al intento de consolidar el nacionalismo literario impulsado desde lo teórico por escritores como Ricardo Rojas y que se producirá también en otros ámbitos de la cultura, como la música

y la pintura.<sup>22</sup> En esta tendencia regionalista, se encuentra la obra de Alfredo Bufano, cuyos poemas tratan sobre los paisajes locales. Entre los veinte y los treinta, también se publican los libros de Draghi Lucero y Miguel Martos, literatura de inspiración folklórica, y por otro parte la obra de corte vanguardista de Ricardo Tudela y Enrique Lamponi. El regionalismo literario se destaca por la “presencia de una serie de temas comunes, entre los que son de importancia: la búsqueda del paisaje natural y del paisaje humano de la región, entendida como una realidad espacio-temporal, con una tradición y un terruño propios.”<sup>23</sup> Américo Calí, asociado a la tendencia de Bufano, es uno de los poetas que, según Roig, pertenecía a una generación intermedia situada entre la del 25 o generación de Megáfono y la de 1950, y que será maestro y el primer editor de Antonio Di Benedetto.<sup>24</sup> Referente importante de la literatura mendocina, Calí es director del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo durante diez años y participa en tertulias literarias, como las que recuerda su hijo: “un lugar de reunión por los años 40, me refiero al restorán ubicado en calle San Martín y Godoy Cruz; sé que allí se reunían jóvenes con inquietudes artísticas e intelectuales, sé que al grupo se unió varias veces Julio Cortázar con motivo de su estadía en Mendoza, cuando se desempeñaba como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras.”<sup>25</sup>

Distanciado entonces del ímpetu de renovar lo literario desde lo temático y lo regional, Di Benedetto reconoce en una entrevista la falta de marcas locales como una cualidad de lo a-territorial de sus tramas: “ciertamente, hay obras mías, cortas y largas, que sin pérdida de sustancia ni cambio de estilo pudieron tener escenario y personajes extra continentales.”<sup>26</sup> Percibe la ausencia de referencias geográficas como una mayor libertad en la escritura: “conscientemente no elaboro condicionado ni mucho menos

subordinado por ninguna geografía literaria y porque no tengo rencores contra la crítica ni debo defenderme de ella, ya que ni en mi país ni en los de habla alemana adonde llegó un par de mis novelas se me ha considerado ni sospechado europeizante” (122). Sin embargo, este gesto no debe ser entendido como un abandono de su identidad regional e incluso nacional:

Las figuras de mis novelas y mis cuentos son: personas de mi contorno, yo mismo, y las criaturas imaginadas e imaginables por esas personas o por mí; pero que, como poseen atributos y pasan conflictos que pueden darse en hombres y mujeres del mundo infinito, quizás logren cumplir la aspiración de universalidad que declaro y confieso para los seres de mis libros ... pues bien, esas personas y yo, ¿qué somos sino naturalmente americanos? (123)

Si el ser americano es un atributo que constituye al sujeto “naturalmente”, no se expresa en la escritura por la referencialidad geográfica y cultural como lo concibió el regionalismo. Lo americano está dado desde el origen de la invención, no se construye ni se compone, “naturalmente” se inscribe en la escritura. Como señala Silvia Saítta en un artículo en homenaje a los 50 años de la publicación de *Zama*,<sup>27</sup> “Di Benedetto escribe, en un mismo gesto, el acta de defunción del regionalismo en la historia de la literatura argentina, y la partida de nacimiento del ‘regionalismo no regionalista’ –en términos de Beatriz Sarlo –, que encontrará en la narrativa de Hector Tizón y Juan José Saer, sus exponentes más fuertes” y retomará la libertad exigida por Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición” a que la literatura argentina maneje y haga uso de la tradición y los temas europeos.

De este modo, *Zama* (1956), la novela por la que Antonio Di Benedetto ganó mayor fama, si bien se inscribe en Latinoamérica desde referencias espaciales y temporales concretas, no se ajusta ni a los parámetros de la novela histórica y mucho menos a los de cualquier regionalismo. *Zama* está ambientada en Asunción, Paraguay, en los últimos años del siglo XVIII. Sin embargo, se cumple en ella una suerte de ateritorialidad, como señala Julio Premat, puesto que la enunciación se produce desde una posición periférica respecto a los principales acontecimientos de la historia de la colonia y en una lengua inventada, que, según palabras de Saer, está “fuera de toda época determinada”.<sup>28</sup>

La ateritorialidad en sus cuentos debe verse, sin embargo, más allá del gesto de apartarse del regionalismo mendocino puesto que lo que hace realmente Di Benedetto es mostrar que la referencialidad deja de funcionar como indicio de realismo y también de realidad. Su escritura no se define desde lo local ni tampoco por representar una realidad a partir de parámetros espaciales y temporales. La geografía y el paisaje se inscriben en la narrativa solo cuando constituyen a los sujetos desde una dimensión existencial. Por eso, en algunos de sus cuentos, la geografía es capaz de funcionar como una condición de la escritura: “cuentos tengo que me habrían sido imposibles sin las inmensas extensiones semidesérticas de las estribaciones de la cordillera de los Andes o la llanura pampeana” (123). En narraciones como “El puma blanco” o “Caballo en el salitral”, por ejemplo, el paisaje constituye al sujeto y a la escritura no como marcas de reconocimiento sino como atributos de su existencia.

Podríamos pensar su distanciamiento respecto del grupo regionalista como una estrategia para emparentarse con la estética de la revista *Sur*, a la cual se liga también

fundamentalmente por su inscripción al género de la literatura fantástica. En la “Página introductoria” a *Mundo Animal* de la edición de 1953, Di Benedetto menciona la influencia de Borges cuando dice: “Ésta es la explicación de ‘En rojo de culpa’, uno de los cuentos de *Mundo animal*. La culpa de que vaya aquí no es mía, sino de Jorge Luis Borges, que me animó con su ejemplo en ‘La muerte y la brújula.’”<sup>29</sup> Jimena Néspolo en *Ejercicios de pudor*, lee esta inscripción como una manera de asociarse a la tradición ya reconocida por el grupo hegemónico: “De este modo, el escritor ingresa al campo literario argentino por la brecha que en los años cuarenta había abierto la literatura fantástica” (41). En el mismo prólogo, Di Benedetto explica que “busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en los misterios de la existencia que, si no lo planteo, puedo suscitar en su imaginación.”<sup>30</sup> Néspolo interpreta “literatura evolucionada” como una literatura de carácter experimental que sin dudas se relaciona con Borges en “el preciso momento en que los principales exponentes de la generación regionalista del 25 ocupan los lugares de poder y legitimación intelectual de la provincia de Mendoza” (41). Prueba de su vinculación con los escritores de la revista *Sur*, es la invitación que recibe de Borges para dar una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1958. Allí, Di Benedetto define la literatura fantástica deliberada como un “juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos”.<sup>31</sup> Lo fantástico se sitúa en el cruce entre escritura y subjetividad, o mejor dicho, en el artificio de la ficción y la introspección interior del sujeto.

Lo cierto es que el género fantástico había dado en el momento de la publicación de *Mundo animal* ya numerosas obras que conformaban un horizonte al que Di Benedetto

se integró con diferencias fundamentales. Promotores elocuentes del relato fantástico, los escritores de *Sur* se afanan en mostrar las virtudes de un género menor cuyas posibilidades narrativas están ausentes o son ignoradas en la novela psicológica centrada en el detalle y la descripción. El prólogo de *La antología del cuento fantástico* (1940) compilada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo se propone rescatar lo fantástico como un género que, a diferencia de la novela realista, valora el mundo de la imaginación, la construcción de la trama en el relato y la ficción como un artificio.<sup>32</sup> Así, Borges, fundador de una nueva tradición de lo fantástico en donde se conjuga el ensayo y la ficción, se basa en la tradición anglosajona y la novela de aventuras.<sup>33</sup> La cualidad narrativa se manifiesta en la construcción de una verosimilitud, que, en sus ficciones, se entretiene en confundir lo verdadero con lo apócrifo.<sup>34</sup> La literatura fantástica comprende “obras de imaginación razonada” y por ello la construcción de la trama es fundamental.

En 1940 se publica *Bestiario* de Julio Cortázar, una colección de cuentos cuyo leitmotiv, la invasión animal, fue interpretado como la respuesta de una clase media alta ante la entrada de las masas en la vida política del país en el contexto del primer gobierno de Juan Perón. El fantástico de Cortázar también se construye bajo el imperio de una verosimilitud realista que se resquebraja frente a la intromisión de lo siniestro en la vida cotidiana de los personajes. Adolfo Bioy Casares publica ese año también *La invención de Morel*, y dos años más tarde José Bianco publica “Sombras suele vestir”. Como en Cortázar, lo fantástico, entrelazado en Bioy Casares con el discurso científico, funciona como un elemento perturbador de la realidad cotidiana y en la dinámica de la duda y ambivalencia.

Para Premat, Di Benedetto elige inscribirse en el género fantástico para construir una filiación o familia intelectual. Lo fantástico es una clasificación vaga, que funciona más bien “como un catálogo de nombres prestigiosos y una suerte de metafísica del sujeto, más que como una orientación textual definida” (100). Por el carácter experimental en la ruptura de géneros que realiza en *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, y por su antirrealismo, su obra, afirma Premat, debe relacionarse con las experimentaciones de las vanguardias y con la “antinovela” de Macedonio Fernández. Si la novela es un “espacio de innovación radical y negativa” (101), el rótulo de “literatura fantástica” se desestabiliza.

La experimentación formal es un rasgo importante de mucha de su narrativa; no sólo de la obra recién mencionada sino también de los cuentos incluidos en *Declinación y Ángel*, en donde experimenta con técnicas provenientes del cine. Pero además, como señala Néspolo, Di Benedetto interrumpe las mediaciones literarias tradicionales de la novela realista o psicológica puesto que descrea de su función referencial, se declara en abierta resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de cualquier verdad o realidad exterior a la propia existencia subjetiva en el lenguaje, y enfrenta abiertamente a la literatura realista del momento (tanto la generación regionalista como la del grupo *Contorno*).

Tanto la incursión en lo fantástico como las búsquedas formales provienen de un cuestionamiento del sujeto como unidad orgánica frente al cual la escritura pierde también la organicidad propia de la representación. El mundo de los sueños, la incertidumbre y lo inexplicable, la invasión animal, todos rasgos de los cuentos de Di Benedetto, deben verse como dimensiones de una subjetividad ligada a una afectividad

que descompone y desarticula el régimen de la representación. Lo fantástico no surge como un orden extraño que subvierte la realidad, sino que aparece como constitutivo del sujeto, y esta “realidad afectiva” es la que desarma los mecanismos tradicionales de una escritura realista. Además, a diferencia del funcionamiento de lo fantástico en la línea de los cuentos publicados en la revista *Sur*, y que, según Rama, postulan la ruptura de la realidad a partir de una racionalización que concluye siendo ahogante y restrictiva (164), la trama en los cuentos de Di Benedetto no funcionan como un mecanismo minucioso de imaginación razonada, sino más bien como devenir de una imagen y una temporalidad que, como veremos más adelante, se encuentra regida por la lógica del afecto.

No es posible negar la incidencia que tiene en Di Benedetto el contexto en que surge el género fantástico en Argentina, ligado, como afirma Rama, primero a la crisis existencial e inestabilidad de los años treinta y luego a la marginalización de ciertos sectores intelectuales y artísticos durante el gobierno de Perón, entre 1945 y 1955 (164). Así, el periodo narrativo de Ezequiel Martínez Estrada, con los cuentos recogidos en *La inundación* (1944) por ejemplo, apuntan a un fantástico asociado a la impronta kafkiana y a la censura peronista y el advenimiento de las clases populares que tiene puntos de contacto con los primeros cuentos de Di Benedetto, escritos también durante el régimen peronista.<sup>35</sup> En este sentido, como afirma Martínez Estrada, “El mundo de Kafka no es fantástico sino con respecto al realismo ingenuo que acepta un orden fundado en Dios, en la razón o en el lógico acontecer de los hechos históricos”.<sup>36</sup> En el cuestionamiento de la condición existencial del hombre, también ligado a la crisis de posguerra y a los procesos de modernización de las grandes ciudades en Latinoamérica, en el que surge la novela

crítica urbana, se inscribe también la exploración de la naturaleza humana que constituye una preocupación central en Di Benedetto.

El examen de la subjetividad forma parte del clima general de la época: los postulados del existencialismo, del psicoanálisis, del conductismo y las experimentaciones literarias de Joyce, Proust, Faulkner, entre otros. La crisis de la posición del sujeto como agente epistemológico forma parte de lo que Teodoro Adorno identifica como cuestionamiento del mandamiento épico de la objetividad propio de la novela moderna. Según Adorno, la liquidación del realismo proviene de la conciencia de la imposibilidad de hallar sentido en el mundo. Por ello, afirma que “el que aún hoy se sumiera ... en lo real ... se haría culpable de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo está lleno de sentido y acabaría por caer en la cursilería insoportable del arte folklórico ... La narración que se presenta como si el narrador fuera realmente dueño de una tal experiencia suscita la impaciencia y la *skepsis* del receptor” (46).

La obra de Di Benedetto se inscribe en el horizonte de las literaturas de estas vanguardias, para las cuales la ruptura de las categorías tradicionales de la novela, como el espacio, el tiempo, la causalidad y la finalidad, producen una fragmentación de la unidad narrativa y una pérdida de la idea de totalidad y de sentido. La imitación de la vida psíquica y la reconstrucción del mundo íntimo y privado de la conciencia forman parte de la preocupación narrativa. La búsqueda no radica tanto en la puesta en escena de los procedimientos formales como lo hacen las primeras vanguardias, sino en la reformulación de la narración a partir de conceptos tales como el tiempo interior y los múltiples estados de conciencia del sujeto. Erich Auerbach indica en relación a las

escrituras de Virginia Woolf y Marcel Proust que la nueva representación no consiste tanto en la ruptura de la forma, como en la función del estilo: “hay otras posibilidades, apenas captables sintácticamente, de anegar y hasta de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva, que el autor domina, posibilidades que no se basan en lo formal, sino en el tono y en la ilación de contenido” (504). De este modo se cuestiona a aquellos escritores que “objetivamente” daba cuenta de sus personajes y de lo narrado. Para esta vanguardia, la ruptura surge a partir de la exigencia de representar esta nueva subjetividad.

En Argentina, la revista *Sur* fundada en 1930 por Victoria Ocampo, tiene un rol fundamental en la propagación de estos autores. Según Rama, esta revista cumple “una de las tareas de transvasamiento cultural más tesoneras y ambiciosas que se hayan cumplido en América Latina, porque a *Sur* se debe la sistemática incorporación de los autores y las obras de la vanguardia narrativa de entre ambas guerras”, y junto a la aparición de nuevas editoriales (Sudamericana, Emecé, Losada), se traducen obras fundamentales del período, como las de Kafka, Joyce, Faulkner, Woolf, Huxley, Gide, Eliot, Rilke, Mansfield, Valéry, etc. (156-157).

La influencia que la escuela de los narradores norteamericanos de vanguardia, en particular Faulkner, Dos Passos y Hemingway, se hará notoria en escritores como Juan Carlos Onetti, cuya novela, *Tierra de nadie* (1942), muestra, con técnica dosspasiana, explícitamente el problema de una generación de hombres escépticos y sin fe que ha nacido en las bruscas ciudades latinoamericanas (Rama 160). La novela urbana, que Rama señala como una de las bifurcaciones que tomará la novela latinoamericana a partir de los cuarenta, explorará las formas de sentir y de pensar generada en el seno de las

grandes ciudades. Teniendo precursores como Arlt, Celine, Faulkner, los novelistas urbanos expresan la condición de alienación, de soledad y de pérdida de inocencia que experimenta el sujeto en la ciudad moderna. De allí, por ejemplo, la intensidad angustiosa expresada en *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato. Al mismo tiempo, se percibe en estas narrativas “un espíritu crítico, insatisfecho de las relaciones humanas que se urden en el laberinto humano tanto en la esfera de lo social, como en la personal” (175), para inclinarse a una reflexión ética muchas veces, como social. Ante el descreimiento de los valores establecidos, se tiende a una afirmación de la experiencia personal, la única que se presenta como segura y válida, y por ello también se caracterizan por una carga emocional intensa, una participación subjetiva que dota a la prosa de un sistema connotativo de alto registro (176).

En la exploración de la naturaleza humana y su condición existencial, en la alta carga emotiva de su escritura, en su crítica a la situación alienada que experimenta el sujeto, toda la obra de Di Benedetto se encuentra ligada a la crisis que pone de manifiesto la novela urbana sin necesidad que la ciudad aparezca como un referente explícito. Y también, como en la novela urbana, surgen elementos fantásticos que corroen la percepción de la realidad. Esto sucede tanto en Onetti como en Sábato, y en las atmósferas oníricas y distorsionadas de obras como *Rosaura a las diez* (1955) de Marco Denevi. Hay que agregar también, que, como sus autores predilectos, Pirandello, Ionesco y Dostoievski, la obra de Di Benedetto va a expresar también la incomunicación, el absurdo, y la alienación del hombre.

El existencialismo de Sartre y de Camus tiene una gran incidencia entre los años 1948 y 1963 en Argentina e influyen tanto en lo temático como en el lenguaje en autores

como Di Benedetto y Sábato, y de los escritores agrupados en la revista *Contorno*.<sup>37</sup> Surgida en 1955 con la caída del régimen peronista, esta revista agrupa a un grupo de intelectuales que rompen con el pasado literario inmediato (por ello fueron llamado los parricidas) para volver a temas americanos y profundizar en la realidad social desde una postura explícitamente crítica. Sin embargo, Di Benedetto se va a mantener alejado del realismo crítico de la generación del 55 aunque no por eso su obra deja de detentar una fuerte ética y compromiso con la realidad humana y su perfectibilidad. Frente al compromiso político del escritor, responde en una entrevista: “hay escritores comprometidos social y políticamente y hay escritores comprometidos religiosa y filosóficamente.”<sup>38</sup> Más adelante señala: “Pienso que si algún pragmatismo me propusiera, o desde ya se pudiera atribuir a mi designio infraconsciente, sería contribuir a que mejore el hombre”.<sup>39</sup> En otra ocasión afirma: “cada uno escribe desde su propia posición política o de su lugar en la vida. El compromiso del escritor es la creación, guardando las mejores condiciones artísticas”.<sup>40</sup>

En relación a la escritura y al lenguaje, la impronta del cine y del periodismo en su literatura es innegable. Di Benedetto participó de la Revista *Voces* dirigida por Astur Morsella, que, sin manifiestos ni estética homogénea, agrupaba a un grupo de escritores cuyos intereses incluían tanto el cine, el periodismo como la literatura: “los enlazaba, en general, un sentido exigente del arte, una intensa preocupación social, una personal respuesta a las corrientes de la filosofía europea, y una inquietud americanista.”<sup>41</sup> Paralelamente a su carrera de escritor, se desempeñó en el periodismo, primero como redactor del diario *Los Andes* a partir de 1945 y luego ascendió a subdirector en 1967.

Como crítico en la sección de cultura, viajó a festivales de cine en Europa y Estados Unidos.

El cruce entre cine y escritura se hace notorio en los dos cuentos que se publicaron en 1958 bajo el título *Declinación y Ángel*. La crítica ha relacionado el primero de ellos, “El Abandono y la pasividad”, con la corriente del objetivismo del *nouveau roman* francés de los años cincuenta. Más aún, se ha querido adjudicar la “paternidad” de este movimiento al escritor mendocino, ya que aducen que la fecha de escritura de este relato en donde se pueden apreciar los postulados del objetivismo anticipó a la de Robbe-Grillet en Francia. Sin embargo, y más allá de la discusión en cuanto al origen y de cierto acercamiento a esta estética a partir de la impronta del cine, la dimensión afectiva de sus descripciones marca un distanciamiento frente a la tendencia objetiva de este movimiento.

A lo largo de este recorrido contextual, se hace manifiesto que Di Benedetto se coloca en un lugar singular y al margen de algunas corrientes y tradiciones imperantes: puede verse en la distancia respecto al regionalismo, en su propio desarrollo de lo fantástico, en su acercamiento pero al mismo tiempo desvío del *nouveau roman*, en sus preocupaciones existenciales propias de la novela urbana aunque ajenas al realismo y la postura crítica explícita. Nutrido por los lenguajes del cine y del periodismo, y en consonancia con los cuestionamientos y exploraciones de las corrientes literarias y filosóficas de posguerra y de la novela urbana latinoamericana, los rasgos de aterritorialidad, afectividad y subjetividad conformarán el entramado por el cual subvierte el orden de la representación para presentar otro orden del lenguaje y de la realidad.

En el prólogo a la novela *Cinco* (1998), escrita en homenaje a Di Benedetto, Sergio Chejfec señala a propósito de esta búsqueda subjetiva propia de los años cincuenta:

Cuando escribí *El pentágono*, a Antonio Di Benedetto no le interesa tanto la verdad como comprobación (el encadenamiento de hechos que habla de una sucesión, la jerarquía de razones que sostiene el mundo), sino la verdad como estatuto sentimental. Sin tener recuerdo personal de ellos, para mí no hay emblema más adecuado de los años 50. Las obras literarias de entonces supieron contribuir a ese ambiente; después de esos años la verdad abandonaría el interior de los personajes. Ambientes donde se mezclan la nostalgia y lo irreal, el deseo y la frustración. La literatura argentina posterior optó abrumadoramente por representar una versión práctica de la realidad. Práctica en el sentido de útil, y también de portable. (9)

La verdad como estatuto sentimental es una de las marcas de una escritura que se sitúa en el ámbito de la afectividad para afirmar un sentido que escapa al régimen del pensamiento representacional y que está sometido al orden de las mezclas y los devenires del afecto. La obra de Di Benedetto insta en la oposición representación / afección el dilema de la existencia humana y allí es donde debe entenderse sus incursiones en el terreno de lo fantástico. Si la representación se encuentra subvertida a partir de la posición de un sujeto cercenado de su entorno, el lenguaje refleja también esta situación en una escritura austera y parca. En este sentido, en oposición al lenguaje grandilocuente que, como señala Clément Rosset, busca crear o construir el sentido de una realidad que

no lo representa, Di Benedetto expone la imposibilidad de representar, propia de toda realidad “idiota”.

Para Di Benedetto, el acto se sitúa precisamente en el devenir afectivo que rigen a los cuerpos y a la escritura: de allí que sus narraciones se traduzcan en imágenes que exponen la duración que dicho acto de pasaje efectúa en ellos. Las rupturas a la representación y los trastornos a la organicidad de una mirada representativa acontecen por el padecimiento entendido como lugar de la acción del afecto que sufren tanto sus personajes como su escritura idiota.

## **7. César Aira y el juego irreverente**

*Moreira*, la primera novela de César Aira (1949), se publica en 1975. En los ochenta, salen a la luz en pequeñas editoriales independientes, –un rasgo constante del modo de circulación de sus textos–, cinco novelas. En los noventa publica más de veinte, y en la primera década del año 2000, más de treinta. Y ello sin contar sus cuentos y ensayos críticos; entre los cuales hay que destacar: *Copi* (1991), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), *Alejandra Pizarnik* (1998), *Las tres fechas* (2001) y el *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001). Aunque las críticas a su “mala literatura” no han sido pocas –por lo improvisado de su escritura sin correcciones, por la inanidad de sus historias–, sus novelas han insistido, sin embargo, en una producción “industrial”, y en los últimos años han sido consideradas en círculos cada vez más amplios hasta llegar a consagrar a Aira como escritor reconocido no sólo en Argentina sino también en el exterior. Varias de sus novelas han sido traducidas a diferentes idiomas y existen ya numerosos trabajos críticos en torno a su obra. La “huída hacia

adelante” de sus “novelitas” que se reproducen como clones en una fiesta del exceso y la frivolidad ha terminado por seducir y sobresalir como una propuesta diferente en la literatura.

Aira nació en Coronel Pringles (1949) en la provincia de Buenos Aires y desde 1967 vive en el barrio porteño de Flores para ejercer desde allí sus oficios de escritor, ensayista y traductor. Lector voraz de una biblioteca amplia y variada, dictó cursos sobre Rimbaud, Mallarmé, el constructivismo ruso y Copi. Al mismo tiempo que elogia de la vanguardia el valor concedido a lo nuevo (como actitud que rechaza la tradición para abocarse a la creación),<sup>42</sup> Aira se reconoce admirador y deudor de “las buenas novelas del siglo XIX” como de “las malas novelas del siglo XX: esos best-sellers norteamericanos que traduje como modo de vida durante treinta años” y que, “a falta de méritos literarios tienen una notable ingeniería narrativa”.<sup>43</sup> La originalidad de Aira se define en esta extraña ambición de conjugar realismo y vanguardia: “En ese programa, es cierto que me he quedado bastante solo, dado el actual reflujó hacia una literatura costumbrista, psicológica, o de intención política bien pensante. De ahí que me califiquen de ‘raro’, lo que es muy revelador sobre el resto, ¿no? Si los escritores no son raros, ¿qué son? ¿Normales? ¿Convencionales? ¿Previsibles?”<sup>44</sup> La obra de Aira se define como un programa: por ello, ninguna novela se destaca sobre las otras, o mejor dicho, es necesario adquirir una visión de conjunto (sino de todas, de un gran número de ellas) para percibir un continuo, una constante y una insistencia. A pesar de la profusa heterogeneidad de temas, tramas y contenidos, sus novelas siempre colocan en el centro la figura del artista o creador. En las reflexiones “metaficcionales” que plagan sus ficciones, y también, en los artículos críticos y entrevistas, Aira insiste en la idea de autor como eje fundamental

alrededor del cual se construyen sus historias. No se trata simplemente de una tematización, sino de construir una figura de autor, el mito “Aira” al que él mismo refiere en varias ocasiones: “Esta es una cuestión fundamental sobre la que siempre he insistido... Lo que importa es el escritor, no la obra. Yo puedo imaginar un escritor sin obra, pero jamás una obra sin escritor”.<sup>45</sup> Por ello considera a Macedonio Fernández el representante perfecto del mito del escritor, puesto que “sus escritos no son más que borradores, sin conexiones, provisorias, infinitas: una obra inexistente”.<sup>46</sup> La construcción de esta ficción de autor tiene un valor operatorio, puesto que “la literatura no tiene otra función que la de poner en escena al escritor”.<sup>47</sup> La autorreferencialidad constituye un principio de su escritura y la clave de un proyecto narrativo que desbarata las distinciones entre el “afuera” y el “adentro” de la ficción, o más bien, que imposibilita el reconocimiento de una realidad que no sea ficción.

Por la variedad de temas y escenarios, resulta no sólo difícil sino inútil hacer una clasificación exhaustiva de sus novelas. Algunas novelas sitúan la trama en el desierto argentino del siglo XX –*Moreira* (1975), *Ema la cautiva* (1981), *Las ovejas* (1984), *La liebre* (2002), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) –, tierras lejanas de oriente –*Una novela china* (1987), *El volante* (1992), *El pequeño monje budista* (2005) –, o en un pasado remoto –*Parménides* (2006). Otras eligen un presente más cercano en el pequeño pueblo donde nació, Coronel Pringles, es el caso de *Cómo me hice monja* (1993), *El tilo* (2003), *Cómo me reí* (2005) o en el barrio porteño de Flores, como *El sueño* (1998), *Las noches de Flores* (2004), *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (1998), *Cumpleaños* (2000). La clasificación en géneros novelísticos es también difícil, ya que una misma novela puede atravesar diferentes paisajes genéricos, desde lo cotidiano y

urbano, en “El todo que surca la nada” (2003), *La guerra de los gimnasios* (1992), *La villa* (2001), *La prueba* (1992), *Yo era una chica moderna* (2004), a la novela de aventuras, *El congreso de literatura* (1999), *Las aventuras de Barbaverde* (2008), historias de zombies en *La cena* (2006) y de invasiones animales, *La serpiente* (1998), sobrenaturales en *Los fantasmas* (1990) y de delirio surrealista en *La costurera y el viento* (1991). La trama de muchas de sus historias transcurre en torno al oficio del escritor, como en *Varamo* (2002) o *La vida nueva* (2007), y en muchas otras se presentan como una serie de reflexiones sobre construcciones discursivas de nuestra vida cotidiana, *Las conversaciones* (2007) o sobre los objetos que nos rodean, *Fragmento de un diario en los Alpes* (2002).

Aunque lo heterogéneo sea una marca de su estilo, en este vasto y variado mapa de producción es fácilmente reconocible un mismo tono y una constante reflexiva que acompaña siempre a las historias, al punto de que éstas parecen funcionar como simples “excusas” para ese desarrollo. Se trata siempre de un discurso que versa sobre la representación en múltiples ámbitos, en la literatura, en la pintura, en la televisión y en otros medios de comunicación masivos; y, sobre todo, en el discurso cotidiano, en todo el despliegue de sus mitos y estereotipos, lugares comunes y clisés. Es decir, la *doxa* como espacio en donde la lógica del discurso se desenvuelve, en la mayoría de los casos, por boca de un narrador masculino, adulto, que detenta cierta incapacidad para comprender el entorno que lo rodea, y que en ningún momento se propone exponer teorías abarcadoras o un sistema de pensamiento. El error y la falla en la percepción, una lógica que se dispersa en sendas paradójicas, la estupidez propia de la opinión común,

todas estas marcas de su discurso no hacen más que resaltar la falta de seriedad y el vacío de sentido del discurso airiano.

La seriedad es precisamente el rasgo que distancia a Aira de los dos proyectos que se han erigido como parte del canon de la literatura argentina. Frente a la novela de los ochenta, cuya problemática se sitúa en la relación entre política, crítica y estética, –como la de Ricardo Piglia–, o frente a las que se definen como poéticas de la negatividad, –el caso de Juan José Saer–, Aira se sitúa en un espacio bien diferenciado. Su literatura no detenta ni poder crítico ni se compromete políticamente, y tampoco expresa el gesto de desencanto frente a la pérdida de sentido o la persistente crisis de la representación. En una entrevista en donde se le pregunta sobre su relación con la obra de estos escritores, responde:

... debo aclarar que Saer y Piglia son diez años mayores que yo y pertenecen a otra generación, otra atmósfera, otro mundo. De hecho, yo los leía de jovencito (bueno, a Saer; a Piglia prácticamente no lo he leído). Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin. A Saer sí lo leí mucho y lo aprecié mucho; es casi un clásico moderno argentino. Después, me fui apartando de su poética, y sé que él no aprecia mucho la mía. Saer también es un escritor serio... pero yo he buscado otros modelos. Saer ya no me atrae; con el tiempo me he ido alejando de esa postura seria, responsable hacia la sociedad y hacia la historia ...<sup>48</sup>

La distancia que Aira toma de Piglia y de Saer se explica por su indiferencia ante la idea de literatura como reflexión crítica sobre la realidad y también como trabajo de vigilancia y cuidado de una lengua de fuerte carácter ético.

Las obras de fines de los años setenta y mediados de los ochenta tratan de la experiencia política de los años de dictadura y el exilio, detentando una fuerte y explícita postura crítica frente a esa realidad. Martín Prieto destaca en este grupo obras como *Cuerpo a cuerpo* de Daniel Viñas, *No habrá más pena ni olvido* de Osvaldo Soriano, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *La vida entera* de Juan Martini, *Ni el tiro del final* de José Pablo Feinman, *El vuelo del Tigre* de Daniel Moyano, *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera. Así, por ejemplo, en *Respiración artificial*, novela que condensa las preocupaciones y procedimientos del periodo, la escritura se convierte en un ejercicio ensayístico más que novelístico (442). En este giro, Aira considera que la saturación de la novela con los saberes y los juicios del autor aniquila la ficción y hace visible la falta de pasión por la literatura.<sup>49</sup> Para Piglia, la ficción conjuga tanto lo narrativo como lo crítico, es un género de cruces, un espacio para construir hipótesis tanto literarias como políticas. En el uso del pasado para leer y comprender el presente, en la alegoría y la apropiación del género policial, Piglia hace de la escritura un espacio para la develación de sentidos. Aira se inscribe, sin embargo, en una tradición bien diferente, puesto que al ejercicio del detective en busca de respuestas ocultas, va a oponer el particular juego alegórico de uno de sus autores predilectos. En el prólogo a las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, afirma:

*El fiord* es una alegoría, pero mucho más que eso es una solución al enigma literario que plantea la alegoría, que intrigó a Borges. La solución que propone Osvaldo, tan sutil que, al menos a mí, me resulta casi inaprensible, consiste en sacar al sentido alegórico de su posición vertical,

paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser el mismo (de eso se trata el sentido, todo sentido, de un abandono de un término por otro) y después vuelve a serlo, indefinidamente.<sup>50</sup>

Si del sentido le interesa el mecanismo de continuo que se puede crear en su diseminación sin fin, y no su determinación como producto final y último, del mismo modo Aira se distancia de Saer en cuanto para este escritor el valor se inscribe en la obra como resultado de un trabajo de vigilancia, revisión y pulimiento del lenguaje. La seriedad en Saer se revela en un ética de despojamiento de las trampas del lenguaje, de una lucha contra el primado del “acontecimiento y del sentimiento” en la narración, y en la concepción de la estructura narrativa no como expresión del autor sino de un “cómo” decir en donde se inscribe el sentido, puesto que la estructura de la narración debe obedecer a razones íntimas del escritor: “cada narración... deberá dormir en mí, durante años si es necesario, hasta que encuentre su razón de ser, su cómo. Cada texto deberá ser diferente de todos los otros, todos los otros que he escrito y todos los otros que pienso escribir” (146). En la búsqueda de las nuevas formas, la poética de Saer se inscribe en el rechazo de lo ya existente, negatividad que también se expresa en la desconfianza ante el lenguaje –que lo vincula estrechamente a la escritura de Di Benedetto–, y las dificultades de conocer y capturar lo real:

Eso que hay que decir sería, entonces, *para mí*: que no puede saberse, del acontecer, nada. Y que lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso. Y que debemos vigilar, sobre todo, nuestra pasión para que encuentre, por decir así, un objeto digno de ella, de modo que se convierta, la mayor parte del tiempo, en

la pasión de la distancia. La frialdad, el rechazo, la distancia: que nuestros textos sean, como nosotros, de acero.” (150)

El procedimiento de corrección propio de su escritura, “que consiste en volver a narrar un hecho narrado anteriormente para ajustar el episodio que había quedado opacado en el relato anterior” (M. Prieto, 416), pone en evidencia la crisis de confianza en la posibilidad de representar lo real al mismo tiempo que hace de esta imposibilidad la posibilidad de una escritura de “realismo negativo” (418).

Aira, por el contrario, se destaca por la afirmación de una escritura que no desconfía o se paraliza ante las posibilidades del error o las fallas de la representación. En su caso, se trata de un juego declarado con la representación como mediación imposible de eludir. Si para Saer el trabajo con la forma y el lenguaje es fundamental,<sup>51</sup> para Aira, en cambio, la improvisación y el descuido estilístico son las marcas de su escritura. Por esta razón, y otra vez en relación a la obra de Lamborghini, destaca el método de escritura “automático” que invalida la obra como producto de un trabajo consciente y minucioso del autor: “En Osvaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo. Se trata más bien de la facilidad, una suerte de escritura automática. Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho, no hay casi tachaduras. Todo salía bien de entrada” (52).

Como señala Sandra Contreras en uno de los primeros trabajos críticos sobre el autor, *Las vueltas de César Aira*, la originalidad de la propuesta de Aira se cifra en una “vuelta” al relato, es decir, la afirmación de las posibilidades narrativas de historias siempre nuevas dadas por el poder inventivo de la imaginación. El retorno al relato no significa sin embargo una vuelta al realismo, al menos en lo que respecta a su concepción

tradicional. Nada más alejado de estas historias irreverentes, que si bien se apropian de elementos referenciales reconocibles, tanto por pertenecer al imaginario público como a la biografía del autor, lo hacen para construir a partir de ellos una anécdota que, manteniéndose en un principio en los parámetros del discurso verosímil, termina saltando a una fábula pura donde desaparecen las relaciones lógicas y causales, y en donde surgen elementos fantásticos, delirantes o simplemente inverosímiles en una narración que interrumpe todo sentido de clausura. El carácter lúdico y el humor que impregnan sus textos no impiden, sin embargo, que exista también un discurso reflexivo o, más bien, autorreflexivo, sobre la misma obra y su proceso de creación. Las referencias metaficciones son una constante en su obra, muchas veces transmitidas por un narrador-protagonista que se desempeña como escritor o artista.

Esta vuelta al relato no es otra cosa que el descubrimiento de un procedimiento formal para poder escribir. Por eso, Aira prefiere inscribirse en el linaje de autores que, según la lectura que hace de ellos, crean mecanismos de continuos narrativos. En los artículos que dedica a Puig, Lamborghini, Pizarnik, Arlt y Copi,<sup>53</sup> Aira destaca el modo en que estos autores crean mecanismos para iniciar el relato y crear una temporalidad narrativa. La escritura automática surrealista reconfigurada en Pizarnik, el expresionismo como mecanismo formal en Arlt, la invención disparatada en Copi, el uso de la prosopopeya en Puig y el corrimiento de sentido en las alegorías de Lamborguini, de todos ellos Aira señala los elementos formales para detonar la escritura.

Los numerosos y más recientes trabajos destacan en torno a su obra la emergencia de un nuevo estilo capaz de conjugar genealogías muy diferentes: la del realismo decimonónico y la de la vanguardia más radical. En los mismos artículos de

Aira y en las entrevistas, como la mencionada párrafos atrás, se encuentra esta inscripción dual: su adhesión a un arte realista, pues “la literatura no tiene otro modo que vérselas con la realidad que el realismo. Ni reflejo, ni representación, ni equivalencia: realismo, liso y llano” (“La innovación” 31); y, por otra parte, su insistencia en la apropiación del procedimiento al estilo “vanguardista” como rasgo de su toda obra, junto al apego a autores como Duchamp y Roussel y los arriba mencionados.

En cuanto a su inscripción al realismo, Contreras ha dedicado varios artículos para dilucidar esa filiación en la que Aira insiste. Se trata, más bien, de la ambición de conformar un nuevo realismo a partir de una lectura particular del Lukács de los *Ensayos sobre el realismo* de las décadas del treinta y del cuarenta, antes de su posición más dogmática en *Significación actual del realismo crítico*. Aira ve en la postura del artista que no observa simplemente la realidad sino que participa de ella, la posibilidad de hacer un salto de la subjetividad a la objetividad de la realidad y crear así, un realismo nuevo. Contreras afirma: “la vuelta al realismo de Aira no pasa centralmente por una deconstrucción de los presupuestos y procedimientos clásicos del realismo en su carácter “representativo” ... sino que apunta a transformar sustancialmente la naturaleza del vínculo creativo entre lo real y el artista: una vez más: acción en lugar de conocimiento” (“En torno al realismo” 26). No se trataría entonces de representar una realidad a partir del conocimiento de sus reglas de funcionamiento, sino de crear procedimientos para provocar un salto a la acción. Allí es donde Aira sitúa el poder de la narración para capturar el presente y por ello hace uso de los mecanismos de la vanguardia para crear procedimientos.

La propuesta airiana se propone vanguardista fundamentalmente desde lo que el autor define como la preeminencia del procedimiento: “Los grandes artistas del XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran” (“La nueva escritura” 165). De este modo, como la vanguardia, Aira rechaza el fetichismo de la obra de arte como resultado, para resaltar el proceso mismo de su producción. Graciela Speranza y Luz Rodríguez Carranza han señalado en Aira la impronta duchampiana y rouselliana de un arte que busca invalidar el concepto de lo bello y las categorías estéticas a partir de un arte “conceptual” y de un vaciamiento del sentido caracterizado por la ausencia de nostalgia por dicha pérdida y la celebración del gasto improductivo. Como Duchamp, Aira concibe la obra de arte como representación de sí misma y como Roussel, se entretiene en los juegos inventivos del lenguaje y del sentido en todo lo que tiene de convencional e irreal.

De este modo, podemos ver que el concepto de acto aún entonces la idea de realismo y vanguardia: el acto es lo que posibilita crear realidad y al mismo tiempo el arte no es otra cosa que el acto de su producción. Pero, me pregunto, ¿cómo hablar de realismo cuando el texto trabaja no con la realidad sino con los materiales del imaginario público, en donde lo real no es más que representación? Y por otra parte, ¿cómo hablar de vanguardia, hoy, luego del mentado fracaso de su utopía, cuando el gesto de ruptura y novedad ha sido asimilado por la misma institución del arte (Bürger), cuando la ruptura y la sorpresa se vuelven irrepetibles por su ineficacia?

En ese sentido, la crisis de la modernidad en lo que se denomina la época posmoderna, la desintegración de las utopías y los grandes relatos, de la noción de progreso y sentido histórico, la incapacidad de alcanzar una totalidad dada por la

fragmentación y pluralidad de relatos, y la desaparición de lo real y su ilusión en lo que Baudrillard y otros han destacado como el reinado del simulacro, signan también el desvanecimiento de las condiciones que hacían posibles la obra de vanguardia. Calinescu sostiene que al entrar en crisis los dos grandes presupuestos de este arte, la idea de un progreso de la historia en donde ella se arrogaba su posición de avanzada y la producción de lo nuevo frente a la tiranía del pasado, vuelven todo gesto de ruptura vanguardista un gastado clisé.

Sin duda, la obra de Aira sostiene fuertes vínculos con el espíritu posmodernista en todo lo que concierne a su trabajo con el simulacro, la cultura popular, la desestructuración de los grandes relatos. Sin embargo, su vuelta al relato, su práctica del olvido que invalida el diálogo con la tradición y el afán por lo nuevo lo vuelven a inscribir en una tradición que afirma las posibilidades del relato, la ruptura y la novedad dentro de la lógica vanguardista.

La poética airiana no existe aislada, y hoy en día, cuando ya se ha consolidado y reconocido como escritor, es posible incluso hablar de un legado Aira en jóvenes escritores que también practican un gesto parecido en la mezcla e indiferenciación de estilos y registros, de lo real y disparatado, de lo posible y lo virtual. En ese sentido, la hipótesis de Josefina Ludmer sobre “Literaturas post-autónomas,” en relación a obras como *Bolivia construcciones* (2007) de Bruno Morales, *La villa* (2011) de César Aira, *Montserrat* de Daniel Link (2006), *Ocio* (2006) de Fabián Casas, *Desubicados* (2006) y la compilación *Idea crónica* (2006) de María Sonia Cristoff, resulta muy acertada. Más que definir estas nuevas escrituras como “nuevos realismos” o “nuevos vanguardismos”, ve en ellos justamente el gesto de una literatura que se arroga el derecho

de apropiarse, sin culpas o resquemores, de todos los realismos, de todas las vanguardias, de todos los estilos. Ludmer señala como rasgo de estas literaturas post-autónomas la pérdida de la literatura como valor y como categoría estética, la que la vuelve en lugar donde todo discurso y todo estilo es posible.

En la indiferenciación y en la pérdida de valor de la categoría de belleza podríamos signar la frivolidad de la escritura de Aira. Pero también esta frivolidad hay que verla en relación al trabajo con el sentido como categoría formal vaciada de contenido, en un arte insustancial concebido como acto conceptual. Para Aira, la literatura se constituye en el acto de producción de una forma; en la construcción de un umbral de sistematicidad que elude la fijación de sentido para conservar, precisamente, la intensidad del acto como tal. Si Badiou veía en el acto vanguardista, efímero e intenso, las coordenadas para encapsular el presente, es necesario pensar si el gesto airiano de crear procedimientos para comenzar la obra, cualquier obra a pesar de la pérdida de sentido y la insustancialidad de su contenido, se constituye como un acto posible para la sobrevivencia del arte. Mimesis de la vanguardia, forma vaciada de contenido, toca explorar de qué modo este gesto todavía detenta el poder de conservar la idea de arte y las posibilidades de encapsular un presente.

Indudablemente la literatura para este escritor es de carácter lúdico, lo que se manifiesta no sólo en el humor sino también en los juegos de simulacros, de máscaras de autor en donde sus apariciones y desapariciones vuelven el pacto con el lector incierto y poco confiable. Este juego, el de una literatura fundamentalmente conceptual por su trabajo con la forma y el vacío del contenido, detenta poca seriedad comparada a los juegos en donde parecía conjugarse la propia vida. En Aira, en cambio, se trata de la

fiesta del simulacro, la teatralidad de una realidad en donde la falta de sentido es justamente el terreno de lo todo posible. Aún en este espacio en lo que todo vale, los juegos de sentido, sus mecánicas del secreto y de la inminencia, reside la idea de una frivolidad que no por ser insubstancial deja de irradiar una sensibilidad y un modo de experimentar la realidad de lo irreal.

## **Pasión. Macedonio Fernández**

*Toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia.*

Albert Béguin

Tanto para los poetas románticos como para los modernistas el sueño representaba el espacio de exploraciones estéticas y existenciales del artista. Si para los primeros el ensueño onírico significaba la búsqueda de la armonía del hombre con la naturaleza y al mismo tiempo el encuentro con una realidad trascendente; para los segundos manifestaba la nostalgia ante una fe que se resquebrajaba, el derrumbe de un ideal de cuyas ruinas sólo quedaba el deseo en falta y los fantasmas de una certidumbre que se desvanecía. Aunque el deseo se transfigura en la melancolía de una pérdida irrecuperable, el ámbito del sueño persiste como fuente de imaginación poética y espacio de la subjetividad precisamente porque en él se manifiestan las contradicciones del individuo.

La vanguardia representa una especie de cura ante ese fin de siglo enfermo de decepciones, de irreconciliables conflictos entre la modernidad irrefrenable en su marcha y los valores de un pasado que ahora es necesario dejar atrás. En su espíritu lúdico, expresa su irreverencia hacia un sentido trascendental irrecuperable y funda en el arte una fe de realización que, por fugitiva o efímera, no deja de ser real. No por ello las contradicciones se desvanecen, entre el legado de la fuerza científicista y racional que había hecho estragos en todos los ámbitos de la vida social e intelectual, y el intento de salvaguardar lo que esta fuerza había dejado de lado ignorando o minimizando su realidad. Desembarazada ya del ideal de armonía divina, del deseo de trascendencia y

también de su nostalgia, la vanguardia abrazará la modernidad al mismo tiempo que se esforzará por recuperar la dimensión estética y subjetiva del hombre.

En el cruce entre sueño y vigilia, Macedonio Fernández construye su propuesta metafísica y artística; pero, a diferencia de los escritores anteriores, y fiel a su época, lo hará desde coordenadas totalmente diferentes. Rompiendo con las dicotomías entre un ámbito y el otro, Macedonio situará en el ensueño –porque no todo es vigilia la de los ojos abiertos– el espacio en donde es posible escapar a las categorías de la representación para descubrir otros modos del sentido y otra naturaleza de la escritura. No sólo ello, sino que allí situará la potencia y realización del deseo, un deseo que no se expresa como falta, sino como afirmación positiva de lo humano.

MNE ocupa un lugar singular en la historia literaria al exponer una de las rupturas más radicales contra la representación. Pero si este quiebre de la representatividad literaria es frecuentemente entendido como una poética de negación, como el reconocimiento de la imposibilidad de representar y la denuncia de su gastado código narrativo, la propuesta de Macedonio va más allá del gesto de ruptura pues presenta un conjunto de principios y valores que establecen nuevos ejes para la escritura, muchos de los cuales persistirán en diferentes propuestas narrativas del siglo XX. De este modo, en lugar de reducir la crisis de la representación a una postura de resignación que condiciona a la literatura a un terreno de exclusiones, esta escritura señala las posibilidades de su propia productividad; explora el acontecer de una búsqueda positiva y afirmativa del valor de la literatura como experiencia discursiva no representacional.

La novela de Macedonio Fernández se publica póstumamente en 1967, pero su escritura pertenece al momento del auge vanguardista rioplatense. Conformada por una

sucesión de fragmentos –56 prólogos, reflexiones del autor, llamados de atención al lector, fragmentos líricos al personaje de la Eterna, diálogos entre personajes sin cuerpos y otras misceláneas– esta obra se erige principalmente contra el realismo entendido como copia servil de la realidad y contra la representación como un modo de significación que presupone un orden externo al texto.

Aunque muchos críticos han señalado el mecanismo de la autorreflexión y el desenmascaramiento de los procesos narrativos como productores de una estética antirrepresentativa, me parece importante destacar una de sus estrategias: la ruptura del mecanismo óptico que subyace a la representación. En este sentido, Roland Barthes afirma que, aunque no haya imitación ni verosimilitud, habrá representación “mientras un sujeto (autor, lector, espectador o contemplador) dirija su *mirada* hacia un horizonte y recorte en él la base de un triángulo del que su ojo (o su espíritu) será la cima”.<sup>54</sup> El mecanismo de la mirada así entendido presupone la idea de una división entre un exterior y un interior a partir del cual se genera la perspectiva que la hace posible. Pero Macedonio desarticula estos espacios y la mirada misma a partir de un despojamiento de todos los elementos y categorías tradicionales de la novela. Si la referencialidad desaparece, si la anécdota está ausente, si se borra cualquier signo de vitalismo en los personajes, si persiste la renuncia obstinada a toda creencia en el vivir en la novela ¿qué queda, entonces, de ella? Se construye un espacio vacío de imágenes sensoriales y reconocimientos referenciales, al que pertenece el sujeto únicamente en su entramado textual. En este sentido, el texto establece un espacio común, poblado sólo por el narrador-autor, el lector y sus personajes, ajeno a toda externidad, en donde se realiza el habitar conjunto en la novela, espacio que Macedonio atribuye al “todo psiquismo.”

El habitar en el todo psiquismo implica erradicar la realidad y el mecanismo de la representación en la medida que éste exige la primacía de un orden externo sobre la conciencia. Aquí nos topamos, más allá de la literatura y la estética, con la afirmación de una serie de valores y presupuestos que erigen y conforman toda una metafísica macedoniana. A lo largo de varios artículos y ensayos que escribe y publica en los primeros años del siglo XX así como en la colección de ensayos metafísicos *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), Macedonio expone una singular teoría que funciona como prefacio a su propuesta estética desplegada en MNE.

La idea de prefacio parece sugerir que existe una separación clara entre un momento filosófico y otro estético en su obra, cuando en realidad la originalidad de la obra macedoniana yace en el cruce y fusión de filosofía y literatura. Cadús, en el estudio mencionado, distingue cronológicamente dos etapas en la producción de la obra. La primera, conformada por artículos publicados en revistas y periódicos entre 1892 y 1908, está signada por los planteos filosóficos en torno a la crítica a la representación y la discursividad. La segunda etapa, a partir de la década del veinte, es afirmativa en cuanto culmina en una obra de arte en donde confluyen sus planteos filosóficos y estéticos. La elaboración de una metafísica de la Pasión se encuentra íntimamente ligada a la invención de una poética cuyas técnicas novelísticas apuntan a tratar el mismo objeto de su filosofía, la cuestión del ser. Su obra expone así una poética dual, de la existencia y de la obra de arte, en un gesto que no sólo responde a la concepción vanguardista de unir literatura y vida, sino también a una concepción metafísica-artística del ser y del arte cuya conjunción es indisociable.<sup>55</sup> El gesto radical de Macedonio, su posición descentrada de las mismas vanguardias, se basa justamente en este cruce que presenta

fuertes vínculos con la concepción romántica de la literatura como género que fusiona poesía y filosofía.

### **1. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos***

Los escritos metafísicos de Macedonio Fernández conforman un conglomerado de artículos y ensayos en donde las reflexiones sobre la filosofía de Emmanuel Kant y Arthur Schopenhauer conviven con los estudios psicológicos de Carl Lange, William James, Herbert Spencer, Wilhelm Wundt y Théodule Ribot. Su metafísica se nutre de estas lecturas filosóficas y psicológicas que lo llevan a centrarse en el sujeto individual para elucidar el problema del ser y a rechazar la vía científica en cuanto excluye otros circuitos del saber ligados a la experiencia vivencial del sujeto.<sup>56</sup>

Desde el título, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*,<sup>57</sup> apunta al nudo central a partir del cual se desarrolla toda la reflexión: las relaciones entre el sueño y la vigilia, donde se produce una interrogación que el mismo Macedonio reconoce como metafísica, ya que cuestiona el mismo estatus del Mundo Exterior o Realidad para afirmar otra realidad. Dos objetivos centrales cumplen estos escritos: desacreditar los supuestos que otorgan valor a la idea de una realidad externa al sujeto y afirmar una metafísica de la afección que sitúa en el ámbito de la sensibilidad el valor de una existencia plenamente humana.

A partir del título y a lo largo de sus textos, el libro rompe con los convencionalismos de la ordenación sistemática y progresiva propia de la prosa ensayística. Explícitamente, se erige “contra el intelectualismo extenuante” y

fervorosamente se proclama “pro-pasión”, no sólo desde lo enunciado sino desde la puesta en discurso de la subjetividad.<sup>58</sup>

Su afirmación central, que Macedonio llama idealismo absoluto, sostiene “*que sólo hay lo sentido; que es totalmente conocible y que el estado o Ser, es ayoico*” (338). Estos son los tres pilares fundamentales de su metafísica que, si bien presentan relaciones cercanas con la filosofía idealista, se distancian de ella al exponer una concepción singular del sujeto, una dimensión sensible de la realidad última y una relación certera con el conocimiento. A partir de esta afirmación central, desarrollaré, incluyendo algunos textos anteriores a NTV, los rasgos principales que definen su metafísica.

### **1.1. *Sólo hay lo sentido***

Las digresiones sobre las relaciones entre el sueño y la vigilia apuntan a refutar la idea de una distinción fundamental que las concebiría como estados del ser diferenciados, o, más aún, que daría a una (la vigilia) mayor vigencia o realidad que a la otra (el sueño). Macedonio reconoce en ellas una cualidad común basada en las premisas de que 1) las imágenes que acontecen en el sueño y la vigilia son igualmente vívidas y 2) la sensibilidad ocurre tanto en el sueño como en la vigilia, no existiendo una diferencia radical de su acontecer en uno o en otra. También discurre extensamente sobre la duda que surge cuando ante ciertas vivencias no sabemos si fueron soñadas o si realmente acontecieron. Así se refiere al problema de la indiscernibilidad del sueño y la vigilia, en la que no existen pruebas para determinar el carácter de dichas vivencias. Este problema, sin embargo, irresoluble si pensamos que podemos dudar de nuestro mismo dudar como

un hecho acontecido o soñado, no justifica o prueba necesariamente, dice Macedonio, la trascendencia o mayor vigencia de la realidad sobre el sueño.

De este modo, al reconocer un factor común entre el sueño y la vigilia, que equipara lo imaginado y lo sucedido, y también el Arte y la Historia, Macedonio descalifica una diferencia de valor entre ambas series reconociendo en la sensibilidad un rasgo esencial de estos estados y refutando así toda idea de dualidad. Desde el criterio de la sensibilidad, el sueño y la vigilia son manifestaciones de un mismo fenómeno.

Para la filosofía idealista, la indiscernibilidad del sueño y la vigilia equivale a negar una diferencia intrínseca entre las sensaciones (que acontecen ante un objeto) y sus imágenes. De este modo, Macedonio puede concluir, como el idealismo, que el mundo no es dado, que no existe realidad sino solo construcciones de la conciencia.

Por otra parte, la refutación de la primacía de un orden externo está emparentada con la crítica al concepto de conciencia como entidad que postula William James en *Ensayos sobre empirismo radical* (1912), autor con el cual Macedonio mantuvo una correspondencia y al que cita repetidas veces en sus textos. En el ensayo “¿Existe la conciencia?”, el psicólogo norteamericano busca romper con el dualismo cartesiano en el que se piensa la conciencia como entidad autónoma a la que ingresan imágenes mentales. Según la perspectiva dualista, se postulan dos realidades: la del sujeto que piensa, y la del objeto pensado. Del mismo modo, se establece la separación entre el objeto físico y la imagen mental que de éste se forma. Para James y su concepto de experiencia al que se reduce la conciencia, no existen dos realidades distintas, el objeto real y el objeto pensado; sólo existe lo que es, y es únicamente por un proceso posterior que surge la idea de sujeto y objeto. Aunque pensamos en un punto contenido en dos líneas como si fueran

dos puntos diferentes, considerado desde la perspectiva de cada línea, en realidad, se trata, al fin y al cabo, del mismo punto. No existe una división entre una conciencia y un contenido de conciencia. La subjetividad y la objetividad son atributos que surgen *a posteriori* cuando la experiencia es vista en retrospectiva, cuando es representada. De este modo, el funcionamiento de la conciencia en su estado puro, o cuando está aislada, escapa a la noción de representación basada en el dualismo o división entre el objeto físico y mental, o entre sujeto y objeto.

Si desde la psicología jamesiana la representatividad se encuentra en jaque a partir de la afirmación de una conciencia que no distingue entre sujeto y objeto, desde la filosofía de Schopenhauer también encontramos la refutación de la representación en la afirmación de la voluntad como última y verdadera realidad. Sin embargo, como veremos más adelante, habrá diferencias importantes con este metafísico del que Macedonio lamenta su concepción mecánica y “desdichada” del deseo.

Frente a la idea de una realidad externa fundadora del ser, para él, el mundo del ensueño o psiquismo es autónomo y autosuficiente ante cualquier otro orden que lo validaría. Afirma la sensibilidad como valor, y propone una metafísica de la afección: “Todo el ser está en lo que yo siento; es plenitud de ser y no apariencia o representación de otra cosa”(NTV, 243).

Para Macedonio, la sensibilidad es todo lo que la conciencia conoce, es el ser, es la existencia, ya que no conocemos lo que no sentimos. Los estados de la sensibilidad pueden ser representativos, es decir, tener un contenido objetivo, o pueden ser afectivos. Los estados representativos están compuestos por las percepciones y sus imágenes. A su vez, las afecciones están constituidas por sensaciones (“sofocación, calor, torsión de

músculos por mala posición en la cama, una quemadura de cigarrillo con que nos dormimos encendido”) y emociones (“miedo, alegría”). Las primeras se originan por un estímulo corporal; las segundas responden a un estímulo central-mental.<sup>59</sup>

Las afecciones se reducen a dos tonos fundamentales: el placer o el dolor, y constituyen lo real de la conciencia, pues ella nunca se equivoca ante éstos. Esta tesis de la afección es desarrollada también en “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis” (1907),<sup>60</sup> en donde se afirma el predominio de la afección sobre la representación basado en dos experiencias en las que prueba que las imágenes y sensaciones propias de la representación son “anónimas”, y que por tanto no tienen valor para la conciencia. La primera de estas experiencias se produce en el orden de la imagen. Macedonio describe un sueño en el que, perplejo, no puede distinguir si se encuentra ante imágenes auditivas (reminiscencias de un pasaje leído de una novela) o una imagen óptica (la fachada de un edificio). La segunda experiencia, en el orden de las sensaciones, se produce ante la sensación de dolor de un objeto de metal aplicado en el pie descalzo, y la imposibilidad de distinguir si dicha sensación es de frío o dolor. En ambos casos, se produce el desconocimiento o anonimia en el orden de la representación, y la reducción ante la conciencia de esta experiencia en términos de dolor o placer. De este modo reconoce a la afección como el estado real de la conciencia y a la representación como ajena a ella en cuanto no es una realidad psíquica sino una operación del espíritu, “una apercepción como diría Herbart y como con más plenitud aun lo comprendió Schopenhauer” (37).

Por último, en los escritos de NTV, Macedonio afirma que la afección, a diferencia de la representación, funciona en términos de intensidades y tonos. Aunque no es traducible a imágenes, las crea, puesto que la afección exige siempre un comentario

en imágenes. La afección, dice Macedonio, “se muestra directamente creadora del mundo, de imágenes que le convengan; aunque el otro mundo, la Realidad, no volviera más, es decir, aunque no despertáramos más esa mañana, ninguna imagen nos faltará nunca” (329).

## **1.2. *El estado o ser es ayoico***

Macedonio equipara la sensibilidad o conciencia sensible con el ser. Entiende conciencia en sentido amplio: “todo modo o estado, oscuro o claro, intenso o no, afectivo o representativo, y no en el sentido restringido de ‘clara conciencia’, conciencia del yo o personalidad” (34). La conciencia es psíquica y opuesta a la materia; por lo tanto, “no puede ser situada en un cuerpo, no es situable espacialmente” (332). Al igual que el concepto de conciencia de James, no constituye una entidad (sujeto) a la que ingresan imágenes mentales (objetos). La conciencia en su estado puro, anterior a la reflexión, es indiferenciada, libre de las asociaciones que construyen identidades: “Eso que tú reconoces como sentido por ti no tiene personalidad, no tiene la unidad de tu yo, que no existe” (331). No tiene relación ni deuda con la causalidad, puesto que la sensibilidad es un estado pleno, ajeno a causas o motivaciones exteriores a ella. Las condiciones históricas o existenciales del sujeto no pertenecen a la sensibilidad en cuanto estado. Por ello, Macedonio llama “al Ser un almismo ayoico”, sin yo, “porque es *única la Sensibilidad*” y “porque es siempre pleno en sus estados y sin demandar correlación con supuestas externalidades ni substancias, tal como es el Ensueño, todo del alma, *pleno*, absorbente e incomprometido con la alegada Causalidad” (243). Como en el cuento “El

Zapallo que se hizo cosmos,”<sup>61</sup> la sensibilidad no reconoce nada exterior a sí misma, todo lo es y lo absorbe, y es indiferenciado en sí.

La sensibilidad es, sin embargo, subjetiva puesto que lo que *es* sólo puede ser sentido por mí: “nada más que eso; de no sentido nada hay, y de ‘sentido-por-otro’ sólo la verbalidad de decirlo y la nada de concebirlo” (331). Es una totalidad subjetiva, pero sin sujeto:

Nada que no ocurra para mí, en mi sensibilidad, no ocurre de ningún modo, ni en campos psíquicos (otras almas supuestas), ni en el campo supuesto material; la manzana que no veo, toco, huelo, saboreo, no existe; y cuando existe, es decir, cuando la toco, etc., sólo existe en la sensación táctil, térmica, etc. que yo siento; es decir, que “se siente” meramente, que “es” estrictamente, pues no habiendo más ser que lo sentido, esta modalidad es indenumerable, no es modalidad, es “indecible”, porque nombrar es separar, discernir de otra cosa, y no hay “otra cosa” de lo sentido. (255)

La sensibilidad, como estado de la conciencia, no pertenece a un yo, y por tanto sus vivencias no pueden ser nombradas con verbos conjugados. La sensibilidad actúa en infinitivo. Aquí encontramos una diferencia radical con la filosofía cartesiana, fundadora de la filosofía moderna. Si por una parte invalida la dualidad, pues “sería dualismo el idealismo con sujeto”; por otra parte proclama una subjetividad definida por su sensibilidad, por los estados como afecciones sin sujeto.

### **1.3. *Lo sentido es totalmente cognoscible***

La conciencia se siente siempre segura y cierta ante la afección, ya que nunca duda del dolor o placer que experimenta. La afección es irreductible y es reconocida por la conciencia sin más dato que ella misma y sin necesidad de mediación, tanto cuando acontece en la vigilia como en el ensueño. Por ello constituye la realidad última de la conciencia, inmediata y cognoscible. A diferencia del noumenismo kantiano y la idea de que la conciencia no tiene acceso al núcleo último de lo real, para Macedonio no existe “la cosa en sí” incognoscible, sino todo lo contrario, la absoluta certeza frente a lo real de la conciencia, la afección.

A partir de estos postulados, Macedonio efectúa una crítica a la representación y sus teorías derivadas por diversos flancos. En primer lugar, en cuanto orden externo preeminente sobre lo sentido. Segundo, contra el noumenismo que sostiene la incognoscibilidad de la última realidad. Y tercero, contra el sujeto moderno cartesiano, al afirmar el sujeto como conciencia psíquica afectiva sin yo.

La metafísica macedoniana se construye a partir de una serie de valores que su sistema ampara o salvaguarda: la certeza, la libertad, la creatividad y el subjetivismo. La certeza a partir de la afección como estado de conciencia pleno que no ofrece posibilidad de duda o error, ya que no podemos equivocarnos frente al dolor y el placer. Libertad puesto que la afección libera de la sujeción a un orden representativo o externo no sentido. Creatividad ya que la afección es creadora de imágenes y subjetivismo en el sentido de que pertenece al sujeto, y sólo al sujeto, pero sin yo.

Por ello, estos mismos valores constituyen los rasgos de una instancia o devenir máximo del sujeto: la pasión. En los primeros escritos de NTV, Macedonio afirma: “Yo sigo a la Pasión, que tiene toda certeza y cuyo dogma es; Nada me aminore; sólo yo soy

preciosa en el Ser, sólo en mí hay un Yo; no el mío sino el de Ella, dice el Amante; no el mío sino el de Él, dice la Amada” (232). La pasión es el estado de emoción por el cual el sujeto traslada su yo a la amada, es la ejecución de una ética altruística por un vivir en una simpatía tal con el otro que el propio yo es erradicado. Se trata de un estado metafísico porque por la pasión el sujeto es capaz de desligarse del cuerpo y de la idea de muerte. Macedonio sitúa en ella la perfección de un estado de ser, al que se aspira como fin pues “es la dicha”. De este modo, metafísica y ética confluyen en el ámbito de la afección, y signan en la pasión, emoción afectiva máxima, el fin hedonístico del hombre.

Estos son los principios y valores que constituyen la metafísica macedoniana. Su propuesta estética no sólo es coherente con su metafísica sino que se construye precisamente a partir de los mismos principios, tanto en la crítica que efectúa de la representación como en la propuesta de una escritura afectiva.

## **2. La novela vacía y el todo psiquismo: el principio de irrealidad**

En los estudios más recientes sobre Macedonio, los críticos comienzan a reconocer en la obra completa del autor una consistencia antes subestimada o ignorada, un diálogo entre sus teorías metafísicas y estéticas que permite afirmar una consistencia y coherencia clara entre campos diversos.<sup>62</sup> En la historia literaria, siempre se ha considerado la importancia de su obra desde la perspectiva de su ruptura radical con la representación y el realismo en la novela. Sin lugar a dudas, el extremismo de su empresa, –el original cuestionamiento macedoniano que alcanza el límite de la imposibilidad de narrar, que expulsa al lector de novelas realistas pero también de todo hilo narrativo– lo constituye como referente ineludible de toda empresa

antirrepresentacional. Al llevar la metaficción al extremo, todos los artilugios narrativos son desenmascarados, denunciados o simplemente olvidados. Parecería que después del MNE se ha llegado a un callejón sin salida pues se han agotado las vías de refutación de la representación y los principios que rigen la novela. Sin embargo, su propuesta no se puede reducir solo a su empresa antirrepresentativa. Cuando se considera la obra en su conjunto, es posible notar que Macedonio, a partir de sus concepciones filosóficas y metafísicas, reformula la escritura como un espacio de un hacer y de un sentir en donde la experiencia estética y la experiencia vital confluyen y se alimentan mutuamente.

¿De qué modo su red de conceptos filosóficos llevados al terreno de la literatura le permite elaborar una nueva poética? Es decir, ¿cómo la literatura y sus mecanismos de significación son reelaborados a partir de su filosofía? Si en el ámbito filosófico, la tesis de la afección invalida la vigencia de la representación, en el terreno de la literatura, la escritura afectiva eludirá también la representación literaria y los mecanismos de su funcionamiento, como la ilusión mimética y la verosimilitud basada en la referencialidad. En el punto de partida de mi análisis, propongo entender la escritura de Macedonio como afectiva en cuanto rechaza la función axial de la modalidad representativa para apelar a la dimensión sensible de la subjetividad. Este rechazo no implica solamente darle la espalda a la representación realista, sino también a la representación como mecanismo óptico y como referencia a un orden externo al texto, lo que hace a una novela totalmente autorreferencial.

La escritura afectiva significa entonces eludir toda imagen construida sobre un mecanismo de referencia hacia otra cosa/realidad que no sea el texto mismo. De este modo, construye un espacio ajeno a toda referencialidad espacial y temporal concreta, un

espacio no representable puesto que sólo está constituido por los sujetos que lo habitan: narrador-autor y lector. La modalidad antirrepresentativa no significa, sin embargo, que la novela carezca de imágenes/representaciones. La afección y la representación difieren en naturaleza, pero no se excluyen mutuamente, puesto que, como dice Macedonio, no sólo las imágenes crean estados afectivos, sino que éstos también son creadores de imágenes. La escritura desplegada en el ámbito de la sensibilidad implicará entonces la preeminencia de un devenir afectivo de naturaleza muy diferente al devenir en el orden de la representación.

En segundo lugar, en este espacio de sensibilidad habitado únicamente por el autor/lector, se apela a la subjetividad no como una conciencia individual asociada a una personalidad y contenida en una unidad, sino como estados o modos del ser-existir del sujeto, autónomos e indiferenciados. Se trata para Macedonio de un sujeto a-histórico, a-social y a-psicológico, ya que toda causalidad es una construcción *a posteriori* y por lo tanto ajena a la realidad última de la conciencia definida sólo por su sensibilidad.

En tercer lugar, el devenir afectivo como eje o principio de su escritura permite pensar que la producción de sentido en el discurso ya no es obra del entendimiento sino de la sensibilidad y las emociones. El sentido, como ya los señalamos en la introducción, en su etimología de traslado o movimiento, remite a un acto de la experiencia sensible y, como tal, es vivido y no representado. El sentido se encapsula en un movimiento de desplazamiento, en la ejecución de un acto que la misma escritura produce. Por ello, podemos decir que la novela no representa, sino que, como un artefacto o máquina, opera y ejecuta, hace cosas con palabras.<sup>63</sup>

Los tres postulados mencionados, –la escritura en su modalidad afectiva ajena a toda referencialidad, la subjetividad de un sujeto *ayoico* y el sentido como resultado de un acto o experiencia– rompen con los pilares básicos de la representación literaria. La escritura afectiva macedoniana pone en escena el devenir del afecto, entendido éste como un modo de ser/existir en el mundo previo o ajeno al sentido representativo y todos sus corolarios.

Pero la escritura de Macedonio es afectiva no sólo porque busca incidir en el ámbito de la sensibilidad, porque produce el sentido entendido como acto de desplazamiento, y porque concibe la subjetividad como un estado del ser-existir, sino también porque presenta una figura de autor como sujeto afectado por la pasión. Dicha pasión dicta una ética de la emoción en simpatía y es allí donde la sensibilidad singular de la escritura de Macedonio se despliega.

En las secciones que siguen, me propongo en primer lugar indagar la naturaleza de la sensibilidad en el discurso y la lógica del devenir del afecto en una escritura que se concibe como máquina de hacer cosas con palabras. En segundo lugar, exploro la constitución de la novela como un espacio del habitar asociado a las imágenes de la casa-estancia, y a una *topofilia* o espacio feliz de convivencia. Finalmente, analizo la constitución del sujeto pasional en las autofiguras de autor y en la puesta en discurso de la subjetividad pasional.

## **2.1. La máquina pasional**

### **2.1.1. Prometer la novela: silueta entre el ser y el no ser**

El “afuera y adentro” de la novela son categorías que Macedonio invierte y desestabiliza una y otra vez. ¿Qué queda afuera y qué queda adentro de una novela en la que el narrador, el personaje y el autor (todos “Macedonio”) cuentan, no sólo en ella, sino afuera de ella, el proceso de escribirla, concebirla y prometerla? Es conocido que en pleno momento de auge vanguardista en Buenos Aires, el “pensador” al que los jóvenes vanguardistas gustan rodear y escuchar lleva a cabo una intensa actividad literaria. En el “afuera” de la escritura, participa de la vida cultural de Buenos Aires en celebraciones, brindis, conferencias y revistas. Tanto en aquel espacio público como en el privado epistolar, menciona el plan y el proceso de escritura de MNE, y anuncia repetidamente su pronta conclusión, incluso años después de su mención inicial.

En uno de sus prólogos al MNE, “Salutación”, Macedonio afirma que desde el momento que promete, la novela adquiere un estado de “no-existencia *efectiva*”, puesto que, “en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiente, se le preparan lugares de existencia y se reservan energía, curiosidad, atención” (52). A partir del anuncio, la novela comienza a existir, pero no lo hace de una manera objetiva, ni material, sino sensible o concienal. Esta incidencia en el devenir sensible del sujeto es lo que para Macedonio determina en la novela su estado de existencia. Como expone en su metafísica, “las cosas tienen de ser lo que hay de sentido en ellas”: devenir ser es devenir en la sensibilidad y por tanto devenir existente. Con la promesa, la novela comienza a deslizarse en el eje no-ser/ser. Así, cuando se publica, la novela no surge de la nada o del vacío, puesto que siendo la promesa su estado anterior, poseía ya “virtud de realidad”, “una silueta entre el ser y el no ser”. La promesa como comienzo de existencia apunta a

un grado o intensidad de la sensibilidad, un modo de funcionamiento en términos de fuerzas que se planteará en toda la novela.

Pero al mismo tiempo, la incidencia del lenguaje –el anuncio de la promesa– en la sensibilidad tiene que ver con la puesta en relación de las imágenes del lenguaje con las condiciones de existencia. Herman Parret en *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, estudia la inscripción del sujeto de las pasiones en el enunciado. Parret señala que, como lo hizo la corriente de la psicología afectiva de Theodore Ribot, todo estado intelectual es acompañado por un estado afectivo cada vez que el primero se pone en relación con las condiciones de existencia, naturales o sociales, del individuo (129). Así, podemos pensar que el anuncio de la novela incide en la subjetividad en la medida en que opera una modificación en su existencia sensible. La promesa engendra curiosidad, entendida por Parret como una pasión que concatena la modalidad de un querer y un saber del sujeto: la curiosidad expresa un querer-conocer un objeto de saber (Parret, 68), en este caso, la novela. Por otra parte, la referencia de Macedonio a la idea de “energía” connota la incidencia de una intensidad que afecta al sujeto y la idea de “atención” a una proyección hacia ese objeto de saber. Por lo tanto, la existencia sensible de la novela supone un devenir afectivo en el sujeto.

Esta incidencia sensible supone una capacidad del lenguaje de provocar y actuar más que de representar. En el orden del discurso, Macedonio afirma que la palabra “es suscitación de imagen por signo”, y en cuanto a la estrategia de la escritura propone que “así como suscitamos imágenes, [es necesario] suscitar las afecciones asociadas a esas imágenes; mas lo primero suscitado debe ser las imágenes” (NTV 305). De este modo, en la secuencia lenguaje-imagen-afección, se produce un pasaje de la palabra a la acción.

Habría que pensar cuál es la cualidad de esas imágenes que posibilitan ese pasaje. Si la promesa de la novela actúa como un detonador posible, tal vez algo de su carácter intensivo que se despliega en el eje “ser/no-ser” pueda brindar la clave para la respuesta.

### **2.1.2. Hacer actuar las palabras: la sensibilidad del instante**

El Presidente, personaje de MNE y alter ego de Macedonio en su figura de autor, se propone en las notas para su novela:

Explotar las palabras en sus elementos aceptivos o desdibujados, en sus asociaciones irregulares. Hacer actuar o utilizar cosas o núcleos de asociaciones como:

*El tic tac de un reloj de velador - El silbo del viento - Los umbrales - El guante - Un pequeño peine - Un trueno muy lejano - La racha fresca - La cediente patita hollada de un gato - El primer tanteo de silbar de la pavita al fuego - La vuelta de la cabeza en la almohada - La ira de la rosa - Piano que se cierra - El botón suelto - Desafío del clavel - El supresor de perfiles - La mirada que vuelve a los ojos - ¿Habrá otra vez? (223)*

El presidente expone su escritura “a la vista” y el mecanismo de suscitación de imágenes para generar afecciones. Cosas o núcleos de asociaciones: son imágenes que no construyen una totalidad, pero que en sí mismas aluden a una complitud porque encierran cada una de ellas toda una sensibilidad. Se trata de un listado de fragmentos de imágenes que representan objetos, espacios, fenómenos o momentos, pero no para detenerse en su

referencialidad, ni para construir una realidad objetiva, sino para expresar la sensibilidad del devenir en el eje ser/no-ser.

Las imágenes refieren a objetos, espacios, fenómenos o momentos concretos de lo que podríamos llamar lo insignificante en el sentido de que apuntan al detalle de lo minúsculo (el botón suelto), al instante fugaz (la vuelta de la cabeza en la almohada, la mirada que vuelve a los ojos, piano que se cierra, el primer tanteo de la pavita al fuego), o a la experiencia cotidiana sin carga abstracta o trascendental (el silbo del viento). Estas imágenes de lo minúsculo, de lo insignificante, del detalle nos hablan de la puesta en escena de una sensibilidad extrema, capaz de percibir las y ser afectada por ellas. Requieren la atención al detalle mínimo, la disposición para percibir en el fragmento, el instante fundamental en que se encierra un afecto. Si el lenguaje suscita imágenes que a su vez suscitan afecciones es porque éstas últimas son intensionales: surgen ante una imagen a la que la conciencia atiende o se dirige. Ante estas imágenes, ¿cuál es el sentido afectivo que se provoca?

Desde una perspectiva fenomenológica, y en particular desde el análisis de las imágenes poéticas que realiza Gastón Bachelard, la imagen no es representación de un objeto. A partir del momento en que es percibida por la conciencia, es considerada aislada de sus referencias históricas, de sus relaciones con una realidad, una causalidad o un orden externo al texto. La imagen contiene ser y detenta un dinamismo propio: procede de una ontología *directa*, es decir, ella es su origen y no existe nada fuera de ella. A la fenomenología le interesan las fuerzas de las imágenes en tanto que éstas no pasan por los circuitos del saber sino que entran en relación con la experiencia vivida; en términos macedonianos, la sensibilidad o lo sentido.

“Los umbrales”, “el piano que se cierra”, “la mirada que vuelve a los ojos”, “el primer tanteo de silbar de la pavita al fuego”, “la vuelta de la cabeza en la almohada” invocan una temporalidad, el inicio de una experiencia, o su conclusión; aluden al instante del cambio. Identificados, aislados de toda motivación o consecuencia, de toda encadenación con un pasado o futuro, construyen un mundo autónomo en su plenitud y complitud. Inicio, devenir, conclusión: momentos o instantes que expresan una cualidad de la existencia, en el sentido de una intensidad en la gradación del existir. El primer tanteo de silbar de la pavita al fuego es el instante del umbral, del comienzo del ser. La vuelta de la cabeza en la almohada es el instante en que se efectúa un cambio de estado. El piano que se cierra: el momento que concluye, una voluntad de final. La mirada que vuelve a los ojos: el fin de viaje, la conclusión, el pasaje entre ensueño y realidad. Todas estas imágenes expresan el devenir en el eje ser/no-ser, siluetas de existencia. Encierran toda una ontología del ser en acto.

Todo comienzo y todo final están regidos por un grado de existir que crece o decrece, están signados por el momento de una transición, sin ser plenamente existencia o no existencia. Por eso, podemos decir que estas imágenes expresan el instante fundamental en que se encierra un afecto. En términos deleuzianos, a partir de la lectura de Spinoza, el afecto es la variación de la fuerza de existencia. Del mismo modo, las imágenes que pone Macedonio a actuar son portadoras de fuerzas de existencia, de intensidades que signan un pasaje: la transformación de un ser, el momento en que algo pasa de un lugar a otro, deja de ser o comienza a ser. Para Deleuze, el afecto acontece en zonas de indeterminación, en el pasaje que retiene el instante, mínimo o infinitesimal a veces, en el que el ser toma algo del no ser, o viceversa. Como si “las cosas, animales y

personas hubieran alcanzado en cada caso un punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” (*Qué es la filosofía* 190). Los afectos como modos de ser, devenir o existir en el mundo escapan a las categorías del pensamiento representacional y por ello, en el discurso macedoniano, definen el sentido afectivo de su escritura.

Si estas imágenes aluden al devenir del afecto, ¿de qué modo este acontecer incide en la sensibilidad del sujeto? Las imágenes del afecto no describen, no expresan, sino que ejecutan (la palabras son “cosas” que “actúan”), ponen en marcha devenires de la sensibilidad afectiva. Ésta, nos dice Macedonio, “no puede ser situada en un cuerpo, no es situable espacialmente” (332). De allí que todo dualismo sea ilusorio: “que lo que ‘yo siento’, es decir, lo que ‘se siente’, sea tuyo o mío, es ilusorio; es igual que aquí el que escribe (o siente que escribe) seas tú y el que lee yo” (332). Las imágenes son devenires de la sensibilidad que ocurren en el mundo y que como tal son “sentidas” por el sujeto, en una experiencia de lo sensible que no distingue objeto y sujeto y en donde no existe el yo tal como lo entendemos bajo el signo de la representación. Es un fluir, una intensidad, un sentir no conjugado: “Los estados de la Sensibilidad, en suma, lo único que existe, no ocurren ni *en* cuerpos animales ni *en* series subjetivas personales, pues no hay más que una, y por tanto ninguna, y todo lo que ocurra –lo único que ocurre y hay es lo sentido– es sentido donde lo es todo otro estado. No hay dos series de lo sentido” (NTV 332).

El presidente, Macedonio, quiere poner así en funcionamiento imágenes que, como una verdadera máquina productora de afectos, construyen sentidos más allá de las palabras y su lógica, más allá de las referencias. Sus palabras no denotan, ni manifiestan, ni significan: actúan en la cuarta dimensión del lenguaje, el sentido. En el borde entre las

palabras y las cosas, el sentido incorporal es el evento o devenir que transcurre en la superficie del lenguaje. Ni significado, ni significante, las palabras no tienen como propósito referirse a objetos ni manifestar al sujeto que habla, y mucho menos están sujetas a la condición de verdad. El sentido incorporeal es en Macedonio un afecto, entendido como un devenir, un pasaje vivido, un grado o intensidad del ser/existir que escapa a las categorías de la representación: la identidad, la semejanza, la analogía y la oposición.

Toda la escritura macedoniana es un umbral: la invocación de afectos a partir del olvido de las categorías que rigen la realidad (como la causalidad o la creencia en un orden externo a lo sentido). En su novela solo existe lo sentido, una intensidad que fluye, con una dirección de comienzo, pasaje o fin, pero que funciona en sí misma en instantes plenos, autónomos e independientes, pues para Macedonio no hay nada más que la existencia definida en términos de sensibilidad del instante.

### **2.1.3. Provocar el juicio sentido: la ilusión de irrealidad**

A “prometer la novela” y “hacer actuar imágenes”, se suma un tercer objetivo, central en cuanto señala el principio fundamental de la doctrina del arte para Macedonio. Este propósito busca, como los anteriores, incidir en la sensibilidad. El objetivo de la novela (dice la novela de sí misma) es lograr la conmoción del lector para derrotar su conciencia, para efectuar la provocación de creerse por un instante el propio lector irreal, inexistente. Como en los casos anteriores, la incidencia en la sensibilidad se efectúa siempre y cuando el lenguaje o las imágenes del discurso apelen a las condiciones de existencia. El discurso se propone como productor de instantes de conmoción, también

referidos como “shock”, “sofocación”, “desacomodo”. Tomemos el significado “sofocar”: acosar, ahogar, impedir la respiración. Así como al prometer la novela aludía a la dimensión existencial de ésta, al sofocar remite a una dimensión existencial básica: impedir la respiración. ¿En qué sentido? Por ejemplo, logrando la asfixia del lector de suspenso o lector “seguido”, aquel que se interesa por el hilo narrativo o la misma realidad y que Macedonio busca ahuyentar de su novela. Impedir la respiración de este tipo de lector implica desarticular el mecanismo y funcionamiento de la ilusión mimética, para evitar cualquier vivencia en la novela realista.

Pero el propósito central de la novela es provocar la transformación, el pasaje que va de lector que lee a lector leído, “una conquista” del narrador-como autor- que induce en el lector esta experiencia “conciencial”. Sin lugar a dudas no se refiere a una experiencia racional o intelectual, es decir, la conmoción del lector no es la meta final de un itinerario de argumentaciones y reflexiones. La conmoción se logra por instantes. Por eso dice Macedonio que quiere “distraer al lector por momentos para impresionarlo” o “insidiar su sensibilidad cuando no está en guardia.” Se trata entonces de un propósito emotivo, que él identifica como la “emoción artística”. Aún más, la emotividad también refiere a la naturaleza de la operación efectuada.

¿De qué modo se produce la conmoción? Dice Macedonio: “Impresionar de absurdidad, de irrealidad, a la Realidad, a lo External, cuya inflexibilidad y autonomía respecto de nuestro Deseo es aborrecible: nos hace personajes delgadísimos, impotentes” (248). Para ello, realiza constantemente un ataque directo y frontal contra la ilusión mimética a través de un narrador que, a cada minuto, recuerda al lector que está leyendo una novela. “Yo quiero, –dice el narrador– que el lector sepa siempre que está leyendo

una novela y no viendo un vivir, presenciando *vida*” (40). Pero el constante recordatorio es sólo uno de los modos de acción en la novela, ya que impresionar de absurdidad se efectúa por dos vías diferentes. Una de ellas, se produce sólo a costas de las enunciaciones de un narrador o, en palabras de Macedonio “la serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de la realidad del relato” (40). En la misma vía también, la conmoción-sofocación se produce en la repetición de numerosos prólogos, la saturación de digresiones y el consecuente retraso del inicio de la “novela.” Sin embargo, la vía enunciativa no es suficiente, puesto que si lo fuera, entonces ¿por qué elegir la novela como medio para este propósito? El autor insiste que la creencia en el no existir no debe ser un mero enunciado, una verbalización sin más, sino un juicio *sentido*, ya que “no conteniendo un momento de creencia es una mera yuxtaposición de palabras; [sólo] ocurre que las palabras existen” (40). La vía enunciativa no es capaz de provocar la creencia como juicio sentido pues llevaría únicamente a la abstracción o teorización (la parte de museo de la novela).

Macedonio busca incidir en la sensibilidad fundamentalmente a partir de una operación que implica la acción conjunta del juicio, la creencia y la emoción, porque “el juicio es creencia: sentir con alegría o pena; corregir o remediar”. Por una parte, esta afirmación revela una relación estrecha entre lo emocional y lo cognitivo. Desde el análisis de las emociones en su contexto psicológico, Parret afirma que no sólo las emociones cambian en el hombre su capacidad de juzgar, también la cognición en general y el juicio son componentes necesarios de toda emoción. La emoción comprende un sistema de juicios, anteriores a toda reflexión y deliberación. Un juicio evaluativo emocional es un juicio que la emoción produce, puesto que ella misma implica un

programa de acción. Según Parret, basado en la teoría afectiva desarrollada por Ribot, la emoción dicta un recorrido para excluir las asociaciones inútiles, extranjeras o contrarias al fin de la emoción. De este modo, el juicio evalúa las posibilidades de este recorrido y crea también el objeto de la emoción.

El carácter evaluativo de las emociones implica un juicio de un saber y de un creer. La conexión entre la creencia y la emoción es también estrecha. Macedonio, como James, afirma el carácter pragmático de la creencia pues ella es un juicio regido por criterios de conveniencia, de la lógica hedonística por la cual acordamos con lo que nos da placer, y rechazamos lo que nos causa dolor. Las creencias convienen a nuestra subjetividad siempre que la emoción o afectividad actúe como juicio evaluativo con un fin hedonístico.

Por lo tanto, el juicio sentido implica un saber, un querer, y un actuar. Esta confabulación de lo cognitivo, emocional y la creencia conforma el concepto de experiencia afectiva macedoniana. El juicio sentido o emoción artística se producirá en la experiencia del cambio en el orden de la sensibilidad-existencia. Por ello, para provocar este tipo de experiencia, Macedonio concibe la técnica novelística o “prosa de personaje”, que consiste en la puesta en escena de los “personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril) sino para hacer *personaje* al Lector; atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como *personas* a *personajes* para, por contragolpe, hacer personaje al Lector”.<sup>64</sup> La estrategia macedoniana no se diferencia de la lógica del “engaño” de la verosimilitud realista. Si ésta busca que el lector crea en la realidad de lo leído, Macedonio por otra parte quiere incitarlo a creer en la irrealidad de la novela, ¿no

se trataría entonces del mismo procedimiento pero invertido?<sup>65</sup> Frente al principio de verosimilitud o creencia de realidad que instaura la ilusión mimética, encontramos la técnica de sofocación, que crea la ilusión de irrealidad. Sin embargo, en Macedonio la estrategia de verosimilitud apunta a un juicio sentido y por lo tanto está ligada a una experiencia no discursiva en la que se produce el acto de pasaje del sentido.

La novela recurre a la *mise en abîme* para reflejarse a sí misma, al lector leyendo y al autor escribiendo, desbaratando los límites entre realidad y ficción, entre persona y personajes. Pero la técnica de prosa de personaje a partir del recurso del teatro dentro del teatro implica una experiencia performativa, como toda experiencia teatral. Busca un pasaje o conquista de lector por la experiencia acontecida en las zonas de indiscernibilidad del afecto ¿El lector lee o está siendo leído? ¿O hace las dos cosas al mismo tiempo? Como las zonas de indeterminación de las imágenes que actúan en el eje ser/no-ser, la experiencia de *mise en abîme* se asemeja a la que acontece en la duda entre el sueño y la vigilia. No ocurre en el pasaje entre dimensiones claramente separadas por una frontera demarcada, se produce por la vivencia en zonas donde los límites se desvanecen. Este desvanecimiento se da con un proceso de inclusión en la dimensión afectiva, la que invalida toda separación entre un afuera y un adentro. En la experiencia del teatro dentro del teatro no se produce un cambio de un estado a otro, sino el pasaje donde algo que retiene el estado anterior se confunde con el nuevo estado.

Estas zonas de indiscernibilidad son, al fin y al cabo, el terreno del devenir del afecto, una fuerza que borra las fronteras y categorías representacionales. La figura de la inclusión, como en la historia del zapallo que se hizo cosmos, representa el programa de

acción de las fuerzas de la afección, que todo lo inunda y absorbe. Diego Vecchio interpreta este cuento como un breve tratado sobre la voluntad de Schopenhauer:

Hay aquí dos perspectivas. Al principio, el mundo es pura representación: hay claramente delimitados un sujeto y un objeto, un adentro y un afuera, un narrador y un Zapallo que empieza a crecer solitario, pero desafortunadamente, en las ricas tierras del Chaco. De ahí que al principio el cuento se presente como la “historia externa” de un Zapallo que solo los azorados habitantes del Chaco podrían contar. Al final, el mundo es pura voluntad. El narrador termina siendo engullido por lo narrado. Aquello que estaba afuera termina adentro. O lo que es lo mismo: ya no es posible distinguir el sujeto del objeto. El Mundo convertido en Zapallo ya no está regido por este dualismo. (58)

La fuerza del zapallo echa abajo el mundo de la representación y los principios en que se fundan, al desorganizar la frontera que separa lo externo de lo interno y toda idea de dualismo. La figura de la inclusión representa el espacio de la afección, indiferenciado en sí, pleno y todo absorbente. La voracidad del zapallo, como la afección, lo convierte todo en sí misma. Como en la experiencia de la música en Schopenhauer, cae el mundo de la representación y todo es voluntad.<sup>66</sup>

Creo que este es el juego fundamental al que apunta toda la novela de Macedonio en diferentes niveles, desde una fenomenología de las imágenes que actúan en la sensibilidad como estados en el devenir de la existencia-no existencia hasta su objetivo central de conmocionar al lector a partir del desentrañamiento causado en el devenir de sus afectos. Las distinciones entre el sueño y la vigilia, la teoría y la práctica en la novela, el lector como persona y como personaje se entrecruzan, se desarman, se desvanecen por

la fuerza afectiva. Todo se reduce a la afección, como la voluntad de Schopenhauer, pero a diferencia de ésta, la afección no será desdicha, sino potenciación del deseo.

Prometer la novela, hacer actuar imágenes, provocar el juicio sentido: la escritura afectiva es una máquina de hacer cosas con palabras. La performatividad es un rasgo fundamental de la escritura macedoniana. Se trata de pensar el significado de las enunciaciones no en relación a su cualidad representativa (descriptiva), sino como uso y realización. En esta dimensión pragmática del lenguaje, prometer, como sostienen los defensores de la teoría de los actos de lenguaje, es un acto de lenguaje: decir no es describir, sino hacer. Cuando promete publicar la novela, Macedonio no está afirmando o describiendo un estado de cosas, en este caso el estado de su novela; está usando el lenguaje para ejecutar una acción, la de hacer existente la novela. Desde esta perspectiva, nos deslizamos del dominio del significado al ámbito de las fuerzas del enunciado y a la dimensión del lenguaje del “hacer cosas” con las palabras. Del mismo modo, hacer actuar palabras o núcleos de asociaciones, y al nivel de todo el discurso, conmover al lector, aluden a la cualidad performativa del lenguaje o del discurso como fuerza o potencia para incidir en la sensibilidad. La escritura afectiva funciona a la manera de máquina deleuziana, ya que no expresa o imita una realidad externa o interna, sino que se caracteriza por un “hacer”, una actividad productora de efectos.

Pero al mismo tiempo esta performatividad introduce en el texto una fuerza pasional. Parret identifica en el proceso de performativización la existencia de una intensidad emotiva, una gradación de intensidad de pasión: así, por ejemplo, entre “jurar” y “afirmar” existe una variación en la fuerza de mayor o menor pasión en el enunciado. El lenguaje lleva las marcas de una fuerza pasional que, para Parret, manifiesta la

subjetividad en el discurso. La escritura afectiva no sólo incide en la sensibilidad como máquina productora de efectos/afectos, sino que también ella misma detenta una fuerza emotiva, un *pathos* que es manifestación de la enunciación del sujeto en el enunciado.

Parret señala también otro modo por el cual la subjetividad se manifiesta en el enunciado. Se refiere a la figurativización entendida, en un principio, como el uso de figuras retóricas en el discurso que son estrategias para comunicar nuestros afectos y que detentan una función expresiva, comunicativa y persuasiva (*Las pasiones* 172). Existe así una fuerza figurativa que para Parret se extiende también a todo proceso figurativo en donde se semantizan “los círculos sintácticos”:

El ejemplo prototípico, en gramática narrativa, es el *relato*, que funciona esencialmente como una estructura sintáctica: un sujeto en busca de un objeto, con las diversas operaciones posibles de conjunción y de disyunción en el curso del programa narrativo. Desde el momento que los términos sintácticos (sujeto, sujeto de valor, relación de búsqueda) son objeto de un investimento semántico, hay *figurativización*. La introducción de lexemas como *cabeza, sol, corazón, automóvil, rey, bosque, invierno*, transforma al sujeto hablante en verdadero *actor*, experimentando un anclaje espacial-temporal ... La semantización hace nacer “un mundo” de contornos figurativos. (174)

Los contornos figurativos no son ellos mismos expresiones del *pathos*, ya que si el hombre de las pasiones está presente en el discurso, no es porque la pasión se materialice como figura en el discurso, sino porque *la fuerza figurativa* modifica al texto y al discurso como totalidad. El *pathos* está presente, implicado en el discurso. En este sentido, la operación performativa de “hacer actuar” palabras o núcleos de asociaciones

es una operación de figurativización del discurso: la creación de ciertos contornos figurativos o imágenes que no sólo ponen en escena el acontecer del afecto sino que son manifestaciones ellas mismas del *pathos* o la fuerza emotiva de una subjetividad efectivizada en el discurso. Son las imágenes que crean afecciones, como dice Macedonio, pero estas imágenes están investidas ellas mismas de una fuerza figurativa que, como la performativa, introduce el elemento *patético* en el discurso.

La escritura afectiva es una máquina que hace cosas con palabras, al mismo tiempo que ella manifiesta una fuerza pasional en los procesos de performativización y figurativización. Al ser un enunciado pasional, la novela está regida por la lógica de las emociones. Como ya mencionamos, las emociones son teleológicas pues están siempre orientadas hacia un fin que dicta un programa de acción. Parret cita al respecto las palabras de Ribot: "La pasión (de hecho, Ribot habla de la *emoción*) se plantea un fin, y en dicho fin hay un regulador que determina su marcha e impide o excluye las asociaciones inútiles, parásitas, extranjeras o contrarias a este fin" (140).<sup>67</sup> Es decir, que existe una lógica en las emociones que dicta un recorrido de acción. La emoción no es un estado mental interior al sujeto, sino más bien un programa, un escenario, una puesta en escena o drama.

La escritura afectiva de Macedonio también manifiesta un programa de acción, y enseguida veremos que dicta un recorrido signado por el espacio feliz y la puesta en discurso de la pasión, emoción ética por excelencia.

## **2.2. La *topofilia* de la novela**

### 2.2.1. La estancia y la comunidad en el ensueño

Tras los innumerables prólogos que anteceden la novela, ésta inicia su “despertar” en la estancia “La Novela”, lugar geográfico que condensa el espacio y la temporalidad de la novela como narrativa. Es el cronotopo central, en donde circulan los personajes y sus intrigas, pero al mismo tiempo es también el cronotopo de la escritura afectiva, es decir, el espacio temporal del ensueño y sus imágenes.

La estancia como espacio físico, concreto, material concentra mucho más que su realidad objetiva; es también, y sobre todo, la invocación de los lugares vividos y de las imágenes primordiales asociadas a valores de la existencia. Me refiero aquí al toponálisis que, desde la fenomenología de Bachelard, señala que, por obra de la imaginación, los lugares exceden su materialidad, suponen un aumento de los valores de la realidad (33). El lugar de la novela, la estancia, es un espacio condensador que encierra los valores que caracterizan a la discursividad macedoniana. Como casa y hogar de la escritura, nos habla de un *habitar el espacio textual*, un modo particular de vivir el espacio y la escritura, de construir la casa-escritura a partir de coordenadas espaciales y temporales objetivas desde la que se erigen las imágenes de lo onírico, del ensueño, de la sensibilidad.

A la estancia le corresponde una representatividad, por vaga y difusa que sea. Sabemos que es una casa blanca y antigua, modesta. Esta sutil estampa, que no se detiene en detalles, es suficiente para invocar la sensibilidad del soñador, porque, como sostiene Bachelard, “la representación de una casa no deja mucho tiempo indiferente al soñador” (81). La silueta de la construcción invita enseguida el habitar de ciertos ensueños y afectos. La casa como objeto no sólo alude a las imágenes primitivas asociadas al devenir

habitar, sino también a un conjunto de valores en el terreno de la sensibilidad que en Macedonio corresponde también a la escritura. ¿Cómo se habita en la novela? ¿Cómo se habita el texto?

El paralelismo entre habitar la estancia y habitar el texto se establece desde la misma descripción del espacio en donde se erige la estancia:

Cuatro son las ventanas de la casa de “La Novela”: el Tiempo en las arrugas de sus revoques; la palabrita del viento en la chimenea de la cocina; el palpitar siempre presente de la agüita costera del mar del Plata, la viborita del agua trabajando sus arcos de lomo y la amplitud del cendal acuático y de horizonte del Plata; y la llamita del triángulo de una vela erguida, parada lejos, la eterna barquita del endeble trabajito humano buscador, que toda mirada encuentra en todo mar, trasladándose junto al horizonte donde cualquier breve velamen toca el cielo. (139)

Las cuatro ventanas de la novela aluden, a partir de la referencia al revoque, al humo de la chimenea, al río de la Plata y a la “llamita” de la vela de la embarcación, a los cuatro elementos básicos y primordiales del cosmos: la tierra, el aire, el agua y el fuego. Se trata de imágenes arquetípicas que retrotraen a la función básica del habitar en la casa, y, como Bachelard sostiene, a lo primordial de la creación artística.

Si la descripción de la casa física es superada por las imágenes de lo onírico asociadas a ella, en el caso de la estancia de la Novela se trata del arquetipo del habitar básico y de la casa como refugio y lugar propio en el cosmos. La estancia se encuentra ubicada en una coordenada espacial concreta. Está localizada a veinte minutos de la estación, de la que parten los trenes a la ciudad de Buenos Aires. Se trata de la imagen de

la casa aislada, alejada del tumulto urbano, pero no perdida o inaccesible. De allí la realidad se mantiene en el umbral; no hace falta más que tomarse el carro a la estación y de allí a la ciudad, en donde los personajes ejecutan sus oficios diarios. La estancia como mundo del ensueño y la ciudad como el mundo de la realidad, no se excluyen en la novela; pero se mantienen separados. En el afuera de la novela, nos sorprende enterarnos que el personaje Quizagenio es procurador y Dulce Persona es oficinista. El mundo del automatismo reside en la ciudad, el del ensueño en la novela. ¿Se transforman los personajes en personas cuando viajan a Buenos Aires como lo hace el lector cuando cierra el libro? El afuera de la novela es también el lugar donde se ejecuta la acción (la maniobra de personajes primero, la conquista de Buenos Aires después), el de la estancia, en donde se la perpetra.

La casa como refugio, dice Bachelard, alberga el sueño, permite soñar en paz, alejado del otro mundo; es el lugar privado del ensueño, libre de obligaciones y tareas, de la practicidad del día a día, de la vida colectiva pero en soledad de la ciudad. Es “nuestro rincón en el mundo” (34), un lugar desde donde posicionarse en el cosmos y en donde se hace posible la concentración y continuidad del ser (los personajes salen por la mañana, y siempre vuelven por la noche), evitando su dispersión. Como refugio del mundo exterior, no sólo protegen sus paredes, también lo hace la presencia del vigilante, quien, imperceptible y sutil, cuida la entrada, pues no cualquiera tiene acceso a la novela. Por ello la casa murmura, “Por mí pasan los hombres, los inmortales hombres pasan pero inmortales” (139). Y un cartel demanda en la entrada: “Aquí dejad vuestros pasados” (140). El habitar de la estancia exige el olvido del tiempo histórico para entrar al mundo

del ensueño, hecho no de memoria o reflexión del pasado, sino de un presente que escapa a la temporalidad.

El poder de las imágenes de la casa como hogar reside en su capacidad para albergar la intimidad, una interioridad asociada al bienestar. En palabras de Bachelard, “bien-estar asociado primitivamente al ser, dentro del ser, en el ser de dentro, hay un calor que acoge el ser que lo envuelve. El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada” (37). La estancia acoge el silencio, y también el silbido del viento; conforma una interioridad que se expande por momento a la naturaleza que rodea la estancia. Es una casa en convivencia con las fuerzas naturales, en bienestar.

Silenciosa pero no solitaria, permite que por sus rincones dialoguen los personajes en calma y apacibilidad. Éstos comparten la intimidad de un mismo espacio, en un vivir colectivo de amistad y simpatía: toman mate, cocinan, participan de la domesticidad. La estancia es un espacio vivido. El trabajo doméstico es parte de su habitar en armonía, el cuidado del orden material de sus objetos comulga con el orden de la estancia que buscan preservar y mantener. El fogón del hogar de la cocina y la preparación de las comidas nos hablan de una calidez inherente a este espacio íntimo de convivencia. Todo en la estancia concentra ser y, como tal, atrae. Porque el vivir colectivo, la intimidad y el refugio son todas características del espacio feliz, lugar de comunión en el ensueño.

La estancia como topofilia se encuentra asentada, sin embargo, en un terreno de “cien hectáreas, en litigio eterno” (149). El Presidente, autor de la novela, tiene el derecho sobre este espacio por un pacto o contrato de tiempo definido, por el cual se compromete a cuidar y sustentar la casa. Suelo pasajero, “tierra a espera de frecuentes

decisiones judiciales”, es el espacio de litigio entre realidad y ficción, ganado temporariamente a la primera en la ejecución de la novela. Propietario aunque solo sea transitoriamente, el Presidente detenta el poder y el derecho –autorial – de habitar la estancia e invitar a los personajes a vivir en ella. Cuando los personajes salen a ejecutar sus oficios, permanece en ella. A él le corresponde el sillón bajo el parral, espacio de reflexión y creación.

Así, la estancia, como la imagen primordial de la casa de Bachelard, se define por una verticalidad: la casa se levanta en el *locus amoenus* de una naturaleza en simpatía, conciencia de estabilidad. Por otra parte, concentra ser, una conciencia de centralidad, lugar de reunión y condensación de la subjetividad. Habitar el texto es por lo tanto una experiencia vital, del ser en su dimensión puramente existencial.

De este modo, la estancia constituye el cronotopo de la escritura afectiva. En ella, confluyen el tiempo y el espacio de convivencia y comunión entre personajes. Habitar la estancia es leer, escribir, novelar, construir imágenes en el mundo del ensueño en un espacio caracterizado por la intimidad, la protección, la convivencia en simpatía, paréntesis de la realidad que representa la ciudad. Por ello, habitar en el ensueño es un ejercicio fenomenológico, de abstracción de la vigilia y la plena inmersión en la sensibilidad.

### **2.2.2. Personajes, cuerpos sin órganos**

Si la estancia es el hogar de la novela, el espacio del ensueño, sus habitantes no pueden detentar otra cualidad que la de entes de ficción. Seres textuales, seres de papel, existen sólo en la medida en que el autor los escribe, y “gente de fantasía los personajes

parece toda junta al concluir el relato” (17). No tienen acceso a la vida, y por ello carecen de fisiología; ya que los que la poseen en una novela “además de muy estorbados de cansancios e indisposiciones ... son de estética realista y nuestra estética es la inventiva” (17). No tienen rostro, y si poseen alguna fisionomía, los rasgos de ésta son desdibujados: “No se ha dicho aún que Quizagenio verdaderamente tenía ciertos rasgos de fisonomía, los ojos..., la nariz..., pero, caramba, esto va siendo mucho trabajo” (158). En la novela, la pintura realista no puede ser más que un gesto inacabado e inútil del autor. Por ello, los personajes son imposibles, imposibles de reconocer en la vida. Eluden toda imitación. Sus nombres no son referenciales: Dulce-persona, Quiza-genio, Deunamor, Eterna, Presidente. Así, toda estrategia realista es desechada en la novela: los personajes no aluden, no refieren, no dicen, ni tampoco detentan realidad. Son por ello genuinos materiales del arte, inasequibles a los vivientes (42).

Como entes que deben su existencia a la novela, a los personajes se les identifica fundamental e inevitablemente por su función metaficcional, que se definirá en términos de existencia o inexistencia respecto a la novela misma: “nuestros personajes son una población de pretendientes, ignorados, aludidos y efectivos personajes de la novela” (87). Cito la clasificación del narrador en uno de sus prólogos:

Eterna, presidente: personajes efectivos

Quizagenio, Dulce-Persona: personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices

Deunamor: personaje de la inexistencia (con presencia)

Simple: personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje.

Viajero: personaje de fin de capítulo

El hombre que fingía vivir personaje de la ausencia, la ausencia de personaje

Metafísico personaje relámpago y teórico

Federico, el Chico del Largo Palo: personaje impedido y candidato a personaje

Personaje ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela)

Amada de Deunamor: personaje con el ser de ser esperado

Lector y autor: personaje por absurdo

Pedro Corto y Nicolasa Moreno: personajes desechados ab inicio. (85)

Se trata de personajes que detentan diferentes grados de ser, en un eje que va de la efectividad hasta la inexistencia, todos en relación a la novela, que les otorga su estatuto aún cuando éste sea su ausencia o inexistencia. La novela es pues también lo que dice excluir con sus múltiples atributos o posibilidades de “ser” de inexistencia: con presencia o ausencia, en potencia, por ignorado, por esperado, por desechado. Como la novela que promete publicar es existente aún antes de su concreción en objeto, estas formas de la inexistencia en vida son estados existentes en la sensibilidad que detentan una cualidad de ser en sus variados atributos.

La variedad de atributos que conforman a los personajes cumple con un propósito de diferenciación e identificación: Deunamor, única inexistencia, “funciona por contraste como vitalizador de todos los demás” (20), para dotar de existencia a los otros personajes. De este modo, por un ejercicio de contraste, los seres adquieren especificidad en relación a los otros y en su puesta en escena colectiva. De la misma manera, el personaje del viajero es irreal, fantástico respecto a la novela misma, y funciona como “extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato” (43), extendiendo así su naturaleza de irreal a la novela. Todo el juego de la novela se basa en este ejercicio de

contrastes y asociaciones, en donde el atributo de existencia-inexistencia es relativo pues se define según las relaciones que establece con los otros elementos del conjunto. En un ensayo temprano de Macedonio, titulado “La ciencia de la vida”, el autor hace referencia a las leyes de psicología que rigen la vida afectiva y señala que en virtud de la ley de contraste, “la inmediación de dos fenómenos opuestos aumenta su diferenciación; sin embargo, por otra, la de la asociación de lo simultáneo o sucesivo, la oposición debiera atenuarse, y en lugar de conservar e intensificar cada fenómeno su tono, debiera fundirlo en un tono neutro” (*Papeles antiguos*, 61). Ser existente o inexistente parece ser entonces, un concepto relacional y no absoluto, un efecto de contraste o asociación entre fenómenos. Por ello, dice el autor, en la vida “pensamos que lo real es real en contraste con el sueño” (43). Macedonio pone a funcionar estas leyes de la vida psicológica en la novela, a partir de personajes que funcionan a modo de “efecto de irrealidad”, invirtiendo la estrategia de verosimilitud propia de la novela realista.<sup>68</sup>

Pero si los personajes se definen por su grado de existir, este grado también señala una intensidad en el orden de las afecciones dado que, como en el caso de las imágenes puestas a actuar, el afecto surge siempre en relación con la existencia, sea cual sea su intensidad. Para Macedonio, el ser de los personajes, su propiedad, es que están “contraídos al soñar ser”, lo cual los diferencia de personajes como Madame Bovary, el Quijote, Ana Karenina o Mignon, quienes “no sueñan ser porque creen ser copias” (42). Los personajes macedonianos en cambio nada tienen de vida más que el sueño de tenerla, por ello “los tristes seres-personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos” (52). Sin embargo, su carencia de vida, o el mismo sueño de tenerla, no les exime de detentar una existencia afectiva.

Dulce persona y Quizagenio aspiran a ser, el presidente a escribir su novela pero también a vivir en la Pasión con la Eterna, Deunamor a reencontrarse con su amada: todos ellos se definen como seres deseantes. El sueño/deseo de ser es signo de su conciencia afectiva. Sin embargo, no se trata de un deseo como carencia o falta, sino como un modo de ser, de existir afectivamente, signado por la lógica de los afectos. El deseo y la expectativa de ser son fuerzas o energías concienenciales, único rasgo que otorga al ser ficcional su existencia sensible. Carecen de la congruencia de un yo, una identidad, una biografía o una psicología; representan sólo un plano de lo sentido, y lo sentido es ajeno a motivaciones o causas exteriores. “Los personajes de esta novela, pues, carecen de cuerpo físico, de órganos de sentido, de cosmos” (220), por ello son sólo individuos psíquicos, independientes del mundo o cosmos.

Como cuerpos deseantes, no están aislados, existen en el “mundo del acaecer concienencial” (219), y por ello “viven como conciencias operando casualmente entre sí; cada una con su fenomenismo concienencial” (219). Conforman una colectividad afectiva: “Alguien viene con un resentimiento o un olvido, temor o perplejidad; el sentimiento más poderoso da el tono al grupo concienencial. El despliegue concienencial es absolutamente libre; es el ocurrir, ni más ni menos que como ocurre una marea sin nuestra voluntad; en cada conciencia los estados advienen sin causa alguna” (220). Se trata de una comunidad regida por la lógica de las afecciones, donde éstas ocurren en un plano compuesto de fuerzas y tonalidades que entran en contacto, en un ámbito en que no se miden fuerzas humanas, ni voluntades, sino energías que fluyen en un plano de efectos aislados de sus causas. Se trata del devenir del afecto, un devenir sensible que Deleuze define como “el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que

es)” (*Qué es la filosofía*, 194), en un plano intensivo y sin jerarquías – cuerpos sin órganos – de máquinas deseantes. De este modo, los personajes conforman un bando, un devenir no-humano en donde lo individual se reduciría a la capacidad del cuerpo de ser afectado por el grupo.<sup>69</sup>

En la novela-estancia transcurre el acaecer afectivo, un plano intensivo de deseos, de lo sentido en cuanto devenir de fuerzas que ocurren en el instante presente, rehusando toda realidad o representatividad, pues lo afectivo ha ganado terreno sobre las imágenes. El sujeto también está reducido a lo afectivo pues se concibe fundamentalmente como sujeto de deseo.

La convivencia de los personajes en la estancia-novela, dice el narrador-autor, es un ejercicio de simpatía:

Ensayo general de la psicología de los personajes, no de la trama; una maniobra de prueba de los caracteres, o mejor, del “buen carácter”, la resistencia de buen humor y de abnegación de cada uno a la adversidad; un “ejercicio” de la consistencia altruística, de la camaradería que entre ellos debe reinar; será necesario quizá que algunos alterquen y aun se enemisten, el compañerismo de vivir en una misma novela debe notarse: rivales por destino permanente, o solo momentáneos, han de conducirse siempre como personas que tienen un lugar e instante de colectivo morir: el término de la obra. (113)

El altruismo, la camaradería, el compañerismo son las características del convivir de los personajes. Habría que pensar entonces la simpatía –acuerdo o amistad entre las partes – como una categoría relacional del bando, de lo colectivo, que está determinada por una ética, una conducta regida por su conformación de un vivir en colectividad. De allí que la

convivencia en la estancia, el espacio feliz, suponga una orientación del vivir, como ya notamos, en acuerdo, en la calidez de la intimidad y bajo el techo de la estancia que garantiza el refugio y la protección. La simpatía hace posible el devenir sensible de la novela macedoniana, caracterizado por una ética del con-vivir y el bien-estar. La estancia es la estructura que resguarda al bando familiar, el plano que garantiza un ejercicio de contagios y mezclas en donde acontece el afecto.

La simpatía como un ejercicio del buen carácter de los personajes implica un programa de acción: dicta un recorrido, un plano de devenires en el acaecer concienical en la estancia. Si habitar la estancia es habitar el texto, el lector no puede dejar de ser un invitado a esta convivencia en simpatía. La figura de narrador constituye un mecanismo esencial para seducir al lector a participar en ella, siempre y cuando, claro está, el lector acepte las condiciones para la vida del ensueño.

### **2.3. El autor: figura de una seducción**

*En el texto, yo deseo al autor, tengo necesidad de su figura (no su proyección ni su representación) tanto como él tiene necesidad de la mía.*

Roland Barthes

Si por una parte Macedonio propone, como ya hemos visto, la desarticulación del sujeto en tanto individuo constituido por un yo idéntico insertado en la historia, por otra parte convierte al narrador de la novela en una figura de autor que es, a la vez, sujeto biográfico, social y textual cuya voz se vuelve indispensable para la ejecución artística de la novela en su creación de afectividad. Toda figura de autor alude a las múltiples facetas a las que su nombre refiere: la figura histórica (vida real), la figura de escritor

(una posición dentro del campo cultural al que pertenece) y la función autorial que cumple dentro del mismo texto.<sup>70</sup> Todas ellas informan y confluyen en la autofiguración del autor macedoniano en la novela. Así, el “egocidio”<sup>71</sup> que pone en cuestionamiento el concepto de sujeto moderno no implica que la figura del autor como persona e individuo desaparezca. Al contrario, la centralidad que la presencia de su voz asume en la escritura como su destacada autofiguración cumplen una función primordial en el tipo de relación que busca entablar con el lector. Al mismo tiempo, si como afirma Premat, el autor es una categoría conceptual cuyos usos y propiedades varían de acuerdo a lo que se entiende por literatura e incluso también por sujeto en un momento determinado (“El autor” 313), los rasgos autoriales macedonianos revelarán una modalidad que por la relación que establece con la lengua, con el autor como institución y con la categoría de sujeto rompen con la idea de autor tradicional. En este sentido, prefigura la “muerte del autor” anunciada por Foucault y Barthes en el sentido de muerte biográfica como origen de sentido del texto, sin negar por otra parte la idea de sujeto biográfico y textual que lejos de desaparecer en la práctica literaria adquiere una presencia ineludible.

En uno de los prólogos nos dice el narrador: “No he prometido mi continuidad y congruencia mental de hombre, sino sólo la de autor, de una definida novela. Aquí estoy en todos los antojos que nos cambian el yo en las mudanzas íntimas de cada día; vivo mi vida delante del lector. El lector es por definición un simpatizante y yo puedo serle interesante en lo que muestro de mi dudar y variar” (54). La voz del personaje-narrador-autor que con insistencia escribe prólogo tras prólogo es parte de la estrategia base para construir la novela como espacio únicamente textual, y en su invocación constante al lector busca promover y estimular una relación de cordialidad y simpatía. “Serle

interesante” al lector implica una estrategia de seducción, una construcción retórica a partir de la cual el autor construye un *ethos*. Es por ello que la autofiguración del autor, en sus múltiples instancias, está permeada por un mismo ímpetu de seducción y simpatía hacia el lector.

### **2.3.1. Sujeto que vive: Macedonio Fernández**

No son muchas las instancias en la novela en que el narrador hace referencia explícita a la vida de Macedonio en un contexto histórico y personal. Es decir, no me refiero aquí a las alusiones a la figura de escritor, las que conformarán mi siguiente apartado, si no a las condiciones personales de su escritura más allá del campo cultural al que pertenece. En un ejercicio de deslinde entre las múltiples referencias al autor, destaco aquí las relaciones de la escritura con el sujeto de carne y hueso que la practica. ¿De qué modo la vida del escritor está presente en su escritura, de qué manera la condiciona, cómo la informa?

En el prólogo “Deseo de saludar”, el narrador hace un recorrido por las motivaciones personales que lo llevaron a escribir la novela, y hace referencias a condicionamientos económicos (escribir con el objeto de mejorar su ingreso y hacerse un principio de reputación que facilite medios de vida), teóricos (para estudiar la “vida psicológica”, pero sobre todo, “ejecutar una teoría del Arte”) y amorosos (para ser grato o seguir soñando a “cierta persona de tan altas influencias de espíritu”, motivo máximo de la novela) (55-56). Sin embargo, este intento de rastrear las “razones” de la novela resultan infructuosas e inútiles, no por imposibles, sino porque este tipo de conocimiento,

el de las causas, poco sirve para explicar, o sacar de la “oscuridad”, la escritura como proceso o producto:

Es así como me pregunto ahora, ¿qué es, en la región de las motivaciones, lo que ha promovido en mí la noción y voluntad de hacer una novela? De estos dos o tres años últimos de mi vida no conoce casi ninguna de sus motivaciones, no porque nada sea misterioso, inasequible, sino porque las indagaciones son fatigosas e inquietantes, aun con el interés que tenemos todos por estas buscas de comienzos en nuestra historia y de esquemas de toda la motivación de un acto o sentimiento”. (55)

Todo el prólogo es una afirmación de lo poco que sabemos de las causas o motivaciones de las acciones y pasiones y de la insignificancia del saber frente al vivir. En este sentido, podemos decir que Macedonio impugna toda relación clara y directa entre la vida del escritor y su obra, todo intento de explicar la obra a partir del autor, o de pensar la escritura como un producto del saber conciente e intencionado del escritor, puesto que “se trabaja largamente a oscuras y se da a nuestro trabajo un nombre que no merece” (55).

Macedonio se refiere a los “impulsos desconocidos” que rigen tanto nuestras acciones como nuestras pasiones, y de los cuales la escritura no se ve exenta. Por lo tanto, no se trata de que la falta de conocimiento de la relación entre vida y escritura descalifique toda causalidad, sino de que dicho saber poco importa para la recepción de la obra: “Así también es a oscuras que se escribe una carta de esta novela y a oscuras que la persona destinataria se agite por su lectura” (56). Al menos en términos de un conocimiento verificable o demostrable, la obra excede al artista.

Sin embargo, Macedonio como individuo de carne y hueso, en su autofiguración de autor en la novela, no puede dejar de estar presente en la escritura. El sujeto que escribe es un sujeto real y su ausencia o su escisión en el texto, como en algunas novelas de ilusorio realismo, sería irrisorio. La escritura es obra de un sujeto real, y, como tal, está ligada necesariamente a su persona y a sus condicionamientos. Lejos ya del espíritu romántico, la obra no es fruto de inspiración divina, sino del trabajo del artista, y aún cuando éste escribe a oscuras, desconociendo sus impulsos más íntimos, la obra le pertenece.

Como sujeto autobiográfico, Macedonio impugna la idea de sentido como interpretación biográfica. Pero, por otro lado, el sujeto que escribe es siempre un sujeto biográfico, vital. La vida y la obra del escritor no son compartimentos estancos. Así como vida y obra se confunden, del mismo modo la obra, aunque exceda al escritor, no olvida su origen. Más aún, Macedonio vive en la obra, existe en la obra: “Aquí estoy en todos los antojos que nos cambian el yo en las mudanzas íntimas de cada día; vivo mi vida delante del lector” (54). El autor no antecede la escritura, no es expresión de un origen. Como sujeto que escribe, vive allí, es indisociable del sujeto que vive, y ambos están inscritos en el enunciado.

La autofiguración como Macedonio Fernández, persona real, es ineludible (del mismo modo se hace presente en sus textos ensayísticos y en casi toda su escritura). Pero no es una función referencial, ni una explicación del hombre, o de la obra. Para Macedonio hay una continuidad entre vida y obra que lo obliga a estar presente en la novela, aunque sea como personaje, como ser de papel. En “De la obra al texto”, Barthes

señala, respecto al cambio que se opera en el concepto de autor moderno, que éste no desaparece, sólo su existencia cobra otra presencia:

No se trata de que el Autor no pueda “aparecerse” en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra “bio-grafía” recupera un sentido fuerte, etimológico... y el yo que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un yo de papel. (79)

Las relaciones de obra y vida se trastocan, se vuelven indistintas. Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1929 y 1930* identifica al proyecto vanguardista rioplatense como esteticista puesto “que hacen el gesto de separar vida y literatura” (107). Aunque se refiere a la búsqueda de un fundamento artístico autónomo de una esfera social-ideológica, es importante señalar que el proyecto macedoniano, aun inscribiéndose fuera de la historia, no implica que se desentienda de la vida, todo lo contrario, el arte es medio, estrategia, técnica para incidir en la vida. Macedonio no propugna la autonomía del arte frente a la vida. Su impulso es parte del ímpetu vanguardista de llevar el arte a la vida: como su proyecto de hacer la Novela en la calle, la novela se propone incidir en el lector, efectuar un shock en el lector, provocar una praxis vital. Del mismo modo, la vida

es también parte del arte, y así la figura de autor ineludiblemente lleva las marcas de la persona real, aun en su ser textual.

En tanto persona, es autor crítico de los modos solemnes y pedantes que caracterizan a muchos de los escritores que buscan en la escritura un modo de reconocimiento, como si la escritura fuera una vía de comunicación en donde se espera como respuesta el aplauso, la vanidad ególatra. Uno de los actos autoriales que Macedonio abomina por ridículo es la de hacer genial a un personaje: “¿Cómo es posible hacer a un personaje genio si el autor no lo es? O si lo es, ¿no es acaso un ejercicio de pedantería inmensa de parte del autor?” (117). Por ello la solución al dilema es dejar en duda su genialidad, inventando así al personaje Quizagenio. En su autofiguración de escritor, Macedonio se construye en la figura de autor no genial, aunque detente “puerilidades de presumido,” como las puede tener el Presidente, uno de los tantos alter ego del autor (117). Macedonio se levanta aquí contra todo ejercicio de pedantería de autor, todo escribir que espera a cambio un reconocimiento –de allí la posterior carta que paródicamente refiere a los modos de aplaudir. Esta postura crítica, presente también en sus intervenciones como escritor en el entorno de la vanguardia –en sus brindis, conferencias, etc.– no es privativo de su persona. Como sabemos, la vanguardia en su intento de aproximar la obra de arte y la vida, y en su impostura frente a los modos de circulación del texto en el mercado, como veremos en el siguiente apartado, criticará la solemnidad y la idea de arte y literatura como esferas separadas y escindidas del acontecer cotidiano del hombre.

### **2.3.2. Sujeto que publica: Recienvenido**

Para la integridad de la obra es fundamental la autorrepresentación del autor como figura pública, que se construye a partir de sus relaciones con el mercado y con su campo. La figura de Recienvenido concentra las cualidades de un sujeto cuyas marcas de excepcionalidad y originalidad legitiman su labor ante el lector y el mercado. Toda la colección de prólogos podrían leerse como una estrategia de venta de un autor consciente de las leyes y la lógica de publicación, a las cuales, sin dejar de seducir, parodia.

En primer lugar, Macedonio expone la paradoja de la constitución de todo autor reciénvenido en el mercado. ¿Cómo legitimar su autoría sin publicación previa? Además, si todo autor es padre de su obra en tanto es también hijo de ella, –pues no es hasta que publica que se convierte en autor–, ¿cómo el ser-autor puede realizarse antes de la publicación de su novela? Plenamente consciente de esta paradoja, el narrador se presenta como un autor en problemas:

Yo, el más nombrado y mejor identificado de los desconocidos, me veo en apuros de Obras Completas, para empezar, de modo que todo el porvenir, toda mi carrera literaria será posterior, en mi caso, a dichas Obras; sólo porque el público no se ha parado a esperarme para darme nombre de un gran desconocido y ahora tengo que merecerlo, componiéndome de golpe un pasado de autor y poder luego comenzar a escribir. (48)

Su falta no es sólo la de ser un autor desconocido, sino además la de ser autor sin porvenir, ya que como reciénvenido al mercado en avanzada edad –“setenta y tres años”– no “es sentador que el crítico nos acuerde la postergación de juicio que se concede para noveles y gaste confianza en nuestro porvenir” (16). Situado en esta encrucijada, Macedonio no hace sino que exponer el absurdo de esta lógica del mercado

en donde la obra no se basta por sí misma para ser juzgada, pues depende de una serie de condicionamientos ajena a su naturaleza. En este proceso de legitimación de mercado, el juicio de los críticos basado en criterios también ajenos al escritor vuelve una vez más a descalificar a Macedonio como autor válido de acuerdo a los parámetros de su entorno.

Ante los críticos, “los eternos esperadores de la Perfección” (22), Macedonio presenta su obra “fallida”, que solo “sirve” en la medida en que los dejará esperando más agudamente la perfección. El criterio de perfección no es sólo un imposible, sino además un motivo de inhibición para el artista, puesto que

los escritores, los que no acabamos de entender que ha tiempo debiéramos habernos atendido a la actitud de críticos sabiendo qué terrible fatiga es construir un libro en estrictez de arte y qué mínima la probabilidad de acertar, no sólo sufrimos sino que nos marchitamos pues no hacemos el Libro y en espera de hacerlo perdemos la simpatía de esperar encontrarla en la tentativa de otros. (23)

Macedonio pone en evidencia la distancia que separa la labor de un escritor de la de un crítico, ya que para el primero la perfección es un criterio ajeno a la estética o el arte. Del mismo modo, pone en cuestionamiento el criterio de calidad artística cuando al inicio de la novela afirma publicar una obra en donde las hojas de la novela buena y la novela mala conviven indistintas y que por su propia incapacidad de separarlas delega al lector la responsabilidad de hacerlo. También señala que para escribir una novela mala es necesario tanto ingenio, o acaso más, que para escribir una buena. Con esta actitud de irreverencia y de desenfado ante el criterio de calidad artística, sitúa una vez más su obra en los márgenes de todos los procesos de legitimación del mercado.

Para agregar un último gesto macedoniano de irreverencia y burla a la lógica de mercado, cabe mencionar la parodia que realiza al prólogo como género de alegato en donde el autor pretende excusar las imperfecciones de sus obras. Si una obra responde a la serie de condicionamientos en las que el autor la realizó, ella no es más que el producto final de éstas. Macedonio menciona el caso de la escritura de Cervantes en los sufrimientos del calabozo y propone que para asegurarse la ejecución de una obra mala no haría falta más que invertir las condiciones de producción de Cervantes (“hacer una prolongada vida de molicie, lujo, libertades, paseos, holganzas y sentarse luego un buen día a escribir” 123). De este modo, Macedonio ridiculiza la idea de la obra como producto, es decir, como parte de la misma lógica de producción de bienes del mercado.

Por ser autor reciénvenido, sin obras publicadas o sin posteridad, por dar a publicar una obra fallida e imperfecta, Macedonio se revela como autor deficiente. Pero al mismo tiempo, al señalar la contaminación del campo de validación artística por el sistema de producción utilitaria del mercado económico, termina justificando su obra como genuinamente artística precisamente por estar al margen de dicho sistema. Es decir, su crítica al mercado es también una estrategia por la cual legitima su obra.

Sin embargo, si bien critica los mecanismos de circulación de la obra como mercancía, hace uso del mismo discurso propagandístico para promover su obra en el mercado. Por ello, en los prólogos predomina la voz del personaje autor, quien pretende “hacer la primera novela genuina artística” (20), pues es “el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienzual” (22). Así, incesantemente hace referencia a su obra como nueva, nunca vista, original y única por los efectos que aspira a alcanzar: “Ésta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y

otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?” (14). La gloria autorial se identifica con un poder hacer, un lograr efectos, en este caso, tanto de irritación como de “interesamiento”.

Pero toda su estrategia de venta se orienta especialmente a asegurarse la recepción de su obra y atraer la atención del lector. En la primera página de la novela, anuncia, a modo de leyenda o eslogan de su novela, que ésta es “muestra del respeto y garantía al Público Lector que por primera vez se le tributa”. Además de mostrar su preocupación por la recepción buscando sólo al lector capaz de leerla del modo que ella exige, –desechando así a todo lector de suspenso, de anécdotas o “lector seguido”, entre otros–, acentúa un interés “único” en el bienestar de este lector que otras obras, en cambio, no demuestran. En la actualidad, denuncia Macedonio, “se escribe por la fruición del arte y a lo sumo para conocer opinión de la crítica” (46), siendo al final el lector el olvidado por el mismo arte.

Es posible pensar que esta estrategia de venta centrada en la originalidad de su obra y en la preocupación por el lector es simplemente una parodia al sistema. Porque en cuanto a lo último, su obra es también “de máxima descortesía” ya que no hace más que rechazar al lector medio, el de la cultura de masas, restringiendo así su recepción a un número limitado de lectores que pueden “soportar” los maltratos de la novela y sus “múltiples choques”. Del mismo modo, Macedonio también parodia el concepto de lo nuevo, como propio de la mecánica del mercado en su insaciable búsqueda de renovación y venta. Así, invalida la idea de originalidad al afirmar que en el arte todo es cíclico (“Prólogo a lo nunca visto” (27) o “Prólogo a la eternidad” (13)); y, más aún, que la propiedad, la firma, en el arte es inútil, ya que la obra es, a fin de cuentas, un producto

colectivo.<sup>72</sup> ¿Podemos leer entonces la promesa de originalidad y preocupación por el lector como paródicas? Es curioso cómo Macedonio critica simultáneamente ciertos discursos y al mismo tiempo hace uso de ellos para promover su propia causa. En todo caso, en su autfiguración de escritor condicionado por los mecanismos del mercado del que no puede escapar, emplea sus mismos recursos. Podemos hacer referencia aquí, como lo hace Prieto en su estudio, a los conceptos de táctica y estrategia que Michel De Certeau contrasta para referirse a los modos del sujeto de interactuar con el sistema: "La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas", mientras que "la táctica no tiene más lugar que el del otro; debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña".<sup>73</sup> De este modo, Macedonio participa "tácticamente" del mismo sistema que critica para promover una figura de escritor válido y legítimo para la recepción de la novela.

Por último, así como todo autor se constituye en relación a otros autores, Macedonio no olvida listar sus gustos literarios y conformar su propio canon:

La literatura tendría sólo arte, y mucha más obra bella: tres o cuatro Cervantes, Quijote puramente, sin cuentos, Quevedo humorista y poeta de la pasión sin la oratoria moralista, varios Gómez de la Serna. Libres del horror de un Calderón, príncipe del falsete, que es el no sentir, éste es todo el mal gusto, de un Góngora, a veces de los "estos Fabio, ¡ay dolor!", tendríamos tres Heines del sarcasmo y las tristezas, o D'Annunzios de la poetización sin límites de la pasión. Tendríamos felizmente sólo un primer acto del Fausto y, en compensación, varios Poe, varias Bovary con su triste dolor de apetito sin amor, desdeñable y cruento, y ese otro

absurdo lacerante: la lírica de dolor de Hamlet que convence y contagia simpatía, pese a la falsa psicología de su causa. Libres del realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola, y este magnífico artista a su vez desmantelado por sociología y teoría de la herencia y patología, en lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad. Y típicamente literarias, de Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada (metro, rima, sonoridad) ni de pintura escrita, descripciones.

Reduciendo el canon a un número limitado de obras literarias, Macedonio expone su criterio artístico: éste no sólo rechaza el realismo, el científicismo o la psicología y la lírica del “falsete”, sino que acoge y aplaude la autenticidad y la pasión, –ésta última concebida en su rango de dolor y alegría– como verdaderos componentes artísticos.

En la autofiguración como sujeto que publica, Macedonio construye un autor que, a partir de los condicionamientos y posibilidades que dicta la sociedad, se encuentra descentrado respecto al sistema, al cual critica para legitimar su obra al mismo tiempo que utiliza sus propios mecanismos para validarse como autor. En este sentido, la larga serie de prólogos que anteceden la novela despliega toda una estrategia de venta y seducción para asegurarse la atención del lector, incluso cuando al mismo tiempo quedan en el camino todos los lectores indeseados de la novela. Y es que Macedonio no busca ser un escritor de multitudes: su invitado a la novela debe aceptar sus condiciones de juego para participar en el texto.

### **2.3.3. Sujeto que escribe: El presidente**

Macedonio también presenta una figura de autor en tanto creador de la obra, es decir, como artífice de una escritura cuya sujeción a las convenciones de la lengua elige respetar o alterar. En esta autofiguración también puede encontrarse, en la conformación de sus propiedades autorísticas, las marcas de una estrategia de seducción.

El narrador se presenta como personaje-autor en el sentido primario de inventor de la novela y de sus leyes; compositor de espacios, personajes y situaciones: “Estoy habilitando comodidades y un nuevo Capítulo para escenas y personas sobrevenidas, a las que debo improvisar acomodo, páginas, hechos y redacción” (75). Son innumerables los ejemplos a lo largo de la novela en donde esta voz hace referencia a su proceso creador. Escribir es, como el acto divino de creación, dar existencia a lo inexistente, aun cuando nada tenga de real.

Es una existencia que no da vida ni autonomía; dejar de escribir pone en suspenso a sus personajes creados: “en el instante que dejo de escribir, dejan ellos de ser; como no trabaje yo, queda todo parado; ahí está Juancito ‘en el aire sin piso del espacio’ ... a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción), que ocuparía su porrazo” (75) y terminar la novela es dar muerte colectiva a los personajes (17).

El autor-creador no sólo crea de la nada; lo que no escribe deja de existir, es como un motor divino cuya constante funcionamiento es necesario para que la existencia sea posible. Crear es hacer existente en la escritura sin ninguna ilusión de realidad; Juancito suspendido en el aire no cae, y el autor se queja de que “no le cuesta nada seguir la acción de la gravedad ¡pues no lo hace!” (75). Es que las leyes de la novela nada comparten con las leyes de la realidad, y nada se efectúa sin su trabajo.

La creación autorial se presenta como un pleno ejercicio de autoridad y de poder. Así es como al Presidente en la estancia ocupa un lugar especial en su silla debajo del parral. Dueño de la propiedad, aún en su carácter transitorio, reúne e imparte funciones a sus personajes, así como también ordena su dispersión. Crear es detentar un poder, y por ello en más de una ocasión alude a la figura del dictador o general. “Lo que haya dicho será lo que yo os diga” (31), dice autoritariamente el narrador respecto de uno de sus personajes.

Por otra parte, el acto de creación, –de una obra única y original, “genuinamente artística” – conlleva una labor ardua y trabajosa: “He hecho lo que pude para que en el zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisión, no se adviertan costuras; y me hago un mérito confesar lo que nadie descubriría, porque si algún libro costó trabajo, fue éste, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua” (14). El narrador se identifica con un arte concebido como trabajo, y no mera inspiración,<sup>74</sup> al mismo tiempo que fundamenta su legitimidad en la figura de un autor conciente y responsable de su función. Sin embargo, la labor no se centra en el pulimiento del lenguaje, en la búsqueda de una perfección o calidad artística que Macedonio impugna como criterio estético. El trabajo de creación implica un trabajo relacionado con la ejecución de una técnica, con la puesta en funcionamiento de procedimientos orientados a la conquista del lector, con una escritura capaz de seducir. No implica sin embargo que el proceso de este trabajo se oculte a la mirada del lector.

Es más, la legitimidad de su empresa se funda en el mecanismo de escritura a la vista, en donde hace explícita su teoría y los mecanismos de su narrativa. Por ejemplo, entre los innumerables comentarios auto-referenciales, cito: “empleo todo recurso, y entre

ello las incongruencias, para desafiar con lo artístico o verosímil, lo pueril verosímil, y señalo y justifico cada uno. Es un proceder más franco y una labor mayor que tomo por el público, que la tan usada y cómoda de introducir dementes en la novela” (71). De este modo, el autor se presenta como “franco” por su rechazo a lo verosímil, al que denuncia como mecanismo engañoso (parecer y no ser) mientras que él se alinea con lo auténtico por poner a la vista sus propósitos como autor. La autenticidad no se relaciona con lo verdadero en cuanto concordancia con la realidad –“en una novela que no quiere contener verdad alguna” (32) – sino con la figura de autor que revela su proceder frente al lector. La autenticidad del autor entendida como apertura franca hacia el lector se constituye en estrategia de legitimación y seducción.

La autenticidad se relaciona también con la idea de escritura como devenir del pensamiento, como un proceso que la misma escritura escenifica: “Así, pues, a medida que escribo, indago y espero sucesos, como el lector” (31). El autor escribe que escribe, no escribe lo que piensa, sino que piensa escribiendo: no hay un modelo anterior y una copia, una expresión de una idea previa. Se trata de un acto que no remite a ningún pasado o anterioridad. La escritura se revela como un presente en donde el autor discurre espontáneamente.

Si la obra resultante es al mismo tiempo su proceso de escritura, no falta, en esta apertura “sincera” del autor, las referencias a sus incertidumbres, vacilaciones y fallas en su rol autorial. En los últimos prólogos, se pregunta: “¿Cómo fue, cómo ocurrió la inspiración en Quijote, en la Quinta Sinfonía, en Tristán e Isolda? (Ah, perdona, lector, estoy estudiando, ansiosamente examino el problema de la Tragedia, busco ejemplos, me asusta mi compromiso y me olvido, en últimos repasos febriles, que no es tiempo de

estudiar sino de laborar)” (115). Asumir la función de autor implica un compromiso difícil de ejecutar, justamente porque no se trata sólo de teorizar, sino de “laborar”, llevar a cabo. Es un ejercicio de poder, pero no un poder ciego a las dudas y a las fallas. Por ello en el prólogo “Autor también habla” se lee esta confesión:

A veces preocupado me pregunto cómo podría ser olvidable esta novela sublime y difícil –ahora para el lector, antes para mí- si ha de contenerse en ella un General con susto que titubeante por los escalones a oscuras del subterráneo de la Casa de la Novela guiado por la Eterna pone con sus temblores a la Eterna en el caso de decirle: –Pero, general, tómese de mi pollera y camine seguro que no lo voy a descarriar. (19)

De este modo, la figura de autor macedoniana, al mismo tiempo que detenta un poder, –General–, es un ser dudoso cuya investidura nada le sirve por sí misma para afrontar la tarea de la escritura. El autor no es un mero artefacto textual, es un ser que muestra con sinceridad su pensamiento a la vista y se devela con todo las fallas de lo humano.

El ejercicio de poder autorial no esconde las dudas y vacilaciones porque también es un ejercicio ético. Hay múltiples referencias a la figura de autor que tienen como centro al lector y que prometen su cuidado y protección: “Todo el que llega inopinado e impetuoso a un borde cae al vacío violentamente; un autor debe cuidar de no excitar por demás el interesamiento del lector cuando ya ha elegido el punto en que situará el fin de su relato y este punto está próximo... no todo autor toma estos cuidados...” (105). Los cuidados también toman en cuenta el bienestar de sus personajes, puesto que “yo los hago querer a los personajes en los prólogos para ahorrarles el gesto agrio del lector incrédulo y descontentadizo, cuando se estrenen ante él en el relato” (105). Su rol ético

consiste en conformar un arreglo entre los sujetos del texto (él mismo como autor, lector, personajes) para asegurar su bienestar afectivo. En este sentido, el propósito de la novela, el saber del autor y la finalidad del arte, están encaminados hacia el bien afectivo del lector:

Yo no podré dar al ansioso, al joven que ansíe cierto conocimiento o cierto poder que procure alguna ambición o algún sólido rumbo de seguridad en la tiniebla del Ser, nada concreto ...- pero puedo encaminarlo a pensamientos tan posibilitantes, tan insinuantes de la todoposibilidad, la eternidad, tan embriagadores de misterio, que le creen un interior tan fuerte que ninguna Realidad pueda tener sobre él el poder de dolor y de imposible, de limitación, que tiene sobre quien no ha logrado construirse fascinaciones de pensamientos que vayan siempre consigo. (91)

Esta promesa, que aleja su propósito de la estética y lo lleva hacia una finalidad que podríamos llamar terapéutica, está claramente ligada a la incidencia del sujeto en el ámbito puramente afectivo, no exenta del logro de un conocimiento para la vida. Pero lo que me interesa destacar aquí es que toda su autofiguración como autor en relación al texto conlleva la construcción de propiedades autoriales basadas en un poder hacer (creación de la novela), un saber hacer (ejercicio de una técnica de ardua labor), y un deber hacer (una ética basada en la autenticidad de su escritura a la vista y en el propósito terapéutico de su escritura). Queda, sin embargo, añadir y analizar un último aspecto de este sujeto-autor cuya incidencia en la novela no es menor: el despliegue de un sujeto del querer.

#### **2.3.4. Sujeto que siente: El extraviado**

Como ya mencionamos, todo autor implica la construcción de una figura que se constituye en relación a su biografía, a la institución del campo cultural en donde se inserta y a la lengua y el proceso de escritura. Pero también existe una cuarta dimensión que tiene que ver con el entramado del autor en cuanto sujeto que “siente”, ya no inscripto en los circuitos del saber, del poder o del deber. Podríamos referirnos entonces al nivel “psicoanalítico” del sujeto, a los impulsos inconscientes que lo rigen, a las oscuridades de un actuar que el mismo autor mencionaba cuando se refería a las motivaciones de su novela. Sin embargo, pensar la subjetividad desde el psicoanálisis resulta inadecuado por cuanto desde esta ciencia se concibe al deseo como una falta o carencia del sujeto, cuando en Macedonio no se manifiesta como tal. Por eso aquí pienso al sujeto macedoniano en términos de lo que revela de su subjetividad pensada como sensibilidad, en la dimensión vital y afectiva que lo configura. Ensayar primero un recorrido por este entramado de lo sensible en su discurso nos puede ayudar a definir con mayor precisión la autfiguración del autor como sujeto pasional.

Existen tres instancias en donde el sujeto aparece cautivado, extraviado o descentrado de sí mismo por el orden de lo afectivo.

En primer lugar la corriente afectiva aparece en la siguiente cita vinculada a la idea de amistad, pensada como un devenir apacible que se contrapone a la labor ardua que implica el trabajo teórico tanto filosófico como artístico:

Cuando ya maduraba el plan de invenciones, teorías embriológicas, palimpsestos descifrados y diálogos chispeantes de arte y filosofía a cargo de los personajes, he aquí que me *cautiva* la simple conversación amable y generosa de la amistad; y

todo mi descubrimiento de presentar una novela con laboratorio y técnicos adscriptos, se desmorona tristemente. (112)

En este sentido, lo afectivo y lo intelectual se contraponen; el sujeto se encuentra escindido entre un hacer y un sentir recíprocamente exclusivo.

Por otra parte, la escritura es concebida como experimento: el autor experimenta en ella no ensayando su teoría en el momento que escribe, sino también experimentando algo que le acontece, no como producto de su propio accionar, sino de algo exterior que lo extravía, que lo saca de lugar. En uno de los últimos prólogos de la novela, dice:

Yo estoy fascinado de Tragedia –que debo concebir– y no tengo las palabras, así como en un ensueño reciente que tuve había una persona que yo sabía quién era, que regía todos los hechos del ensueño, y no conseguí yo verla ni nombrarla; en cierto modo, aunque sea una vaguedad, yo tenía la emoción de esa persona pero no su figura ni su nombre. (113)

En la vaguedad del ensueño, se pierde el nombre y su figura –su representación– pero prevalece la emoción; del mismo modo funciona el poder de atracción de la tragedia. Podríamos decir que el sujeto se siente fascinado, deterritorializado del ámbito del lenguaje, pues lo afectivo ha ganado terreno sobre lo representativo.

El acontecer trágico ejerce un poder de atracción, de fascinación que disloca al sujeto. “Es la proximidad de Tragedia, fascinación que yo mismo experimento ahora y me *extravío hacia ella*, es la Vida misma que todo ella es ante o pos tragedia, pues ésta ya no es la Vida sino su Mística, la que trajo hacia mí este ‘Prólogo’ humilde, ansioso de estar donde el ocurrir trágico” (114). Del mismo modo que el devenir amistoso lo empuja a abandonar su tarea intelectual, así la cercanía de la tragedia lo apura a terminar la serie

de prólogos para comenzar la novela, núcleo afectivo del texto que acontece en la topofilia de la estancia.

La idilio-tragedia pone en escena el amor en tanto idilio y la separación de los amantes en tanto tragedia. Es estética por cuanto “es hecho de Beldad por la Muerte que hace en el amor tanto la tragedia como el idilio” (31). Exige un abandono de todo asunto ajeno a ella: “no habrá dentro de ella sino todoamor, ni hay pluma, palabra o asunto que fuera de ella no la busque, prendando; las Voces, las Miradas, los Reíres, los Suspiros, los Sollozos, el Extravío, quisieran ver realizarse Tragedia y estar con ella” (114). Como punto centrífugo, todo lo atrae hacia ella pues concentra con plenitud lo vital de la vida, y por ello ocupa un lugar jerárquico frente a cualquier otra dimensión humana.

Existe una tercera instancia en donde el sujeto se siente extraviado, donde experimenta un descentramiento que, en comparación con los otros casos, será mayor en intensidad e importancia: la Eterna. Núcleo central en la novela, la Eterna se describe a partir de lo que causa en quien la ve, es decir, por lo efectos que implacablemente produce en quien la conoce. Así, en el prólogo “Descripción de la Eterna”, además de una breve descripción física de su persona en donde destacan la elegancia y la belleza, la Eterna es, ante todo, productora de efectos/afectos:

Quien pasa delante de ella pierde el don del olvido. Y si puede olvidarla es un lisiado.

Quien no puede olvidarla se detiene y la comprende, la ama sin resignación posible.

Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia.

Es tal la delicadez, tan justa y sencilla sin infatuación su alegría, que a nadie con más monstruosidad puede rozarse una alegría que a ella.

Es quién está más lejos de las sensaciones.

El que la ve, debe al siguiente día aclarar el misterio de la Eternidad de ella y de sí.

Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pasado que améis. Y aun también os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis. (93)

El encuentro con la Eterna es fulminante, concentra el momento en donde todo sucede rápido y de una vez, inmediatamente, sin etapas o gradaciones. La Eterna ejerce una subversión de la temporalidad, no sólo en el tiempo del sujeto, –su pasado, su porvenir–, sino en el presente en cuanto instante que concentra la intensidad máxima. Como la experiencia de lo sublime, existe una violencia hecha al tiempo, en donde el sujeto, como dice Kant, comprende *en un instante* lo que se aprehende *sucesivamente*.<sup>75</sup> Produce un giro copernicano en el sujeto: olvido, amor, historia, alegría, misterio de eternidad; todo su universo de existencia es afectado en un instante.

La novela comienza con una dedicatoria a la Eterna, y nos dice que ella es “el ímpetu máximo de piedad, abnegación y acudimiento” y que es “sublime en su presteza” (9). La Eterna se sitúa como potencialidad máxima en un límite, en lo sublime entendido como “sentimiento de los umbrales” (Parret 132).<sup>76</sup> En cuanto experiencia de lo sublime, la Eterna funciona como un motor, como una fuerza, como un poder: el de descentrar al sujeto. “Ella es la más fuerte descentración”, “Capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte. De cambiar el pasado” (9). Gracias a este poder de descentramiento, la Eterna seduce, en el sentido etimológico de *seducere*: *se* significa ‘aparte’, ‘a un lado’, es

decir, ‘separar’ y *ducere* es ‘guiar,’ ‘conducir’. Seducir significa entonces llevar aparte, desviar. Según Parret, la seducción es el “entorno de lo sublime”, por cuanto su experiencia implica, no la armonía y orden de lo bello, sino la ruptura y los desvíos que el sujeto experimenta frente a lo infinito, en una máxima potencialidad.

Lo sublime de la Eterna es un sublime ético, la capacidad máxima de “ser otro todavía en el hacerlo todo por otro” (9). Ella es pues la figura de la pasión, entendida, como dice Macedonio en NTV, como “una sed de traslación del yo, un recíproco afán de ser uno el otro, la alegría admirativa por el ser personal de otro” (334). La pasión es un ejercicio de la Altruística, un *movimiento* del yo de salida de sí mismo: “Es sin duda una estado emocional, pero es también metafísico en cuanto anula la ligazón a un cuerpo: y si no estamos ligados a un cuerpo no lo estamos a ninguno” (NTV 335). De este modo, lo sublime, en su capacidad de seducir, descentra al sujeto, en un sentido no solo afectivo sino metafísico, en donde desaparece el sujeto en el otro: “La Realidad y el Yo, o principalmente el Yo, la Persona (haya o no Mundo) sólo se cumple, se da, por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad” (9).

La historia de amor entre el Presidente y la Eterna ha sido estudiada en vinculación a la biografía de Macedonio.<sup>77</sup> No se puede negar el fuerte sustrato autobiográfico que esta historia encubre. Así, Vecchio afirma que en la dimensión autobiográfica, la novela revela la presencia de un yo, una suerte de corriente “egotista” que está en tensión con su plan “egocida” de desacomodo del yo, coexistiendo ambas y negándose mutuamente (93). Por otra parte, también Julio Prieto identifica dos corrientes: “hay una tensión o vaivén entre la estética del fingimiento ‘vanguardista’ y el afán ‘romántico’ de autenticidad” (82). Es decir que, mientras la primera niega toda relación

con la realidad, la segunda, el sustrato autobiográfico, “obsceno resto de verdad” (102), se revela en “los excesos estilísticos”, como “salidas de tono”, “los grumos de verdad” que constituyen “una suerte de identificación con el síntoma”, una manera de “atravesar la fantasía de la novela buena” (102).

Entre el sujeto-autor que finge y el sujeto autobiográfico no existe esta distinción tan clara. En primer lugar, el sujeto-autor que escribe no se presenta como un antes de la escritura, sino que deviene en ella, se constituye en ella. En segundo lugar, el sujeto autor es también un sujeto real, como vimos en la autofiguración de autor- Macedonio Fernández, obra y vida se encuentran inevitablemente ligados. Y, finalmente, el sujeto que escribe es siempre un sujeto pasional, y la pasión no refiere solo al sustrato biográfico, a la historia de amor, sino que es una modalidad del discurso.

En este sentido, el estudio de la subjetividad en el discurso de Parret nos ayuda a comprender que el sujeto de las pasiones se constituye en el enunciado, no conforma una anterioridad respecto al texto en donde “expresaría” sus pasiones. El sujeto es un efecto del enunciado y la competencia pasional es una competencia modal. La red de pasiones que es la subjetividad es una red de valores y todo un programa o recorrido discursivo que parte de la enunciación en tanto efecto de enunciado, la concatenación de un querer, de un saber, de un poder y de un deber que se desarrollan dialógicamente en la sintaxis de la interacción de los actantes. Las pasiones se despliegan como deseos, voluntades, obligaciones y necesidades (7).

De este modo, toda la autofiguración del autor en la novela, en sus múltiples facetas, revela un ejercicio de poder (el autor creador), de saber (la autoridad literaria, metafísica y artística desplegada en su escritura a la vista), un ejercicio de deber (la ética

de autor) y un ejercicio de querer (el sujeto pasional frente a la Eterna). El sujeto pasional se despliega en toda la novela como efecto del enunciado, como una presencia que actúa como modo y estrategia para articular una escritura afectiva.<sup>78</sup>

Todas las autofiguras de autor tienen como propósito la conquista, la seducción del lector. El autor construye así su simpatía hacia el lector en su ser pasional; como autor que detenta el saber de una ejecución (una poética inventiva nunca vista a partir de una labor ardua y desplegada en toda su autenticidad), el poder de ejecutar una novela no exenta de un deber ético que procura el bienestar afectivo del lector, y finalmente el querer de un sujeto extraviado por el devenir del deseo. La seducción por la simpatía no es solo un mecanismo para asegurarse la recepción de su obra, sino un modo de entablar un vínculo afectivo con el lector.

### **3. El autor y el lector como Bando**

Al crearse como simpatizante del lector, el vínculo que el autor entabla con éste no es de carácter intelectual sino afectivo; y si bien no elude el intelectualismo, su entramado no es del orden del saber, ni su congruencia es de la razón. Más allá de lo discursivo, su lenguaje apunta a la creación de una comunidad con el lector articulada por la simpatía. Desmontadas las identidades y las posiciones como sujetos estables, el vínculo se definiría en término de contacto de meras conciencias afectivas. En este sentido, podemos decir que el autor se auto-construye como figura del deseo articulada principalmente bajo dos instancias: la del padre-maestro y la del amigo.

#### **3.1. El maestro**

El autor en cuanto padre de un texto cuyo fin es provocar la emoción artística en el lector, asegurando siempre su protección y buscando su bienestar en la provocación de una “fecundidad concienical liberadora” (266), se aproxima a la figura de maestro, en tanto construye su autoridad como creador, pensador y sujeto ético. *Master* de una serie de técnicas, de un “perfecto plan de ejecución”, incide en el lector sensiblemente para provocar un efecto liberador que conlleva al final del camino un aprendizaje, la percepción de una verdad. Las últimas líneas de la novela expresan su propósito y su lección: “efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal de no-ser. No hay más un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginario. El imaginador no conocerá nunca el no ser” (266). Esta afirmación no está exenta de un fuerte carácter lectivo, una enunciación que, al cerrar la novela, se revela como epifanía solo posible después de atravesar los recorridos accidentados de la lectura. Como la figura del maestro filósofo cuya pedagogía despliega una íntima afinidad con el arte del rapsoda, Macedonio se vale de la novela “genuinamente artística” como medio para el conocimiento y la revelación filosófica. De este modo, la relación maestro-discípulo informa la relación autor-lector a lo largo de la novela.

El vínculo entre el maestro y su discípulo excede el orden de lo intelectual; la transmisión de conocimientos no es un simple mecanismo de enunciación en donde las partes implicadas remiten a la función de emisión y recepción. Todo vínculo de aprendizaje implica un contacto, un modo de entrega como también de apertura que involucra a los sujetos en sus fueros más íntimos. George Steiner, quien ensaya en su libro *Lecciones de los Maestros* un recorrido por diversas figuras de maestros desde la

antigüedad clásica a los tiempos contemporáneos, señala el carácter íntimo de esta relación. “Enseñar con seriedad – afirma Steiner, ya que existen otras articulaciones en la enseñanza que se alejan de este modelo –es poner las manos en lo que tiene de más vital un ser humano. Es buscar acceso a la carne viva, a lo más íntimo de la integridad de un niño o de un adulto” (26). El aprendizaje es un acto de interiorización, en el otro y en uno mismo. Implica la ejecución de un cambio, un reordenamiento para el cual es necesario la apertura y la disposición adecuadas. Lejos de una comunicación desapegada o fría, este vínculo exige una apertura genuina para ser afectado en lo más íntimo de su naturaleza. Toda enseñanza involucra una comunión, una salida de sí mismo en el otro, un dejarse ser tocado por el otro.

La figura del maestro seduce; cómo podría no hacerlo, se pregunta Steiner, si “el maestro, el pedagogo, se dirige al intelecto, a la imaginación, al sistema nervioso, a la entraña misma de su oyente” (34). En este llamado o invocación a lo más íntimo del sujeto, la persuasión es la técnica ineludible del maestro, quien invita la atención, el acuerdo, y la colaboración del estudiante. Y cuando el material del cual se trata implica el arte o las humanidades, –y en el caso de Macedonio, el ensueño artístico y la afección como lo real de la conciencia–, la carga emotiva potencia aún más esta relación. ¿No es acaso éste el ejercicio de Macedonio en la novela, –aquella que busca incidir en la misma emotividad del lector– cuando lleva a cabo su conquista a partir de la seducción de una escritura afectiva y la construcción de un *ethos* “simpático”?

Maestro y discípulo conforman una comunidad articulada a partir de una comunicación íntima, basada en la confianza, la colaboración y la aceptación. Estas dictan un arreglo ético, un modo de con-vivir en donde las afinidades y las emociones se

vinculan a la esfera de amor. Steiner afirma que esta interacción signada por la apertura o entrada en el otro, vía persuasión o amenaza (“el miedo es un gran maestro”), juega con el erotismo: “El erotismo, encubierto o declarado, imaginado o llevado a la práctica, está entretejido con la enseñanza, con la fenomenología del Magisterio y el discipulazgo” (33). En el recorrido de Steiner por la historia clásica, Sócrates encarna la figura del maestro-seducor: “Sin embargo, los poderes de seducción del Maestro no tienen rival; nadie puede resistirse al hechizo carismático de Sócrates, al embrujo de su presencia. Será la imagen de Sócrates, inmortalizada en innumerables bustos helenísticos y romanos, de la cual derivará Kierkegaard la tipología del seductor (32). En relación a nuestro autor, no se puede olvidar la figura de Macedonio “real”, el Sócrates criollo que por sus cualidades oratorias y la fascinación que engendraba en su audiencia fue largamente admirado y ponderado por los jóvenes vanguardistas. La figura de autor se alimenta de esta autofiguración biográfica, tanto por el estilo conversacional que se destila en la novela como por su impronta de maestro y seductor.

### **3.2. El amigo**

Por otra parte, las relaciones entre la filosofía y la amistad son estrechas. Eso dice la clásica concepción de que hacer filosofía implica un estar entre amigos. La seducción como signo autorístico en su articulación con el lector también está ligada en la novela al deseo de conformar con el otro una comunidad de amistad, entendida como vínculo afectivo y desinteresado. Pero debemos comprender éste también en su sentido ontológico. Al respecto, Giorgio Agamben en su ensayo “La amistad”<sup>79</sup> hace una

interesante interpretación de la idea de amistad aristotélica a partir de un pasaje del libro IX, sección IX de la *Ética a Nicómaco*. El pasaje al que alude es el siguiente:

El que ve, siente (*aisthánetai*) el ver; el que escucha, siente el escuchar, el que camina, siente el caminar, y así para todas las otras actividades hay algo que siente que estamos ejerciéndolas, de modo que si sentimos, nos sentimos sentir, y si pensamos, nos sentimos pensar, y esto es lo mismo que sentirse existir: existir significa en efecto sentir y pensar. (cit. Agamben)

Reformulado en términos de Agamben, para Aristóteles “hay una sensación del ser puro, una *aísthesis* de la existencia”. Esta sensación de existencia se efectúa en la experiencia vital del vivir, tanto en el sentir como en el pensar. La experiencia del vivir, no la reflexión sobre ella ni su representación, es lo que define al Ser. La afinidad de esta tesis con la idea macedoniana del ser es inevitable, recordemos su frase “las cosas tienen de ser lo que hay de sentido en ellas”.

El pasaje continúa con la presentación de otra de sus tesis: “sentir que vivimos es dulce, ya que la vida es por naturaleza un bien y es dulce sentir que un bien tal nos pertenece”. La sensación de existencia como un bien deseable, como una experiencia de bienestar del sujeto la hace pues un objeto de deseo. Y es así que la amistad es también una experiencia deseable:

Vivir es deseable, sobre todo para los buenos, ya que para ellos existir es un bien y una cosa dulce. Con-sintiendo, prueban la dulzura por el bien en sí, y lo que el hombre bueno prueba con respecto a sí, también lo prueba con respecto al amigo: el amigo es, en efecto, otro sí mismo. Y como, para cada uno, el hecho mismo de existir es deseable, así –o casi– es para el amigo.

La ecuación “desear ser = desear el ser del amigo” se basa en la idea de que el amigo es “otro sí mismo”, lo que lleva a Agamben a definir la amistad como la instancia de este con-sentimiento de la existencia del amigo en el sentimiento de la existencia propia. La amistad tiene, por lo tanto, un valor ontológico que conlleva la idea de acción, de una experiencia vital compartida, que no debe entenderse como la participación conjunta en una misma sustancia, como en el caso de los animales:

La existencia es deseable porque se siente que ella es una cosa buena y esta sensación es en sí misma dulce. Pero entonces también para el amigo se deberá consentir que él existe, y esto adviene en el convivir y en el tener en común (*koinomein*) acciones y pensamientos. En este sentido se dice que los hombres conviven (*syzen*), y no como ganado, que comparte la pastura. ... La amistad es, en efecto, una comunidad y así como es con respecto a sí mismo, la sensación de existir es deseable, así también será para el amigo.

La convivencia humana, como dice Agamben, no tiene objeto, es “un compartir puramente existencial”, “el con-sentimiento del puro hecho de ser.” Detenta por ello una impronta política en tanto implica un modo de configurar una comunidad:

En términos modernos, se podría decir que "amigo" es un existencial y no un categorial. Pero este existencial –como tal, no conceptualizable– está atravesado sin embargo por una intensidad que lo carga de algo así como una potencia política. Esta intensidad es el *syn*, el "con" que “reparte, disemina y vuelve compartible la misma sensación, la misma dulzura de existir.”

La amistad entendida así en su dimensión ontológica-vital y política implica una experiencia sensible y afectiva. La escritura afectiva de Macedonio también la involucra:

la conformación de un autor que busca, en su figura de amigo, la búsqueda de un canal afectivo con el lector, basado en la idea de una experiencia del existir-sentir en la novela compartida entre autor, lector, personajes. Por ello se adjudica la maestría de una metafísica no discursiva, ya que esta experiencia excede el orden comunicativo del lenguaje reducido al logos racional.

#### **4. El zapallo que se hizo cosmos: La afección gana la partida**

##### **4.1. Ni yo ni tú: sólo existe lo sentido**

La seducción no se inscribe sólo en la relación autor-lector-personajes, también es parte de la mecánica del texto, que engendra y alimenta el deseo entre autor y lector. Ésta es la concepción de Barthes del texto *escriptible*: “el texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles... y perdido en medio del texto (no por detrás como *deus ex machina*) siempre está el otro, el autor” (38). El autor escribe el texto para el lector, el texto *le* está destinado, y ambos lo hacen posible. “En el funcionamiento textual siempre estaría en juego otro ideal o un otro proyectivo, que permite la existencia del texto; esa otredad tiene que ver con identidades fantasmáticas del lector y del escritor” (Premat, “El Autor”, 314). Estas figuras en Macedonio cobran sin embargo, una visibilidad extrema, en el sentido de que son “protagonistas” explícitos de la novela, no meras proyecciones.

Ahora bien, si el autor ordena, limita, significa, del mismo modo lo hace el lector, quien también participa en el juego de las significancias. Pero no sólo porque la novela se ofrece como obra abierta, sino también porque el lector es, en todo texto *escriptible*,

productor de sentidos. Allí reside justamente el placer del texto. Al respecto, Barthes dice que en contraposición al texto clásico que admite sólo juicios de valor, el texto del placer no puede arrancarme sino un juicio no-adjetivo: *¡es esto!* Y todavía más: *¡es esto para mí!* Este *para mí* no es subjetivo ni existencial sino nietszchiano (...en el fondo es siempre la misma cuestión: ‘¿Qué significa esto *para mí*?...’) (22)

La significancia, como afirma Jorge Aguilar Mora en su ensayo sobre Barthes, es el sentido en cuanto es producido sensualmente porque “el sentido de las cosas nace de nuestros sentido. Ese es el motor de la máquina esquizofrénica: yo siento, yo siento, ese es su único *sentido*” (69). El sentido solo se produce en y por el sujeto, y lo involucra en su capacidad individual de sentir y ser afectado. Como dice Macedonio, se trata de “lo sentido por mí y no por el otro”. Es por ello que es siempre subjetivo, pero también es, en términos de Macedonio, *ayoico*.

Toda la escritura afectiva de Macedonio es un devenir del sentido, no un sentido en el enunciado, sino un sentido de enunciación que no remite al sujeto ni como autor ni como lector, pues en la mecánica del texto del deseo el autor y el lector no ocupan posiciones contrarias ni binarias. En el placer del texto, el sentido borra todo dualismo entre sujeto y objeto y entre sujetos entre sí. Por ello en la novela, autor y lector terminan borrando sus posiciones, sea que se intercambien o que se desvanezcan. Pues la reversión no sólo se da en relación entre el lector y el personaje (propósito explícito de la novela), sino también entre el autor y el lector. Vecchio analiza estas inversiones en donde “el decir se presenta como un recibir y el recibir como un decir” confundiendo las posiciones de emisor y receptor, porque, “al final, autor y lector son dos estados psíquicos intercambiables” (129). Como señala Aguilar Mora, “no hay detrás del texto alguien

activo (el escritor), ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto. El texto perime las actitudes gramaticales. Lo sentido por/para mí “no se sitúa en la oposición subjetividad/objetividad; sino en este *para mí* que es el origen de la *pluralidad*, que es la destrucción de toda individualidad, que es el *valor* de la interpretación” (73).

Pero más aún, en la deriva del texto macedoniano, no sólo el lector es leído y transformado en personaje y éste en persona, no sólo el autor es convertido en lector y viceversa, sino también la enunciación de la novela deviene ella misma enunciado. La novela se pliega sobre sí misma, su teoría es su asunto novelesco, el que dice que dice es finalmente lo que dice y lo afectivo revierte lo representativo. El placer del texto, su extravío, se produce en el momento en que la afección gana preeminencia sobre la representación.

Así, Macedonio hace de la escritura el espacio de un sentido que escapa a la representación, y que solo puede producirse en la escritura en tanto autor y lector entran en la mecánica de la seducción y del bando. Como las inversiones de los sujetos en la novela, los devenires de las imágenes en el eje de su existencia en donde acontece el afecto, la constitución de bando y el contagio de conciencias; en todos estos acontecimientos se produce el momento o instante en que se desvirtúan las antinomias, se pierden las identidades y se borran las representaciones en una experiencia de la inclusión. La inclusión está signada por las zonas de indeterminación, por los contactos, por los momentos de mezcla e indiscernibilidad, de potencialidades de existencia que crecen o decrecen como variaciones de intensidades.

Nada me parece más clarificador al respecto que ese texto de Macedonio que se encuentra en la última página de su libro “metafísico” NTV. Se titula “Compensación”

pues se propone como resarcimiento de la ardua lectura de su libro y como modo de cumplir con su promesa de erigirse contra todo “intelectualismo”. Dice el autor:

... ayer, oyendo un canto de la señora de la casa, que duró mucho en repeticiones (recordándome despiadadamente a mi presente manuscrito) alcé del aire que sonaba y del Tiempo que fluyó hablado por ese largo cantar, un obsequio de aire y Tiempo para ti, y te lo guardé, preocupado de brindarte algo que enjugara la fatiga y quizá resquemor con que te vas.

El relato sigue apenas unas líneas después:

Esta madre de divino (divino sólo hay: la traslación del yo) sacrificio por sus hijos y que al presente vive muy sufriente, cantó largamente un tema popular de dolor de madre, y en ningún momento recapitó que ella era la madre dolorosa a quien el pueblo versificador había dado palabras acompasadas y rimadas de ese verso o canto para mecer (“expresar” es mucho pretender) su situación. Ella necesitaba palabras, compás, sonido, para su sentimiento y situación, pero el verso que dio en cantar no fue elegido por ella: lo tomó porque alguien lo tarareaba por ahí, un chico. La casualidad llenó su boca de las palabras que eran tan íntimas en ella, como grotescas en un chico. Sólo ella dijo lo que debía decir, y sólo ella no pensó que el verso *le* estaba hablando. Ella no lo oyó, aún más: creo que mientras lo cantaba pensó en su madre y pensó en sí misma como hija; se sintió niña que mortifica a su madre; y era una madre mártir.

A mí me parece inmenso, alentante, el fantasismo de Espíritu que hay en la vicisitud de estas Palabras que vienen casualmente a posarse en los labios que las

necesitaban, que no salen de dentro, que dicen todo lo de esa alma y esa alma no las oye, en su acepción. (342)

Aquí está ilustrada toda una concepción del lenguaje y de la escritura en su dimensión afectiva. En primer lugar, el lenguaje no “expresa” una sensibilidad, sólo “mece”, actúa en ella. Y este actuar no obedece al sentido representativo de las palabras, pues ella no las oye “en su acepción”. Sin embargo, “dicen todo lo de esa alma”, aunque la voz que la pronuncia no lo sepa. Sucede lo mismo que en el relato del despertar del sueño, donde en la vaguedad del ensueño no se recuerda los referentes (“solo yo tenía la emoción de esa persona pero no su figura ni su nombre”). Lo que las palabras significan es lo sentido como sensibilidad. Y este sentido transportado por un lenguaje que no tiene dueño ni origen, sólo cobra existencia en la subjetividad del que *siente* –más allá de la conciencia racional– esas palabras. De este modo, el sentido es siempre interpretación, ¿Qué significa esto *para mí?* y por esta razón, el lenguaje y la escritura, – “el fantasismo de Espíritu que hay en la vicisitud de estas Palabras” – invoca un poder; el de proponer nuevas formas de pensar y nuevas formas de sentir.

#### **4. 2. La todoposibilidad del deseo: la pasión como voluntad de poder**

La escritura como máquina pasional detenta poder. No se trata de comunicar sino de actuar. Las palabras “hacen”, crean existencias en el orden de lo sensible (la promesa de la novela), “mecen” al sujeto, lo conmocionan, producen “la emoción artística”. Por ello, la escritura es un campo de posibilidades para la acción, para la praxis vital. De este modo, está ligada a una política y a una ética, como también a la posibilidad de un conocimiento metafísico y ontológico.

En el orden del saber, el vivir afectivo, como mencionamos en la exposición de su metafísica, elude cualquier cuestionamiento, duda o misterio. La afección es siempre cierta ante el dolor o el placer y no presenta posibilidad de vacilación. Por otra parte, el vivir afectivo, al posibilitar el desligarse del cuerpo, de la idea de inexistencia, de la muerte, es acceso al estado metafísico. Signado por una ética de la simpatía, en el ejercicio altruístico tanto de la amistad como del amor, el sujeto encuentra la dicha en la traslación del yo en el otro. El devenir afectivo implica la conquista de un poder, y el poder de una conquista. Se libera de cualquier realidad limitante: la idea de Yo, Causalidad, Realidad, Tiempo. Es la todoposibilidad misma.

La afirmación de la todoposibilidad en sus múltiples dimensiones constituye el fin hedonístico del hombre. La búsqueda del placer y la huída del dolor son la base del proyecto macedoniano de escribir una eudemenología, es decir, un tratado capaz de sistematizar los comportamientos y las virtudes que llevarían al sujeto a un saber práctico que lo guíe en su fin hedonístico. En el ensayo “La ciencia de la vida”, ya mencionado, Macedonio concibe el proyecto de crear precisamente una ciencia de la vida basada en la observación del comportamiento de las personas y las leyes de la psicología fisiológica. Aspira a encontrar un sentimiento-idea adecuado a la vida, construido a partir de leyes de la psicología fisiológica, como la ley de contraste (dolor-placer) y de asociación de lo simultáneo que permitirían mitigar el dolor o su percepción en relación a su vivencia contigua o simultánea con el placer. Este texto, imbuido de un espíritu científicista más propio del Macedonio en sus años de juventud, expone sin embargo una visión “positiva” de la vida en cuanto no sólo el placer es “lo natural” en la vida, sino que también es posible tomar plena posesión de la vida a partir del conocimiento y la voluntad (como la

previsión y el esfuerzo, o el vivir aislado), para salir del sonambulismo o automatismo. La afección toma aquí también un papel principal, ya que la falta de percepción de ésta por el sujeto lo lleva al escepticismo o pesimismo ante la vida. En este texto Macedonio menciona también la idea del amor al prójimo y la ejecución de la acción como modos de impedir el sufrimiento y de huir del dolor. De este modo, la búsqueda de placer se encuentra ligada al devenir afectivo que escapa a las constricciones del dolor y que encuentra en el placer la libertad de una potencialidad máxima.

El devenir afectivo como potenciación implica una ética de las mezclas, de las buenas y de las malas mezclas que constituyen el núcleo del placer y del dolor, o, en términos deleuzianos-spinozistas, la alegría y la tristeza. Aquí el tratado de Deleuze sobre Spinoza resulta esclarecedor. Deleuze define la alegría como el placer de la conquista (en múltiples dimensiones; de un color, de un sonido, de una palabra). La alegría es todo aquello que consiste en colmar una potencia, en llevarlo a su intensidad máxima. Es el regocijo del ser sintiendo ser lo que es, de acuerdo a su propia capacidad. Existe toda una ética de las mezclas: aquellas que potencian el ser son las que benefician; aquellas que lo disminuyen son las que dañan y causan tristeza. Deleuze lo explica con la metáfora digestiva (que en realidad no es metáfora, sino el funcionamiento concreto y real de la afección, y que del mismo modo se extiende al ámbito amoroso):

Cuando hago un mal encuentro, esto quiere decir que el cuerpo que se mezcla con el mío destruye mi relación constituyente, o tiende a destruir una de mis relaciones subordinadas. Por ejemplo, como algo y tengo dolor de vientre, eso no me mata; destruye o inhibe, compromete una de mis sub-relaciones, una de mis

relaciones componentes... Inversamente a cuando como algo que me conviene.

(“Cours Vincennes”)

Una mala mezcla, es, para Spinoza, lo que constituye el mal, puesto que “mezclarse mal quiere decir mezclarse en condiciones tales que una de tus relaciones subordinadas o que tu relación constituyente está, o bien amenazada o bien comprometida, o destruida.”

Así, lo vil, como ya citamos en Macedonio, es lo intelectual impidiendo la calidez, “lo que solo es inteligencia no debe curiosear al Latido” (258). Lo intelectual y el latido constituyen, en términos de Spinoza, una mala mezcla, lo que lleva al fracaso del Presidente con la amada, su desencuentro amoroso y la incapacidad de “no poder” llevar al máximo su potencialidad afectiva. El desencuentro es también tristeza, en cuanto ausencia de potencialidades: la tristeza final de las “espaldas curvadas de todos los personajes, alejándose” de la estancia, en la despedida final de la novela, en la ruptura de la comunidad que en simpatía permitía la convivencia y el contagio en la topofilia de la novela.

En esta ética de las mezclas, el deseo vivido como potencialidad constituye un buen encuentro. El deseo como expectación es, en primer lugar, espera de hecho futuro; y, como tal, como representación de suceso futuro placentero, provoca un estado afectivo en donde el objeto de deseo se hace existente en el orden de la sensibilidad. El objeto de deseo funciona del mismo modo el objeto de atención. Macedonio dice que cuando ponemos atención a un objeto, en realidad no es que damos atención al objeto, sino que éste nos invade, nos atrapa. Es la conquista de la afectividad que gana terreno a la representación, o a la misma realidad. La concepción del deseo en Macedonio como estado afectivo pleno lo aleja del pesimismo de Schopenhauer, al mismo tiempo que

también lo aparta de la idea freudiana del deseo como carencia. Se podría decir que hay un dejarse vivir por el deseo, no como carencia, sino como potencia, como una expectativa que nos lleva hacia el objeto deseado; y que es precisamente ese devenir en el deseo el que afirma su misma posibilidad. Finalmente, en la afirmación de la sensibilidad del sujeto, en el *para mí* sitúa lo real de la existencia. La pasión es una voluntad de poder, de devenir y de actuar en el mundo.

La literatura para Macedonio es un espacio, un plano de existencia o, como dice Deleuze, un bloque de sensaciones; no percepción del mundo, sino vivencia, como sensación o afecto, que nos lleva a experimentar en el orden de lo sentido. Esta experiencia implica no sólo “zafarse de la continuidad individual y reconocerse, afirmarse” (lo afectivo como certeza de ser) sino también constituir bando, acuerdo, indiferenciación con el mismo cosmos. Para Macedonio, esta vivencia es lo místico, lo divino del ensueño.

## Idiotéz. Antonio Di Benedetto

*Soy el que conoce los rincones de la pérdida.*  
Antonin Artaud

De los sueños se nutre la narrativa de Antonio Di Benedetto. No solo porque muchos de sus relatos surgen a partir de esas visiones nocturnas<sup>80</sup> sino también porque detentan una cualidad onírica: imágenes que nacen o se desvanecen sin obedecer a una lógica sensata y una atmósfera de incertidumbre y de encuentros inesperados que expresa la impotencia y la alienación propias de las pesadillas kafkianas. Ligados a lo sensorial y visual, a partir de una imagen surgida de una mirada casual, surgen también algunos de sus cuentos, como *Caballo en el salitral* (1981), el que, según el autor relata en una entrevista, se inspira en el encuentro fortuito con un caballo amarrado a una carreta inmóvil bajo el sol de una calurosa tarde mendocina.<sup>81</sup> Dada la importancia de la imagen en su escritura, no sorprende que algunas de sus novelas y cuentos fueran llevados al cine, como es el caso de “Aballay” en el año 2011.

A Di Benedetto le atrajo mucho el cine. No sólo ejerció dentro de su labor periodística la crítica de cine, también escribió guiones y participó activamente en una revista cuyo interés giraba alrededor del incipiente lenguaje cinematográfico. Bajo la impronta del cine y de la vida onírica, se puede afirmar que la trama de sus cuentos y novelas consiste, más que en el desarrollo de una anécdota, en el devenir de una imagen. Una imagen cuya cualidad, al contrario de lo que podríamos pensar como característico de lo onírico, no es lo vago ni lo difuso, sino la materialidad contundente. La densidad que caracteriza sus cuentos proviene del tratamiento de imágenes de lo corporal, tanto del

hombre como del animal y de los objetos, y del uso de un lenguaje parco, escueto, que sugiere más por lo que calla que por lo que dice.

Si lo onírico se vincula con lo fantástico por lo inexplicable, lo incierto y lo inestable de sus mundos creados, también se asocian al género fantástico las invasiones animales, las transmutaciones imposibles y las paradojas de sus tramas narrativas. Sin embargo, los relatos de Di Benedetto no cuestionan la realidad con la introducción de una dimensión desconocida que subvierte el orden de lo real. En él, lo fantástico no representa ni simboliza nada: lo fantástico es una dimensión más de la subjetividad y de la realidad. Su obra no resulta de una ambigüedad entre dos formas excluyentes de concebir o percibir la realidad; una cotidiana, otra fantástica, sino de dos modos del pensamiento de naturaleza distinta, el representativo y el afectivo. En su obra, la intromisión de lo fantástico como afectividad, entendida como el acontecer sensible regido por la lógica de las pasiones y de la potencia, descompone y desarticula al régimen de la representación. Por ello, la representación en Di Benedetto, aún presidida por la imagen, estalla en fragmentos mostrando un despojamiento y una pérdida fundamental: la totalidad como cualidad de lo real y del sujeto.

Si lo onírico contagia sus relatos de elementos fantásticos y de seres animales, también la indecibilidad del acontecimiento dispersa los sentidos y enfrenta al sujeto a la impotencia de representar. De allí, la cualidad idiota de su escritura, la densidad de las palabras de las que no pueden trascender ningún significado. La escritura es también un cuerpo y, como las imágenes de lo corporal, constituye un espacio donde acontece la acción; acción como padecimiento, como mezcla y contacto entre cuerpos. Éstos

aparecen siempre sujetos al despojamiento y a la desnudez ante una realidad idiota, irrepresentable.

Las fisuras en el orden de la representación pueden verse desde el inicio de su producción, en los cuentos agrupados bajo el título *Mundo animal*, cuya temática zoológica va también a animar los relatos de *Grot* y la colección posterior de *Absurdos* de 1978. Sin excluir a uno de los relatos de esta última colección, titulado “Aballay”, este capítulo se centra mayormente en los cuentos escritos durante la década del cuarenta y cincuenta, comprendida también la novela en cuentos *El pentágono* y las dos narraciones que conforman *Declinación* y *Ángel*. En estas formas breves de la narración, las imágenes de devenir afectivo aparecen con una mayor claridad y contundencia que en sus novelas. Esto no implica que *Zama* de 1956, *El silenciero* de 1964 y *Los suicidas* de 1969 sean ajenas a los lineamientos de la escritura afectiva. Sin embargo, es en las formas breves de su obra donde se puede apreciar el imperio de la imagen bajo el signo de la afectividad.

## **1. *El pentágono*: El estallido de la representación**

### **1.1. La mirada caleidoscópica**

El imperio de la imagen rige la representación, aquella que, como dice Barthes, acontece siempre que un sujeto “dirija su *mirada* hacia un horizonte y recorte en él la base de un triángulo del que su ojo (o su espíritu) será la cima”. La novela funcionó en el siglo XIX como espejo o reflejo verosímil de un orden externo. En los años cincuenta del siglo XX, décadas después de la ruptura radical de la representación efectuada por las primeras vanguardias, Antonio Di Benedetto publica *El pentágono. Novela en forma de cuentos* (1955). El autor se referirá a ella tiempo después como un atrevimiento, una

tentativa de “contar de otra manera”. Si la vanguardia había confabulado contra la representación hasta llegar al extremo de hacer desaparecer la anécdota y la imagen, Di Benedetto seguirá sus derroteros radicales cambiando la óptica: volverá a contar con la mirada, pero con toda la carga del cuerpo y de la afectividad que desintegrarán cualquier voluntad orgánica. ¿Qué sucede con la representación cuando la mirada proviene de un sujeto que ha perdido toda organicidad, cuando el ojo que ve ya no encuentra cima en donde encaramarse?

*El pentágono* funciona, al igual que la novela realista, como un dispositivo óptico, pero contrariamente a su reflejo armonioso y consistente, presenta una imagen multiforme y caleidoscópica de la realidad. Etimológicamente, la palabra se compone de *kalos*, que significa bello, *eidos*, imagen y *skopia*, ver. El caleidoscopio cautiva la mirada por la multiplicidad de formas y colores de sus imágenes; imágenes originadas por la distorsión de la visión con la que usualmente enfrentamos la realidad. Del mismo que la visión caleidoscópica, la imagen dibenedettiana está signada por una geometría de lo fragmentado que se repite en variaciones. Su novela en forma de cuentos es un artefacto de imágenes que hace estallar la representación orgánica y desestabiliza el régimen de la verdad única y verificable.

Divido en tres partes y compuesta por cuentos breves, la novela *El pentágono* rompe con la unidad narrativa de la historia entendida como secuencia de hechos concatenados a partir de la causalidad y la pervivencia de una única vía de desarrollo posible. Si la verosimilitud es la elección de una línea narrativa que invalida las otras posibilidades según el criterio de mayor semejanza a una realidad representacional; en esta novela, en cambio, se presentan múltiples líneas narrativas que se excluyen unas a

otras mientras conviven simultáneamente en la novela. Ésta reúne un conjunto de historias que en su simultaneidad y multiplicidad tejen un entramado de líneas y caminos imposibles de coexistir según un criterio único. Al mismo tiempo que las diferentes versiones dinamitan el estatuto de verdad a nivel de los hechos, el cruce entre lo imaginado, lo percibido, lo vivido y lo soñado producen una dispersión de la unidad narrativa en fragmentos que pertenecen a diferentes planos de la existencia subjetiva, y que por tanto desarticulan la identidad del sujeto como una totalidad coherente.

La introducción, escrita en tercera persona, resume la historia por relatarse en los cuentos subsiguientes a partir de los dos conflictos principales que aquejan al protagonista y que él mismo narrará en la novela: Santiago está enamorado de Laura, pero es incapaz de manifestar sus sentimientos, pues cree que será rechazado por diferencias de edad y de clase social. Frente a la frustración de un amor no correspondido, decide escribir historias. Es así que inventa que Laura lo burlará entablando una relación con Rolando. Más tarde, Santiago se casa con Bárbara, pero continúa pensando en Laura, y sufre además la infidelidad de su esposa. A partir del descubrimiento de la relación de Bárbara con Orlando, “lo que muchos le han visto hacer en los días subsiguientes es algo gráfico” (26): el protagonista comienza a dibujar pentágonos, sea en su cuaderno, sea imaginariamente con el dedo sobre cualquier superficie que tiene disponible.

## **1.2. Geometría de las pasiones**

El pentágono dibujado, se informa en la introducción, es el resultado derivado de “la idea literaria del triángulo amoroso”. Su proceso de elaboración se explica con

detalle. Así, el primer triángulo conformado por el yo, Laura y Rolando, es un triángulo “ideado”, es decir, imaginado por el protagonista para ser burlado en la ficción por una relación que nunca tuvo la valentía de confesar. En cambio, el segundo triángulo, constituido por el yo, Bárbara y su amante Orlando, ha sido “desdichadamente formado, antes que en su postulación geométrica, en la realidad” (27). Al poseer ambos triángulos un mismo punto de convergencia (el yo), se procede a unirlos en dicho punto, conformando una “mariposa desmayada”. A este paso le sigue la supresión de los lados interiores de ambos triángulos y el tendido de una línea horizontal que une los vértices posteriores de los triángulos, es decir, que une directamente a Orlando con Rolando. Esta operación se explica como resultado de la confusión mental del sujeto, de su propia percepción personal de estos hombres como los “otros”, con quienes entabla una relación indirecta a partir de cada una de las mujeres. Así queda conformada una “figura de cinco ángulos”; una síntesis, señala el narrador en la introducción, que existía con anterioridad ya en la cabeza del protagonista, dada por operadores subconscientes.

La realidad del sujeto se encuentra constituida no sólo por las diferentes relaciones que entabla con los personajes de la novela, sino también por los múltiples niveles que extienden la realidad mucho más allá de lo objetivo o representable. El triángulo inventado, el triángulo de la realidad que existió en ella “antes que en su postulación geométrica”, el borrado y el trazado de líneas que responden a la intuición y percepción del sujeto, cada operación da cuenta de dimensiones distintas que convergen en la totalidad del pentágono, el cual vendría a igualar todos estos ámbitos en una misma figura plana. De este modo, lo que el sujeto imagina y lo que le sucede en la realidad, lo que percibe e intuye, todo eso convive en la totalidad de la figura sin jerarquías,

desalojando así cualquier preeminencia de la conciencia racional y las categorías de falsedad o verdad objetiva como principios de realidad.

La geometría del pentágono sintetiza el universo afectivo del sujeto, un sujeto definido a partir de las relaciones directas o indirectas con aquellos con quienes se involucra a partir del deseo amoroso. Conforman la constelación de lo “sentido” por el narrador como una realidad reducida a su mínima expresión: una realidad en donde cualquier referencialidad se halla ausente, donde desaparecen las categorías espaciales y temporales de lo acontecido, y donde todo se reduce a los nombres de los personajes y a las relaciones que entablan entre sí. La figura de cinco lados viene a ser, pues, lo real irreductible del sujeto.

La relación de la geometría con las pasiones no es accidental. En la introducción se explica que la figura del pentágono apareció primero como una intuición en la mente del sujeto, y que su descomposición en sus elementos constitutivos fue posterior. Este procedimiento se asemeja al método geométrico de Spinoza en el análisis de las pasiones. En su *Ética*, dicho método privilegia el tratamiento deductivo, donde los principios *a priori* se continúan en las leyes que luego se corroborarán. Igualmente, en *El pentágono*, se parte de una intuición primera y luego se procede a su descomposición en partes. Como si el mundo de las pasiones y el afecto, la realidad de lo sentido, precedieran toda representación

Si la realidad no se constituye solo por los hechos que nos ocurren, sino también por lo que sentimos, lo que deseamos ser, lo que sospechamos, lo que tememos, lo que imaginamos y lo que soñamos, ¿cómo es posible entonces crear una imagen coherente cuando cada fragmento –y todos ellos– se constituyen como lo real de lo sentido? ¿Cómo

es posible enunciar una única verdad cuando ninguna de las partes tiene mayor peso o visibilidad en la totalidad sin jerarquías del caleidoscopio? Creando una relación especular entre sujeto y escritura, Di Benedetto muestra que, así como la novela se compone de cuentos desarticulados y versiones contradictorias, del mismo modo el sujeto se constituye con fragmentos inconexos e inestables, variables, repetitivos e irrevocables. De esta manera, a partir de una mirada fragmentada, los criterios más fundamentales de la representación orgánica desaparecen: la totalidad y la coherencia entre las partes y, sobre todo, la existencia de una verdad sobre la que se pueda estructurar cualquier idea de verosimilitud.

Así como la realidad se diversifica en diferentes planos que rompen con toda unidad subjetiva, del mismo modo, la historia de lo acontecido se fracciona en múltiples senderos. De este modo, en la primera parte, la especulativa, Santiago se casará con Laura, y Laura lo dejará; en otra versión es asesinada; en otra, se suicida; en otra más, es Rolando quien la mata y luego se suicida; y finalmente en otra, Rolando es asesinado y es su hermano el que toma su lugar en el triángulo amoroso. Estas historias, que se repiten con variaciones contradictorias, que no se ensamblan ni articulan coherentemente entre sí, dan como resultado un conjunto confuso, multifacético e inconexo. El estallido de la historia en fragmentos crea una visión caleidoscópica incapaz de cohesionar una imagen nítida y continua de la realidad. Sin embargo, las diferentes versiones repetirán un mismo motivo una y otra vez: Laura permanece siempre como objeto de deseo, aun en la inestabilidad e incertidumbre que la superposición de historias produce.

### **1.3. La verdad como estatuto sentimental**

Desde la línea inicial de la novela: “No puede saberse si es verdad”, la incertidumbre atraviesa todo el texto. El narrador de la introducción toma la posición del copista, quien registra los testimonios de aquellos que vieron actuar al protagonista. No presenta los hechos como verdades indiscutibles, al contrario, aclarando que se basa en lo que “otros” han dicho, especula y sopesa las versiones según criterios “verosímiles” en la retórica de lo posible. Intenta reconstruir lo pasado, dejando siempre un halo de inseguridad e incertidumbre. La imposibilidad de aseverar da como resultado una historia débil e inestable, pero afirmada como lo único que se puede decir. Porque, en realidad, no se trata de saber o no saber lo que ocurrió, sino de lo que es posible o no enunciar. El estatuto de verdad es ajeno a la narración, pues en ella sólo es posible el enunciado como posibilidad. Sin embargo, más allá de los hechos, más allá de las múltiples posibilidades, el narrador afirma: “Las distintas versiones llevan a la certeza de que en esta larga historia, aparte del indiscutible indicio del pentágono, existe un fondo auténtico” (30). En la repetición y en la variación, en la insistencia de la historia, aun en su multiplicidad discordante, la verdad verificable es imposible de enunciar, pero se atisba y se intuye otro orden de la verdad que es ajeno a los vectores lógicos o racionales.

Chejfec, en el prólogo mencionado anteriormente, señala la búsqueda subjetiva de éste autor durante los años cincuenta y afirma: “Cuando escribió *El Pentágono*, a Antonio Di Benedetto no le interesaba tanto la verdad como comprobación (el encadenamiento de hechos que habla de una sucesión, la jerarquía de razones que sostiene el mundo), sino la verdad como estatuto sentimental” (9). Esta verdad no sino la afectividad, una verdad interior al sujeto, pero no por ello menos real que la concebida bajo parámetros

representacionales. En Di Benedetto, afectividad y representación se oponen precisamente allí donde la verdad se rige por naturalezas dispares.

En el relato de la novela, existen dos órdenes del enunciado. Por una parte, está el enunciado de lo acontecido. El narrador en la introducción no puede afirmar con certeza los hechos, sólo puede presentar interpretaciones de las acciones del protagonista como signos cuyo significado se intentan develar a partir de la lógica de lo verosímil. Pero el signo es equívoco y, por eso, admite más de una interpretación, lo que lo aleja de una verdad comprobable y única. Del mismo modo, en la narración del protagonista, la exposición de las diferentes versiones de los hechos, pone en evidencia que no existe una única historia: la narración afirma tanto una vía como la otra. Ni una ni otra versión pueden comprobarse, ni una ni la otra tienen mayor peso. Son los posibles verosímiles que conviven sin jerarquías, y en su existencia simultánea corroen cualquier estatuto de verdad.

Sin embargo, por otra parte, más allá de los hechos, más allá de las múltiples posibilidades, el narrador afirma que existe en la historia un fondo auténtico. Como si en la historia calidoscópica que se presenta, en la repetición y variación de los fragmentos, la verdad se atisbara más allá de toda comprobación y verificación. Aquí el estatuto de verdad es otro, pues no se trata de un signo por interpretar, sino de la expresión de una certeza en el orden de lo sentido. Di Benedetto nos lleva a pensar el sujeto por fuera de las categorías de la representación, de la idea de un sujeto no-cartesiano, para dar cabida al sujeto de las pasiones, cuya naturaleza afectiva no es representable, puesto que aquí, al sentido como significación lo sustituye el sentido como sensibilidad.<sup>82</sup>

El enunciado de lo sentido es indiferente a los límites entre el sueño y la vigilia. Cada una de las tres partes comienza con una alusión a estas fronteras. El cuento “Aunque me confunda”, que inicia la primera época, relata el desconcierto del narrador ante un sueño en que él mismo volaba, para luego decir que tal vez no lo soñó, y que efectivamente voló. La incertidumbre sobre lo sucedido en la vigilia o en el sueño no impide sin embargo afirmar la experiencia del “poder volar” como certera, puesto que concluye: “No lo sé. Pero sí puedo decir, aun ahora y en todo momento, que mi cuerpo posee a ese respecto algo así como una experiencia” (37). De este modo, la acción de volar vivida como potencialidad es una experiencia que se deposita en el cuerpo y que, remitida a lo sentido, se puede afirmar como certera.

La segunda parte, denominada “Segunda época: crítica”, comienza con el cuento “Este canto de mi angustia” y, como en la primera parte, se refiere a un sueño. No obstante, aquí no hay duda alguna sobre su ocurrencia: “Por fortuna, no puedo dudar. Fue un sueño, lo sé absolutamente” (97). El sueño trata de la angustia ante la ausencia de Laura y también sobre la certeza de poder cantar y querer cantar esa angustia como un modo de verterla, “para que fuese algo nuevo, de más aceptable existencia...” (98). Si en el sueño su canto es una voz-llanto escuchada atentamente por todo el mundo, al despertar, no se trata más que de un gemido de torturada angustia que su esposa Bárbara, quien yace a su lado en la cama, escucha aterrada y cautivada al mismo tiempo. Canto o gemido, la potencia de encantamiento persiste más allá de las fronteras entre el sueño y la vigilia.

La tercera época, “Realidad”, se inicia con un cuento que no refiere al sueño, sino a un territorio emparentado con él; la locura y la simulación. Titulado “Los miserables”,

comienza así: “Yo había leído en un libro esta ocurrencia minorativa: ‘V́ctor Hugo era un loco que se creía V́ctor Hugo’” (115). “Esta frasecita coct́quica” se apropia del sujeto como una idea que se propone poner en escena con su esposa y luego con Laura. En un acto de simulaci3n, el narrador se presenta a B́rbara diciéndole “Soy Santiago”, “Soy tu marido”, buscando provocar en ella la sorpresa y la respuesta; “Estás loco.” En cambio a Laura le dice “Soy Santiago. No soy tu marido”, causando en ella “dos pequeñ́simas ĺgrimas”. Sin embargo, al final del relato del encuentro con Laura, dice: “En fin, que aś es. Aunque en rigor de verdad no puedo decir que lo sea, pues no s3 con certeza si este segundo episodio ha sucedido realmente” (118). Esta frase contiene los dos 3rdenes de verdad a los que nos referimos: aquel que existe ḿs alĺ de cualquier corroboraci3n, “Aś es”, y la verdad que permanece indecible por falta de verificaci3n. Al igual que en las secciones anteriores, lo narrado oscila entre lo ocurrido y lo imaginado, la vigilia y el sueño: si la demarcaci3n de estas fronteras cuestiona el estatuto de verdad a nivel de los hechos, en cambio, volar, cantar y simular se presentan como acciones cuya verdad es incuestionable, aun cuando ocurran en el sueño o la imaginaci3n. Son acciones que remiten a lo que puede y siente el cuerpo y que exceden a los hechos y a lo verificable. Aś lo imaginado, lo deseado y lo soñado concurren a afirmarse como lo real certero, la verdad de lo sentido.

La cuesti3n del “poder”, entendido como potencialidad en acto, es decir, lo que el cuerpo puede hacer, atraviesa todos los relatos y aparece como una condici3n que define al sujeto. Volar, cantar y simular son experiencias del cuerpo afirmadas como sentidas y ciertas ḿs alĺ de su ocurrencia en el sueño o en la vigilia. Ḿs que saber, ḿs que conocer, lo que el sujeto percibe como potencialidad es lo que hace a su existencia. El

ser, como diría Spinoza, no se define por esencias sino por sus potencialidades. Del mismo modo define la escritura: qué se puede decir, qué se puede conjeturar y especular, y también qué se puede expresar a partir de la repetición y fragmentación. Tanto en el orden del sujeto como en el de la escritura, el ser es una potencia de afecto, una singularidad definida a partir de una intensidad, puesto que todo orden de potencia remite a un grado cuantitativo, a un más y a un menos que constituyen a los cuerpos.

El deseo amoroso presenta sus dos caras en la riqueza y en la pobreza afectivas. Por una parte, potencia al sujeto y, por otra, lo reduce. A su mujer Bárbara, Santiago le hace saber su amor por Laura, “por orgullo”, para que sepa que “también en mi vida hay algo limpio, que mi cara sucia se mira en un espejo de limpia luna” (103). El orgullo proviene de la estima del deseo como una riqueza que se cree poseer y que, por ello, se equipara con la riqueza material: “Fue como al decirte que uno de mis tíos es millonario.” Sin embargo, esa misma riqueza no se posee realmente: “Mira, Laura es como lo del tío millonario. Él es millonario, es cierto; pero yo no tengo un céntimo de sus millones” (104). El deseo es también la expresión de una pobreza más desgarradora en tanto convive con una riqueza cercana pero inaccesible. El deseo amoroso es por una parte máxima potencialidad, pero es también una carencia absoluta. En este sentido, toda la novela repite el motivo del sujeto cercenado y reducido a la privación y a la pobreza existencial de un deseo insatisfecho.

La escritura también expresa la impotencia en la incertidumbre que atraviesa toda la novela y en la imposibilidad de establecer una versión única y verdadera de los hechos. Dado que la pobreza de la novela se revela en la frase inicial “No puede saberse si es verdad”, el enunciado de lo sentido es lo único que ella puede aseverar como verdad

irrevocable. De este modo, la novela termina con estas palabras: “Sentí que algo me venía a la boca, desde el pecho. Pensé que sería un borbotón de sangre. No. Era una palabra: –Laura” (149). Laura, ese fondo auténtico de cada una de las versiones de la historia, es el nudo de lo sentido que la novela es capaz de enunciar solo a partir de la repetición fragmentada y variable. De este modo, las imágenes caleidoscópicas de *El Pentágono* representan la constelación afectiva del sujeto para afirmar la única verdad que es posible enunciar: aquella que es interior a éste y que, indiferente a las fronteras entre el sueño y la vigilia, emerge del cuerpo y de lo sentido.

## **2. Representación y afectividad**

### **2.1. Desde el inicio, el yo contra ustedes. El alegato en “Mariposas de Koch”**

“Dicen que escupo sangre, y que pronto moriré. ¡No! ¡No! Son mariposas, mariposas rojas. Veréis”. Así comienza el primer cuento de la colección *Mundo animal*, y también toda la obra de Di Benedetto. “Mariposas de Koch”<sup>83</sup> es una narración en forma de alegato frente a un ustedes en el que el narrador se afana en defender las causas reales de su padecimiento. Dos mariposas han hecho su hogar en el interior mismo de su corazón, alojándose en él como si fuera un apartamento moderno con múltiples recámaras para sus vástagos. Los escupitajos de sangre no son, como muchos creen, los síntomas de la tuberculosis, sino las mariposas que han habitado su interior y que salen al exterior, ciegas, “pobrecitas”, y bañadas en sangre, por lo que caen como cuajarones en el suelo. De este modo, la oposición entre el “dicen que escupo sangre” y la realidad

defendida del narrador, “son mariposas rojas”, establece, desde el principio de su obra, un conflicto fundamental que volverá a repetirse una y otra vez.

Hay un hecho indiscutible: el narrador escupe una materia roja. Frente a esta evidencia que conforma un efecto o síntoma de una enfermedad o una invasión animal, la distancia entre “ellos” y “yo” surge ante el disenso de las causas. En la relación causal se abre la grieta en donde parece surgir lo fantástico o inexplicable en oposición a otra realidad y, por ella también, el sujeto se constituye en un lugar de aislamiento y marginación respecto a su entorno. Pero más aún, en esta distancia surge la necesidad de la narración como relato de las causas.

La ingestión de mariposas, causa que el narrador alega, no responde sin embargo a un origen cierto. De allí que su exposición se presente como conjetura y, por ello, a lo largo del cuento, seis veces surge la enunciación *se puede* en relación a las posibilidades de enunciación. Lo que se puede decir, lo que se puede presentar como hipótesis, es propio de la retórica de la persuasión de la que hace uso el texto para convencer al lector sobre la veracidad del relato. Porque aun en la falta de certeza completa que expresa el verbo poder, éste se inscribe en una lógica que simula la racionalidad y la lógica. De este modo, cuando el narrador cuenta la invasión sucesiva de mariposas, presume e infiere causas y razones para el comportamiento de las mariposas. Si la primera es ingerida por acción del sujeto, “*puede*<sup>84</sup> aceptarse, igualmente, que la intimidad forzosa en mi interior ha de haber facilitado los propósitos de la segunda de mis habitantes” (43), y luego, respecto de la tercera, “*puede* calcularse su amor por el segundo y asimismo *pueden* imaginarse sus poderes de seducción, capaces, como lo fueron, de poner olvido respecto de la primera, la única, debo aclarar, sumergida –muerta, además– por mi culpa directa”

(43). De este modo, el relato se va construyendo por las posibilidades de un enunciado que, aún bajo la forma de un razonamiento, afirma razones que no pueden ser sujetas a ninguna verificación, es decir, razones que obedecen a la lógica de las pasiones enunciadas por la posibilidad de una verdad sentimental.

La distancia entre el narrador y los destinatarios del discurso se establece como la diferencia que separa la apariencia de la realidad. Para el narrador, esta realidad “subjetiva” en cuanto se opone a la realidad “objetiva” percibida por un “ustedes” no es menos real porque el mundo no la perciba como tal; al contrario, la realidad es lo que le ocurre al sujeto y nada hay más real. En este sentido, el sujeto detenta el poder de afirmar una realidad que se revela para él como irreductible y certera. No existe aquí ambigüedad entre dos órdenes excluyentes de pensar la realidad, sino de dos modos de pensar y sentir de naturaleza distintas: el representativo y el afectivo. En la falta de reconocimiento de esta segunda naturaleza del pensamiento, se inscribe la alienación del sujeto con un entorno que no lo comprende.

Sobre la escritura de *Mundo animal*, el autor señaló en una entrevista que cada cuento era “una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes y lo articulaba en una trama” (cit. en Lorenz 131). Sus novelas y cuentos revelan la realidad de un sujeto enfrentado al mundo y considerado en el orden de la sensibilidad, de lo que lo constituye en el ámbito de lo deseos, las frustraciones y el dolor. La escritura es la trasposición objetiva de los afectos vividos, pero no en el sentido de copia o representación, sino de presentación de una condición que solo una escritura atenta a esos afectos puede producir. De tono confesional, su obra muestra sin pudor la condición caída del hombre,

una existencia subjetiva cuyas relaciones con el mal no pueden ocultarse o justificarse en la palabra grandilocuente o excesiva del que busca sentido a la realidad.

Su obra se sitúa en el ámbito de una realidad afectiva. En este sentido, el vínculo con la escritura de Macedonio Fernández es estrecho. Volviendo al capítulo anterior, según la metafísica de la afección de Macedonio, la realidad irreductible que nos constituye es el mundo de la sensibilidad, pues “sólo hay lo sentido”. Frente a la concepción de una realidad externa fundadora del ser, propia de la representación, Macedonio afirma el mundo del ensueño o psiquismo, autónomo y autosuficiente respecto a otro orden exterior que lo validaría. La sensibilidad es todo lo que la conciencia conoce, es el ser, la existencia, ya que no conocemos lo que no sentimos. La afección, constituida por intensidades, y por los polos de dolor y de alegría, es creadora de imágenes, imágenes equidistantes y autónomas de una realidad externa, la cual es secundaria por ser fruto de las apercepciones, es decir, de las operaciones o construcciones del espíritu. Del mismo modo, la escritura de Di Benedetto comprende el relato de lo sentido, el cual constituye la única realidad que se puede enunciar como certera puesto que corresponde a la potencia de afección de los cuerpos.

## **2.2. Lo que puede un cuerpo**

Si el sintagma *se puede* aparece en relación con las posibilidades del enunciado, también lo hace en relación con la acción de poder como expresión de una capacidad o potencia de los cuerpos. Así, oraciones como “No *puedo* comprender” (43), o “Allí han vivido, sin que en su condición de inquilinos gratuitos *puedan* quejarse del dueño de casa” (44) aluden a la impotencia de ejecutar una acción. Pero en otros casos refieren al

poder como potencia. Este último caso sucede cuando, tras ingerir la primera mariposa, el narrador dictamina: “Es preferible, puedo decirlo, verlas [a las mariposas] en el aire. Tienen un sabor que es tanto de aceite como de yerbas rumiadas. Tal, por lo menos, era el gusto de esa mariposa” (43). La posibilidad de enunciar inscripta en *puedo decirlo* refiere más bien a una potencia, una facultad o autoridad de nombrar basada en la experiencia propia del narrador. Así, del mismo modo que aparece en *El pentágono* la referencia a la potencia inscripta en el cuerpo, aquí también el relato se hace posible gracias a un “poderío” del enunciado proveniente del conocimiento adquirido en la experiencia corporal.

Sin embargo, el relato como explicación de las causas es en realidad el relato de una impotencia. Porque si las mariposas en vez de volar, caen, “es sólo porque nacieron y se desarrollaron en la obscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas” (44). De este modo, haciendo eco de la condición existencial de desamparo propia de la filosofía existencialista, con este cuento Di Benedetto ve en la distancia entre el deseo y la impotencia la condición trágica del hombre. El hombre, como el animal, expresa una impotencia impuesta por el entorno; ambos sufren una incapacidad y una ceguera causadas por las condiciones en las que han existido.

El hombre y el animal aparecen definidos por su potencia, entendida como capacidad de acción y, en este sentido, también como poder de afectar y de ser afectado. Si el narrador escupe cuajarones de sangre, explica, “no lo son, siendo, puramente, mariposas rojas de mi roja sangre” (44). Los escupitajos son el efecto de la mezcla entre el individuo y el animal, de una afección mutua que se revela como impotencia y

afección en ambos. Los relatos que le siguen son los relatos de esta afección y mezcla por las que el sujeto se revela como un no-poder y como un ser cercenado de su entorno.

La referencia a la potencia es una constante en la escritura de Di Benedetto: no sólo en relación con la condición trágica del hombre, el deseo de querer y la imposibilidad de satisfacer esa voluntad, sino también respecto a un sujeto que si bien es pasivo, su propio padecimiento es lo que posibilita la acción desplegada en las transformaciones, las deformaciones y las violaciones que sufre corporalmente.

### **2.3. *Mundo animal*: cuerpos de la afección y desórdenes orgánicos**

*Mundo animal* agrupa, en su primera edición de 1953, dieciséis relatos que narran situaciones y estados de perplejidad en donde lo humano es percibido en una íntima conexión con el mundo animal. En primera persona y en presente, se cuentan transformaciones y mutilaciones a la par que se expresa la incapacidad de un sujeto de otorgar sentido a su situación. Los cuentos de *Mundo animal* no apuntan a crear una ambigüedad entre lo real y lo irreal; cuestionan la representación misma a partir de la relación entre sujeto, escritura y realidad. Las metamorfosis y mutilaciones del sujeto dan cuenta de su fragmentación y su falta de organicidad, haciendo imposible la representación basada en la identidad y la semejanza.

Mariposas, gatos, loros, ratones, perros, polillas y hormigas son algunos de los animales que rondan en los cuentos de *Mundo animal* como seres que cohabitan con el protagonista en la más cercana intimidad. La relación entre el mundo animal y el humano es tan estrecha que sus fronteras se vuelven inciertas y confusas. Tanto el instinto como la razón, la naturaleza como la cultura, el victimario y la víctima, la imaginación y la

violencia, no son elementos o cualidades exclusivos de uno o del otro. El mundo animal en Di Benedetto no se ajusta a clasificaciones ni taxonomías. Más que preguntarse por cualquier diferencia frente a lo humano, el autor narra aquello que aúna, o más bien, vuelve indiferenciados ambos mundos.

Si en *Lo abierto*, Agamben describe la máquina antropológica del pensamiento occidental –aquella que, bajo una lógica biopolítica de exclusión e inclusión, define lo que compone al hombre a partir de la separación de los polos de lo humano y de lo animal–, en estos cuentos, en cambio, Di Benedetto opera por confusión e indistinción. A la cesura entre lo animal y lo humano, entre la *zoe* y el *bios*, le contrapone las semejanzas o “solidaridades” que enlazan a ambos mundos. Muestra la condición de sus habitantes que son tanto seres sujetos al padecimiento y al sometimiento como también victimarios capaces de ejercer esa misma violencia.

Al no acordar categorías e identidades fijas, el devenir hombre y el devenir animal conforman en los relatos un mismo plano sin jerarquías ni clases. Si exploran lo humano en el animal y lo animal en lo humano, no lo hacen en función de una operación de desciframiento y conocimiento, de exclusiones o inclusiones, sino como relato de una condición y una existencia que aúna a ambas. En esta indiferenciación la pregunta por la naturaleza humana no apunta a identificar al hombre por aquello que el animal carece, sino más bien por lo que comparten o por lo que los asemeja. Di Benedetto explora la naturaleza humana justamente allí donde la animalidad es propia de su existencia. Como el devenir animal de los cuentos kafkianos, la mezcla entre ambos mundos expresa la imposibilidad de definir identidades según categorías estables. Aquí reside el verdadero gesto político del autor, ya que como lo muestran las teorías políticas de Agamben, la

separación entre la humanidad y animalidad abocada por los estados es la base de un programa de exclusiones e inclusiones en donde se ejerce el poder.

La presencia de la animalidad en la mayoría de sus relatos implica la entrada de una dimensión que rompe con los parámetros de la realidad. Lo fantástico y la animalidad son un modo de servirse del mundo onírico, de la imaginación y de lo inexplicado para explorar la naturaleza del sujeto en cuanto ser afectivo, al nivel de sus deseos, culpas y miedos, como también su condición de víctima y sometimiento. Inscritos en el cuerpo animal, se encuentran tanto los impulsos del deseo como de la muerte, la maldad como la inocencia, todos los signos de la voluntad ciega que conforma toda existencia. El cuerpo animal aparece como constitutivo de la condición humana en tanto potencialidad, es decir, capacidad de sentir y actuar en el mundo.

En todos los cuentos de *Mundo animal*, el narrador o los protagonistas son sujetos que padecen, es decir, que sufren, pasivamente, el contacto con una otredad que se manifiesta e irrumpe en la misma interioridad del yo. Tanto en “Mariposas de Koch”, como “Trueques con la muerte” y “Nido en los huesos”, el sujeto es habitado por otra existencia, un cuerpo extraño, como las mariposas en el primer caso, el niño recién gestado en el segundo, o los pájaros-buitres en el tercero. En “Amigo-enemigo”, la invasión no sucede en el orden corporal, sino en el ámbito íntimo de la casa del protagonista, adonde un día ha llegado un pericote a esconderse entre los libros heredados de su padre. La casa como el espacio vivido, señala Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, “concentra ser en el interior de los límites que protegen” (36), del mismo modo que el cuerpo, en especial el corazón, donde habitan las mariposas, o la cabeza, donde hacen nido los pájaros, son los espacios de interioridad más íntima: allí el sujeto padece

la transformación corporal y se deja habitar por otros, albergando aquello que efectuará una metamorfosis en el orden de su propia existencia.

Todos los relatos narran de un modo u otro el contagio o mezcla entre lo animal y lo humano, desde la perspectiva de un sujeto que padece, voluntaria o involuntariamente, la invasión o transformación animal. De este modo podemos decir que son cuentos de la afección, de la mezcla entre cuerpos y el devenir de esa mezcla. Sujeto y animal hacen simbiosis, forman una misma materia, un mismo cuerpo que borra identidades y que se define por intensidades. En este sentido, el sujeto es una potencia de afección: es medido por su capacidad de ser afectado por otros cuerpos. Se revela una concepción del hombre no cartesiana que escapa al concepto y a la identidad para definirse por la potencia, por una existencia dada a partir de flujos de fuerzas así como la filosofía y la ética de Spinoza lo concibe. En *Spinoza: Filosofía práctica*, Deleuze lo explica de esta manera:

Un individuo es primero una esencia singular, es decir, un grado de potencia. A esta esencia corresponde una relación característica; a este grado de potencia corresponde un poder de afección. Aquella relación, en fin, subsume las partes, este poder de afección se encuentra necesariamente satisfecho por las afecciones. De modo que los animales se definen no tanto por las nociones abstractas de género y especie como por un poder de afección, por las afecciones de las que son “capaces”, por las excitaciones a las que reaccionan en los límites de su potencia. La consideración de los géneros y las especies todavía implica una “moral”; en cambio la *Ética* es una *etología* que, para hombres y animales, sólo considera en cada caso su poder de afección. (39)

Hombre y animal comparten este régimen de las pasiones, por eso el poder de ser afectado define al sujeto como potencialidad, por lo que es capaz de padecer y sufrir. En muchos cuentos son los animales los cuerpos afectantes que producen en el sujeto los afectos definidos como intensidades, flujos de energías y que establecen modos de ser y existir del hombre.

La presencia que se interioriza en la intimidad del sujeto encuentra en él un espacio para habitar, para gestarse, para desarrollarse. El sujeto, desde su mismo padecimiento es, no obstante, espacio de una acción, lugar donde otros cuerpos actúan. El padecimiento del sujeto no es una pura pasividad física, sino afectividad y sensibilidad. Es decir, que en esa potencialidad de ser afectado (a cualquier cantidad de fuerza le corresponde un poder de ser afectada) existe una voluntad de poder que se manifiesta como un poder de ser afectado. Considerando entonces la invasión y metamorfosis en el orden de fuerzas, en su calidad sensible, la transformación de la afección en el sujeto implica un pasaje vivido, no al nivel de la conciencia, sino de lo que constituye al ser: es una variación en su potencia, por lo tanto, algo aumenta o disminuye en su potencia de ser.

La invasión animal es una captura: el sujeto es tomado progresivamente por el animal, una sujeción que se manifiesta como contagio: “se siente contaminada de materia: ¿qué materia?, no lo sabe. En todo caso es –o era– algo pegajoso que ella, tal vez, amaba”. (“Trueques de muerte” 61). La pasividad se manifiesta no sólo en la relación entre el hombre y el animal, sino también en el lenguaje. En toda la narrativa, es notorio el uso frecuente de la construcción pasiva y la objetivación del pronombre de primera persona, como en el caso de “Es superable”, donde incluso las percepciones y los

pensamientos son fuerzas que se apoderan del sujeto: “se me construye la noción de un incendio” o “se me produce un desvanecido” (55), para citar sólo dos ejemplos. El contagio animal arrastra una materia que se adosa al cuerpo y termina constituyéndolo. Ajeno a la voluntad y al querer, la materia que se arrastra no es sin embargo objeto de rechazo ni resistencia.

En la afección animal, Di Benedetto, a partir de una visión materialista del acontecer, muestra que la indistinción entre animal y hombre niega cualquier jerarquía entre el cuerpo y el pensamiento. Habría por ello en esta mirada, como diría Deleuze, una devaluación de la conciencia a partir de la negación de una primacía de la mente sobre el cuerpo y viceversa, es decir, propone un “paralelismo” que revierte la tradición de una moral que se funda en el dominio de las pasiones por la conciencia. De acuerdo con Spinoza, el cuerpo rebasa el conocimiento que tenemos de él, del mismo modo que el pensamiento excede a la conciencia que tenemos de dicho pensamiento (18). En la conocida frase: “no sabemos lo que puede el cuerpo”, se encuentra inscripta la noción de una potencialidad corporal que excede la conciencia, como también una potencialidad del pensamiento que va más allá de la conciencia que tenemos de él. La animalidad en Di Benedetto vendría a corporeizar esta potencialidad que elude la dimensión del conocimiento, y que sin embargo se intuye como fuerza y afección.

#### **2.4. Padecimiento como acción**

El sujeto de la afección está sujeto al dominio de las pasiones. Spinoza distingue dos tipos de afecciones:

... las *acciones*, que se explican por la naturaleza del individuo afectado y derivan de su esencia, y las *pasiones*, que se explican por otra cosa y derivan del exterior. El poder de la afección se presenta entonces como *potencia de acción* en tanto que se le supone satisfecho por afecciones activas, pero también como *potencia de pasión* en tanto que lo satisfacen las pasiones. ... Lo propio de la pasión, de cualquier modo, consiste en satisfacer nuestro poder de afección a la vez que nos separa de nuestra potencia de acción, manteniéndonos separados de esta potencia. (39)

Dejar habitar el animal, devenir animal, implica ser desnudado, consumido y despojado. En “Nido para huesos” el narrador quiere hacer de su cabeza un nido de pájaros, y así fue que ella “se colmó de pájaros, voluntaria y gozosamente, de mi parte y la ellos” (50). Sin embargo, a este primer momento de simbiosis y provecho mutuo, le sucede el del consumo y dolor, pues al nido vinieron a anidarse los buitres que lo picotean vorazmente, y “aunque sus picotazos fueran afectuosos y juguetones, nunca podrían ser tiernos” (51). Según el narrador, los buitres no actúan con saña, sino “como cumpliendo una obligación”. La simbiosis se vuelve violencia y muerte, como un momento inevitable e irreparable de esta estrecha relación con lo animal.

El animal se encarna en el sujeto, lo ataca y lo consume, mostrando así el impulso de muerte que caracteriza el contacto íntimo con él. El pericote en “Amigo enemigo” invade la casa del protagonista y, alimentándose de los libros de su padre, se convierte en un bulto abominable y amenazante. En “Rojo de culpa”, la plaga de ratones consume el cuerpo del narrador como también lo hacen las polillas en “Bizcocho para polillas”. La protagonista de “Comida para cerdos” es brutalmente devorada por los animales del

corral y, en el cuento “Pez”, de la colección *Absurdos*, la mujer, inválida en la cama, es atacada por sus propios perros, los cuales, como ella, han sido abandonados sin comida, y encuentran en su carne su única salvación. En “Sospechas de perfección”, las hormigas son enviadas como ejército para atacar y descarnar al sujeto. En todos los casos, el cuerpo humano es comida de animales que actúan sin “saña”, por sólo instinto y necesidad.

Por hambre y abandono muchas veces de sus mismos amos, obedeciendo al instinto de supervivencia o por orden de los hombres, los animales actúan como victimarios al mismo tiempo que son víctimas. El gato de “Algo de misterio” es inofensivo, dice el narrador, para los hombres, pero no lo es para los ratones a quienes debe exterminar. Hay un orden superior que los impulsa a atacar al hombre. Así, el ejército de hormigas embiste al protagonista, una “maestro de vocación” por orden de un tribunal de hombres que lo sentencia por un delito desconocido. El protagonista, cautivo y resignado, declara:

Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante a instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los inmundos o terribles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y en la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión. (80)

La denuncia de la animalización del hombre por la sociedad y la presentación del animal como instrumento de violencia y destrucción son las marcas de la época de postguerra y de profunda crisis y cuestionamiento de la naturaleza humana. En Latinoamérica, no sólo

los estragos de la Segunda Guerra Mundial provocaron el descreimiento de los valores estatuidos, sino también el desmesurado crecimiento de las ciudades arrojó al hombre a una existencia solitaria y alienada, contribuyendo al creciente cuestionamiento y crítica de la condición existencial del hombre (Rama 176). En Argentina en particular, el periodo del gobierno peronista exacerbó el sentimiento de angustia ante esa violencia de censura y persecución que subyacía en ciertos ámbitos artísticos y académicos. Inmerso en este contexto, Di Benedetto revela el absurdo de la condición caída del hombre, la carga excesiva de culpas y de responsabilidades impuesta por un orden externo.

En “Salvada pureza”, Fuci, el gato del protagonista que solía dormir manso a su lado, se convierte en leopardo, enfrentado a otra existencia impuesta por la vida: con una familia a quien cuidar, su deseo ha sido relegado a esperanza fallida: “Porque ahora veo, en el rostro triste y tenuemente severo del Fuci, el gravamen de las obligaciones, y yo pienso que, por más leopardo que sea, en lo íntimo es sólo un gato y no pueden cargarse demasiadas responsabilidades sobre un gato. Bien lo sé yo, por mi personal experiencia de hombre” (94). El hombre y animal, en “la solidaridad de los nivelados por los problemas”, comparten una misma situación de imposición a la que se ven subyugados y de la que no pueden escapar.

El contacto entre el hombre y el animal resulta en despojamiento y destrucción: el animal es el vehículo de la violencia, la culpa, la soledad y el abandono que encarna como una afección de tristeza, es decir, una reducción de la potencia de actuar del sujeto. En la lógica spinozista de las afecciones, cuando las relaciones entre las partes no acuerdan, ocurre el afecto como reducción:

Pero, cuando nos encontramos con un cuerpo exterior que no conviene al nuestro (es decir, cuya relación no se compone con la nuestra), todo ocurre como si la potencia de este cuerpo se opusiera a nuestra potencia operando una substracción, una fijación; se diría que nuestra potencia de acción ha quedado disminuida o impedida, y que las pasiones correspondientes son de *tristeza*. (40)

La tristeza y su extremo, el dolor, son, junto a la muerte, los malos encuentros que despojan al sujeto de su potencialidad. Es aquí donde el sujeto se animaliza, como el niño de “Enroscado.”<sup>85</sup> Allí se relata la historia de un niño quien, al morir su madre, se muda a un departamento con su padre, quien lo debe dejar solo durante todo el día y que es incapaz de comunicarse y acercarse afectivamente a él. Poco a poco, en imágenes cercanas al del neorrealismo italiano, el niño se va quedando inmóvil, negándose a comer y a hacer sus necesidades en el baño. Finalmente, su padre lo encuentra enroscado debajo de la cama, como un animal, indefenso y a la espera de la muerte.

La maldad, el dolor, la marginalización y la violencia confluyen con el ser animal en el hombre, todos ellos exponentes de la pobreza y desnudez que el sujeto sufre en su cuerpo. Por ello, el devenir implica la mayor parte de la veces ser consumido, comido y mutado por fuerzas que lo afectan. La pobreza humana se presenta como un estado afectivo en donde la potencialidad se ve reducida hasta los huesos.

La afectividad iguala los cuerpos de hombres y animales reducidos al padecimiento, pero también otras formas de no-vida comparten este régimen. En el relato “Es superable”, el sujeto sufre transformaciones en otras formas de existencia. Las metamorfosis son múltiples: de vaca a presidiario, de presidiario a pan. Sin embargo, en todas estas formas tanto orgánicas como inorgánicas, se manifiesta la misma conciencia

que persiste en la materia transformada. La voz que sufre las múltiples mutaciones reclama la facultad de un poder hacer, puesto que “No he venido a ser hombre sólo para atragantarme la angustia. Quiero poder hacer, para digerirla. Quiero poder hacer, siquiera para morir por mi propia mano y no por la del matarife, como ya me sucedió” (55). Una misma fuerza atraviesa y equipara el mundo orgánico con el inorgánico, al hombre con el animal –como la voluntad de Schopenhauer–, para revelar la misma condición de ser sufriente. Frente a la voluntad de poder, sin embargo, queda sólo la resignación. Convertido en pan, un niño mendigo lo encuentra y “me devora y yo me ofrendo abnegado y satisfecho a su ansia de nutrición, a su gusto, y advierto que me encuentra delicioso. Soy, pues, aparte de sagrado –sagrado por ser pan–, un pan dulce a la boca pura de un niño.” Así, al final del cuento, solo reducido en migajas que las aves recogerán, piensa: “Yo acepto. La vida es superable” (57).

En este sentido, la libertad surge como elección de una intensidad. Por ello, el consumo animal es al mismo tiempo inevitable y voluntario, puesto que una vez dado el proceso, la única elección posible para el sujeto es vivir la intensidad. En “Bizcocho para polillas”, el narrador sufre impotentemente el acoso de las polillas. No obstante, luego de un periodo de reflexión y lucidez, elige no resistir más, y concibe un plan para que devoren su corazón: “Ahora están comiendo mi corazón, ahí han llegado las penetrantes, y yo siento, cada vez más, un grande alivio, como si fuera entrando en el sueño, pasito a pasito...” (90). La inevitabilidad del acto se transforma en un ejercicio de libertad, una resignación elegida puesto que lo único que le queda al sujeto es vivir la acción como una potencia cuantitativamente mayor de ser afectado. Al final, el acto de consumación es percibido como un acto de amor.

Hay, pues, también una pulsión de goce en la animalización, asociada también con la creación y la escritura. En “Nido en los huesos” la relación entre lo humano y lo animal es en un primer momento simbiótica y solidaria. Por decisión del niño protagonista, su cabeza anidó pájaros para así cantar, y “gozaba, sí, por la felicidad del nido firme, seguro y abrigado que podía darles, y gozaba de otras manera distintas” (50). En el habitar conjunto surge un bienestar y un goce mutuo. Con la cabeza llena de pájaros, el narrador puede silbar y suscitar en una muchacha un “asombro candoroso de quien presencia el tránsito de un dios musical, tangible y perecedero” (51). Como en los cuentos kafkianos, hay un devenir animal, un devenir pájaro que afecta al sujeto en su capacidad de actuar: no se trata, como dice Deleuze en *Por una literatura menor*, de una imitación, sino, de un fluir de intensidades por el contacto entre fuerzas diversas. En este sentido, escribir es animalizarse y, por lo tanto, significa pulsión de goce, pero también de muerte. En “Falta de vocación”, de la colección *Cuentos claros*, se relata la historia de un hombre que desiste de escribir tras sufrir alucinaciones con murciélagos e imágenes del cuerpo violentado. La escritura exige una capacidad para ser afectado y una apertura hacia una pulsión de muerte. De igual modo, en “Reducido”, el perro que se le aparece en sueños al protagonista, como una persistente pesadilla, “aunque él no puede considerarse de ningún modo una pesadilla y si lo fuera sería una pesadilla simpática” (58), le propone finalmente que se vaya con él. Se trata de un viaje a los sueños, sin posibilidad de vuelta. Animalizarse significa una marginalización del mundo, pero también un abandono de la vigilia y, finalmente, de la vida.

La vivencia de este padecimiento animal convierten al hombre en un ser aislado y solitario. Tanto en el caso de las mariposas como de los pájaros, el sujeto sufre el rechazo

de su entorno: si en el primero la escritura es un alegato frente al descreimiento e incomprensión de su entorno; en el segundo, el devenir pájaro del niño recibe el rechazo y reto de su madre, puesto que animalizarse conlleva siempre el repudio y la marginalización de la sociedad. El contacto animal es un devenir afectivo que rompe con la organicidad del sujeto, con su identidad, y que lo transforma en líneas de fuerzas e intensidades. A su vez, el contacto se opone al orden instaurado por una sociedad que, regida por los parámetros representacionales, entrona al sujeto a partir de las categorías de identidad, semejanza, oposición y analogía. La sociedad priva al individuo de la libertad de un devenir afectivo y actúa como un cuerpo que reduce al mismo individuo en su potencialidad. Toda la narrativa de Di Benedetto narra el empobrecimiento de esa existencia, la reducción hacia la nada, la misma nada a la que tiende también su escritura.

Por ello, el cuento que inicia no sólo la colección de *Mundo animal* sino también toda su obra, dramatiza la violencia de la escritura: las mariposas que alberga en su interior el protagonista son, al exteriorizarse, escupitajos de sangre. Dejar el cuerpo tuberculoso por la escritura, ser comido o engendrar el monstruo en los otros relatos, en todos los casos, se trata de una suerte de reducción o muerte en la que el sujeto se compromete corporal y afectivamente con la escritura. Porque, como veremos a continuación, la palabra también afecta y consume el cuerpo.

### **3. Una escritura idiota**

A partir de la animalización, en el cruce con lo onírico y lo irreal, la escritura, concebida no como simbolización o representación, sino como devenir de fuerzas afectivas, se vuelve el objeto de lo que intenta hacer en uno de sus cuentos y que pone en

boca de uno de sus protagonistas animales de “Algo de Misterio”: “Yo querría hacer una escultura que represente, no al mártir en su integridad, sino el plomo tal como quedó en su cuerpo al enfriarse, y también, por encima de esa tortura de plomo, los ojos del sacrificado” (87). Esta es la materialidad del cuerpo y el afecto de despojamiento y pobreza, que se encarnan también en un lenguaje despojado y en un sujeto cuya relación con la palabra es siempre pobre y afectiva.

### **3.1. Ni alegoría ni símbolo**

La crítica ha visto en la obra de Di Benedetto el alto poder simbólico de las imágenes, la temática existencialista y el carácter confesional, como elementos para una interpretación rica en alegorías y símbolos. Sin embargo, en su escritura no hay alegorías ni símbolos, sino una voluntad de anclarse en su propia materialidad, que se manifiesta en la conexión entre lo humano y lo animal, y que finalmente muestra que la única trascendencia posible está en el interior mismo de las palabras. Nadie mejor que el narrador del cuento “Bizcocho para polillas” para delatar el error de una postura interpretativa frente a su obra:

Con esta disposición al simbolismo que, con el pretexto de sobrepasarla, elude la realidad, se ha entendido que yo, por algún designio que nadie explica, soy el símbolo de la pobreza. Es un error. No se animan a ver la realidad escueta y simple: estoy sin ropa porque las polillas me comen. (90)

Si el símbolo alude a una complitud posible a partir de la integración con una mitad ausente, Di Benedetto, por el contrario, nos muestra la imposibilidad de cualquier totalidad. A partir de una escritura parca pero contundente, sugerente y al mismo tiempo

fragmentada y silenciosa, se revela la condición de un hombre despojado y consumido por una animalidad. No hay en el lenguaje posibilidad de digresiones, explicaciones o interpretaciones. Pero no se trata, como dice Clément Rosset en su tratado sobre la idiotez, de una realidad sin sentido. El sentido no está ausente, la realidad es, sin más, lo que se presenta como único y a-categorial, lo que es irreductible y al mismo tiempo imposible de representar pues no tiene doble. Es por ello, idiota.<sup>86</sup>

Al igual que en su primer relato “Mariposas de Koch”, en otros surge el contraste dos órdenes en conflicto, entre lo que se cree y lo que se es, entre lo que se dice y lo que se siente. Es el caso de “Volamos”, donde el narrador cuenta la sorpresa de una amiga ante el extraño comportamiento de su gato, al que le gusta el agua y que tal vez por ello no sea gato, sino perro, o incluso otro animal, ya que en los últimos tiempos se ha puesto a volar. La amiga se maravilla, y espera la misma sorpresa del narrador. No obstante, él, sin decírselo, piensa:

Ella supone que he de maravillarme porque lo que creyó era gato puede ser perro o lo que puede ser gato o perro puede ser un ave o cualquier otro animal que vuele. Debiera maravillarme porque lo que se cree que es, no es. No puedo. ¿Acaso me maravillo de que tú no seas lo que tu esposo cree que eres? ¿Acaso me maravillo de no ser lo que mi esposa cree que soy? Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado. (76)

Su compañera busca, más que develar el enigma de tan misterioso comportamiento, la complicidad en la sorpresa en su interlocutor. Sin embargo, el narrador, aunque no lo dice, se rehúsa a transformar el hecho insignificante en significativo. Respecto de la palabra que otorga sentido, Rosset señala, afirmando lo dicho por Barthes en “La

estructura del suceso,” que “lo que hace que el hecho sea interesante, en suma, no es que sea interesante por sí mismo, sino que se señale como interesante” (145). La enunciación de la sorpresa y el misterio instigan la idea de un sentido oculto, que el narrador, muy por el contrario, no percibe como tal: “Podría maravillarme, cómo no. Pero no. Puedo maravillarme de que el gato-perro vuelva. Pero es que no sólo hablo. Estoy pensando” (75). La sorpresa es producto del lenguaje, de un lenguaje que no acepta la indeterminación de las cosas. Como dice Rosset, “La separación entre lo real y su representación conduce a la valoración grandilocuente de la imagen en detrimento de la realidad”, por eso el narrador prefiere no hablar y para ello simula estar maravillado, como estrategia para callar, ya que las palabras no comunican el ser de las cosas pues se afanan en presentar una imagen que no concuerda con la realidad indeterminada y carente de inteligibilidad.

En la obra de Di Benedetto, las palabras habitan al sujeto; lo que ellas relatan ocurre sólo en el nivel de su acontecer, en la materialidad de la escritura. No hay símbolos, no hay alegorías, el lenguaje es lo que dice que es, y lo que es, es un devenir afectivo, en el orden de la sensibilidad del sujeto. En “Bizcocho para polillas” el narrador dice: “Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está” (89). Apolillarse es la palabra haciéndose carne en el sujeto, un actuar en el sujeto que le acontece corporalmente. Ocurre que el sujeto es comido por las polillas, agujerado, reducido afectivamente. Ser habitado en Di Benedetto es una suerte de invasión por una fuerza extraña, una voluntad ajena que lo habita y consume, volviéndose indiscernible

con su propia existencia. Se trata de un desorden orgánico, de la desintegración e indeterminación del individuo por la escritura.

### **3.2. Contra la grandilocuencia de la palabra**

Desde una perspectiva siempre singular, los relatos dan cuenta de fenómenos que padece el sujeto frente a los cuales no existen explicaciones causales. Más aún, los fenómenos no responden a la vía racional o reflexiva, por lo que la realidad solo puede ser presentada, sin digresiones o interpretaciones, en una escritura parca, pausada y llena de silencios. El lenguaje, cuyo carácter, como tan claramente expresa Rosset, es el de la desmesura, “pues el destino de toda palabra radica en hablar demasiado”, es para Di Benedetto sospechoso, en cuanto abre la brecha entre lo dicho y lo real, entre lo que es y lo que se cree que es. Así, su estilo se opone a la locuacidad y grandilocuencia, y se vuelve claramente reconocible: frases muy breves, pausas, párrafos cortos y ausencia de digresiones. Hay una vigilia constante de la palabra, una autocrítica, una duda y una incertidumbre al escribir. Podemos encontrar ejemplos desde el primer relato, cuando el narrador, al referirse a las mariposas se corrige en la duda: “la tercera, como la segunda (el segundo, debiera decir, creo yo)”. El lenguaje se vuelve inestable, se desdice sin aviso, en la yuxtaposición de la escritura, en frases como las hormigas, “por fortuna, no vuelan, y las que lo hacen no vuelan alto” (“Mariposas de Koch”, 43). El poder sugestivo de las palabras encuentra su límite en la realidad que se presenta con toda su contundencia e irreductibilidad. De allí surge la proliferación de afirmaciones o negaciones precisas y cortantes: al hablar de la herencia de libros, que es lo único que le ha dejado su padre, el protagonista de “Amigo enemigo” dice: “Excepto esto y la mudez.

No era mudo él, no. Pero fue por él. Yo tenía diecinueve años y estaba enamorado. Entré en el baño y ahí estaba mi padre, en la bañera, bajo la lluvia, sí; pero colgado del caño de la flor” (45). La oración mínima, el punto y aparte, las pausas, crean el vacío que se vuelve denso como la materia por lo que calla y no dice, por lo que sugiere sin nombrarla. Un lenguaje cercenado para una realidad ininteligible y al mismo tiempo determinada.

La ruptura de la representación en Di Benedetto estaría dada por el trastorno de un sujeto que ha perdido su organicidad. Por lo tanto, el punto de vista de la narración está atravesado por una fisura que invalida toda posibilidad de representación. El sujeto no puede representar, no puede crear un doble, una copia. Su escritura es la presentación de una realidad idiota. Se trata del contacto rugoso, violento con la materialidad de la realidad y las palabras. Todo ocurre, nos ocurre, en el orden afectivo. A Di Benedetto podríamos aplicar las palabras de Rosset: “toda elocución no es necesariamente grandilocuente (o al menos, no grandilocuente del todo) en la medida en que ciertas palabras, si se dicen o escriben convenientemente, en el momento y en el lugar oportunos, es decir, con arte, pueden conseguir evocar lo que Addie llama “acciones” y que, de manera más filosófica, cabe llamar *cuerpo*, o de manera más general todavía, lo real” (155). Un cuerpo que, en el contacto y la mezcla entre lo humano y lo animal, no es sólo una zona de indeterminación sino también de padecimiento y, acción, de entrega y de consumo.

### **3.3. El malentendido de la copia y de la interpretación: “Aballay”**

“Aballay” relata la historia de un gaucho que acarrea la culpa de haber matado a un hombre y elige vivir montado en un caballo al modo que hacían los antiguos estilitas, sobre columnas para expiación de sus culpas y penitencia de sus pecados. Vive arriba del caballo, apartado y solitario, hasta que el hijo del hombre que ha matado lo encuentra para vengar al padre, logrando la caída de Aballay y su asesinato. Contrario a lo que podría pensarse, este cuento, más que relatar la historia de un mártir, narra una historia de malentendidos y errores que exponen la distancia que existe entre la apariencia y la realidad, entre el sentido literal y el sentido metafórico, entre la realidad escueta y simple y la grandilocuencia de la palabra, entre la vida libre y el acato a la norma.

El relato se inicia con estas palabras: “En el sermón de la tarde, el fraile ha dicho una palabra bien difícil, que Aballay no supo conservar, sobre los santos que se montaban en una pilastra. Le ha motivado preguntas y las guarda para cuando le dé ocasión” (7). La cuestión del conocimiento surge desde la línea inicial de la novela, como en tantos de sus otros relatos. Aquí, la palabra se percibe como una incógnita y como un detonador.

Por ello Aballay se acerca al cura del pueblo no para confesarse, sino para hablar, para preguntar por la palabra. El cura le pregunta: “¿Conoces qué quiere decir esa palabra?”, a lo que responde “Sí y no” (9). Su respuesta afirma la existencia de dos órdenes de conocimiento. El cura le responde: “Pongámosle que no y te lo explicaré. Los anacoretas eran solitarios, por su propia voluntad se habían retirado de los seres humanos. A lo más, mantenían la compañía de un animal fiel. Recorrían los desiertos o habitaban una cueva o la cumbre de una montaña” (9). La explicación del cura pertenece al orden del significado como concepto, en su dimensión representativa. Así también le explica que los estilitas se subían en pilastras, columnas en ruinas de los antiguos templos

paganos, y vivían allí toda su vida para “tratarse con rigor y alejarse de las tentaciones” (10). A Aballay le interesa saber por cuántos días se mantenían en esta penitencia, y el cura hace referencia a los treinta siete años de Simón el Mayor, y a los sesenta y nueve de Simón el menor. Cuando el cura le pregunta: “¿Qué piensas ahora que sabes el tamaño de su sacrificio? ¿Podías imaginarlo?”, Aballay “no recoge esas preguntas.” “Tiene otras, muchas más, minuciosas” referentes a la dimensión pragmática del ejercicio de este tipo de vida: “que si en tan estrecho sitio podían sentarse o debían estar de pie, en cuclillas o arrodillados: que por qué no morían de sed; que si nunca jamás bajaban, por ningún motivo, ni por sus necesidades naturales; que si puede creerse que no los tumbara, al suelo, el sueño...” (10). Lo que le interesa saber es cómo llevar a cabo ese desapego del mundo a la manera de un anacoreta, cómo llevar la palabra a la acción.

El hombre-gaucha conoce y aprende por experiencia: “Aballay sabe que grande pecado es matar. Aballay ha matado” (12). La experiencia se inscribe como un conocimiento en el cuerpo, puesto que no es representativo sino afectivo. Este conocimiento, como en el caso de la idea del pentágono, también se adquiere por intuición. Por eso, a la pregunta del cura (“¿conoces esa palabra?”) Aballay responde “sí y no”. Frente a esa palabra, que el texto no menciona en el inicio, “una palabra bien difícil que Aballay no pudo conservar”, el protagonista intuye, a pesar de desconocer su significado, algo de orden afectivo.

Aballay descubre en la historia del cura un modo y un modelo para expiar su culpa, puesto que, una vez que conoce la manera de vivir de los ermitaños, el deseo del personaje es “copiar a los de antes, lo que contó el cura” (13). A partir de este momento, la acción del personaje se reducirá al mandato de la imitación, aunque para ello sea

necesario adaptar la historia a las condiciones de su existencia y entorno. Porque si la costumbre de los estilistas “era posible en aquellos países del mundo antiguo, donde, antes de Cristo, fueron levantados templos monumentales, que apoyaban sus techos en pilastras” y que luego quedaron como ruinas al ser abandonados durante siglos, Aballay se pregunta cómo hacerlo en la geografía del llano, lo único que él conoce, donde no hay columnas, o no las ha visto “más que las de un pórtico, en la iglesia de San Luis de Los Venados” (13). Si lo propio es el llano sin columnas, y “Él, Aballay, es hombre de a caballo”, el animal sustituye a la pilastra y sirve a los fines del gaucho penitente. De este modo, el animal es el soporte<sup>87</sup> y el medio para vivir en ese lugar intermedio, como la columna para los estilistas, que las montaban “para acercarse al cielo y despegarse de la tierra, porque en ella habían pecado” (12). Di Benedetto retoma aquí la figura del gaucho, del sujeto que elige vivir según su propia ley, según su propia ética que aquí será la de vivir montado. Sin embargo, se percibe la paradoja de base: ¿cuán propia puede ser esa ley si se basa en la imitación y la copia?

Aballay copia y repite: se acata a la norma de la imitación. A la pilastra la sustituye por el caballo, a la fauna clásica de la que se alimentaban los ermitaños la reemplaza por el armadillo. Traspuesto al suelo local, vive la vida del anacoreta como imitación, como norma impuesta desde el exterior. Pero poco a poco comienza a abrirse una distancia entre la copia y el modelo, entre lo propio y lo ajeno, entre la apariencia y la realidad.

En primer lugar, el gaucho quiere vivir como un anacoreta para expiar la culpa, pero no puede quedarse quieto, y por ello elige al caballo, convirtiendo la verticalidad de los estilistas en la horizontalidad de un deambular que lleva al personaje al mismo punto

de partida. La expiación es, en realidad, una huída y el vivir nómada es la condición del que no puede sino recorrer espacios en lugar de contemplar. Sin embargo, esta movilidad le permite al mismo tiempo ser conocido y reconocido por los pobladores de la zona.

Al comienzo de su vida como ermitaño, Aballay participa, montado en su caballo, de un juego de taba con paisanos del lugar. Gana (por voluntad del hueso, se encarga de decirnos el texto que nunca confiere al protagonista un poder o voluntad elocuente), y es recompensado con unas monedas que caen al suelo. Aballay sabe que no puede bajarse del caballo a recogerlas si quiere seguir acatando la norma y sospecha que si intenta hacerlo colgado del caballo, arriesga la vergüenza y la risa de sus compatriotas. Decide partir, dejando las monedas atrás y las miradas sorprendidas. Este gesto es fruto de un malentendido que, sin embargo, lo favorece: los allegados lo interpretan como un gesto de privación y así es como “a Aballay le nacen famas” (18). Se propaga por el área la noticia de un gaucho santón, capaz de vivir en la privación y en la vida ajena a los pecados y la maldad. Aballay no se da cuenta que esta fama nace y va creciendo, eximiéndolo de los malos tratos y obteniendo de la gente ayuda y admiración. Los pobladores comienzan a reconocerlo, ven en él una imitación acertada y lo admiran. El malentendido lleva a un falso reconocimiento, una confusión entre realidad y apariencia.

Vivir montado en el animal conlleva un aprendizaje, un adiestramiento dado en la perseverancia física, en la domesticación del propio cuerpo. No obstante, el ejercicio de imitación no deja de resultar conflictivo. Así, en el pacto de ayuda mutua con la mayorala, de quien recibe el alimento y cierto bienestar, “se pregunta si de verdad hacía penitencia” y por ello siente la necesidad de “ir al encuentro del cura o de otro hombre mayor e instruido con quien aconsejarse” (30). Son varias las instancias en las que no

sabe cómo actuar puesto que no lo hace según su propia ética, sino que toma prestada una y su preocupación yace más en obedecer la ley que en actuar bien. Queda en evidencia así que Aballay no es el gaucho de ley propia, puesto que vive en la copia y la imitación. Aquí, concordando con el análisis de Julio Premat, Di Benedetto hace una crítica a la palabra heredada, “la palabra aprendida en la cultura occidental, (que) no permite enfrentar las contradicciones de la realidad, ni definir una posición ética, en Argentina y a mediados de la década de los setenta” (128). La historia fundacional de la tradición argentina se reescribe en la de un gaucho subyugado, un pobre sujeto de la imitación. Es una figura fallida, un malentendido que abre una fisura en la historia de tradición literaria argentina.

Aballay fracasa cuando imita, pero no porque imite de manera incorrecta, sino porque la tradición misma está basada en un error. Tres veces sueña Aballay que se encuentra entre esos santos antiguos, en silencio, cada uno en su pilastra. Y en estos sueños, los santos no se comportan como santos. En uno de ellos, los santos gritan de dolor y desesperación. En otro, compiten hasta la muerte por el grado de santidad de cada uno. En la historia inaugural ya está dada la distancia entre la idea de santidad y la figura de santos débiles, recelosos y tercos. Hay en este sentido una falla de origen, un cuestionamiento de una historia que tampoco sabe imitar la realidad y que construye, grandilocuentemente, otra realidad.

Pero existe también otra falla de origen que se inscribe en el mismo lenguaje. De allí, que el relato expone la distancia que existe entre el sentido literal y figurado del lenguaje. La gente, al reconocer en el desgredado y en harapos al santo del área, susurra “lleva su cruz.” “Aballay, que afina el oído para pillar el secreto, considera que la verdad

es justamente lo contrario: él no tiene ni una cruz, ni una medallita, ni una estampita siquiera.” (23) El gaucho no interpreta las palabras, las toma literalmente, y por ello no concuerdan con la realidad. Pero una vez más lleva la palabra a la acción: construye con dos palitos una cruz y se la cuelga al cuello para hacer el enunciado una realidad. De este modo, lleva el sentido metafórico al literal. Podríamos entenderlo como un acatamiento más a la ley impuesta, aún cuando este acatamiento signifique un gesto vacío y superficial. Pero también significa que el gaucho vive el lenguaje en su concreitud, en un sentido ligado a la acción y al cuerpo.

Existen también otras instancias en donde Aballay descubre la distancia entre lo se dice y lo que se hace. En el segundo sueño, se encuentra encaramado en el pilar junto a otros santos: “Todo transcurre en silencio, hasta que el santo antiguo clama: ‘Agua’. No le parece a Aballay que dijera agua, aunque ése es el sentido que le encuentra a lo que hizo el otro; más bien se le figuró un trueno, casi encimado a un relámpago...” (20)

Del mismo modo, cuando el milico le ordena que comparezca ante el comisario eximiéndolo de bajarse del caballo, aunque no lo dice en el sintagma: “De orden de mi superior, que el citado Aballay tiene que comparecer no más”, Aballay piensa: “debió agregar, de distinta manera: ‘Andá adentro, te las tendrás que ver con el jefe. Pero pasá derecho al patio, podés entrar con tu flete’” (32). De esta manera, el relato pone en evidencia los sentidos que no se verbalizan pero son sobreentendidos. Sin embargo, el gaucho, que está siempre atento a la correspondencia del sentido con la palabra, señala allí un error.

Un ejemplo más ilustra la lectura literal del gaucho. Cuando Aballay se encuentra en el camino con un salteador que intenta fallidamente atacarlo, le insulta diciendo:

“¡Anda, ve con Dios...!” Aballay se consuela al pensar: “en eso estoy”, y de este modo lee una vez más el sentido irónico como sentido literal ligado a la acción (35).

No sólo, como señala Premat, Di Benedetto construye en *Aballay* una crítica a la palabra heredada, también expone la distancia inherente a toda representación basada en la relación entre la idea y su objeto, al mismo tiempo que señala la grieta que atraviesa al lenguaje entre el sentido afectivo y el sentido representativo. Finalmente, en esta crítica a la vida como imitación y la ética como norma exterior al sujeto, se inscribe la falla de una vida que busca en la sujeción a la norma una recompensa de orden mayor.

En la escena final, Aballay se encuentra con su vengador, quien lo desafía a pelear. Lucha para defenderse manteniéndose siempre en su caballo y lo hiere con una caña gravemente en la boca. Por compasión,

desmonta a dar socorro y llega hasta el vencido, pero lo bloquea su ley: no bajar al suelo, y lo ha hecho.

Angustiado, levanta la mirada, para consultar, y por su cuenta resuelve que en esta ocasión será justo que permanezca todo lo que haga falta. (40)

En este instante de vacilación, el vengador le abre el vientre con un cuchillo. La vida ética del gaucho no recibe más recompensa que la traición y la muerte, única salida a la culpa nunca expiada. Sin embargo, en la “dolorosa sonrisa” que expresan sus labios al morir, podríamos leer la satisfacción por un actuar que vive el lenguaje en su sentido afectivo hasta las últimas consecuencias.

#### **4. Imagen, cine y afecto**

La incorporación en la escritura de los modos de ver y percibir los acontecimientos propios del registro óptico de la técnica cinematográfica lleva a pensar de qué manera la literatura, y en especial la narrativa, es modificada o afectada por el cine. Si de la literatura, como señala Barthes, interesan, más que la significación misma, los modos de la significación y los mecanismos de creación de sentido, cabe preguntarse de qué cómo piensa y cómo siente la imagen, y al mismo tiempo, cómo participa o qué toma el lenguaje de éste régimen visual.

#### **4.1. *Dejar-de-ser*: Imágenes de ruinas en “El abandono y la pasividad”**

La colección *Declinación y Ángel* fue publicada en 1958 y contiene dos cuentos, “El abandono y la pasividad” y “Declinación y Ángel”. El primero, escrito en 1953 –el mismo año que salió a la luz *Le gommages* de Alain Robbe-Grillet– debe esperar, por razones editoriales, cinco años para publicarse. En los años sesenta, algunos críticos, como Juan Jacobo Bajaría,<sup>88</sup> alentaron la discusión acerca del paternalismo de la técnica objetiva del movimiento francés al afirmar que con este relato Di Benedetto se había anticipado al *nouveau roman*.

La obra de Di Benedetto nace, al igual que la de Alain Robbe-Grillet, como rechazo a la novela psicológica y a la representación como exploración de una interioridad y de una profundidad donde se encuentra el sentido oculto de las cosas y de los hombres.

En un artículo de 1957, Juan Goytisolo anuncia el abandono del método psicológico, “como lo entendían los escritores del siglo XIX, es decir de la novela

fundada en la presunta existencia de realidades de orden psíquico...”.<sup>89</sup> Agrega: “Hoy día asistimos a una liquidación por derribo de estos ‘valores’. El método descriptivo, determinista y psicológico, no sirve ya para expresar la vida actual del hombre en el mundo” (58). Señala también que se critica la nueva novela que rechaza la interioridad como presunta expresión de los “filones secretos del alma” (59), por su falta de espiritualidad, por detenerse en el comportamiento humano que, entendido como mera apariencia, nada dice o poco dice de la esencia del ser” (60).

Ernesto Sábato, quien se vincula a esta postura crítica de rechazo a las nuevas experimentaciones, fue el detonante concreto de la escritura de “El abandono y la pasividad”. Sábato visitó Mendoza en 1953 y, cuenta el mismo Di Benedetto, durante su estancia inició una discusión argumentando que una novela sin apoyaturas ni referencias inmediatas al hombre mismo da como resultado una escritura deshumanizada.<sup>90</sup> Con ello, desafió al público a escribir una novela que probara lo contrario. Di Benedetto tomó el reto y escribió “El abandono y la pasividad.” Al enviárselo a Sábato, éste le respondió que la excepción hacía la regla.<sup>91</sup>

En una entrevista de 1978, Di Benedetto se refiere a su parentesco con el movimiento francés en un diálogo que mantuvo con Robe-Grillet en ocasión de un viaje a Berlín en 1963:

Ni usted ni yo somos los inventores o fundadores del objetivismo. ... Nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó a escribir de otra manera, para escribir de esa manera, usamos para hacer propia nuestra propia composición recursos que estaban en todas partes, especialmente a través del cine. De esta manera comenzamos a coincidir en los resultados, estábamos actualizados por igual

porque en un mundo tan comunicado con la presencia del espectáculo del cine, la televisión, escuchar radio, leer los diarios, todo lo tiene el mismo día en todo el orbe.<sup>92</sup>

Como el autor del movimiento del *nouveau roman*, Di Benedetto encuentra en el cine un modo de narrar que lo lleva a experimentar nuevas formas en la narrativa. En una conferencia en torno al cine argentino en 1970, Di Benedetto menciona este cuento por su impronta cinematográfica: “*Declinación y Ángel*” es un libro de cuentos, alcanzó el plural porque tiene dos cuentos, pero no más. Esto es la manifestación de un individuo –yo– que tenía en ese momento la cabeza puesta en el cine y aunque haya realizado el ejercicio solitario de la literatura, siente que se frustró por el otro lado” (82).<sup>93</sup> Como integrante de la revista *Voces*, el interés de Di Benedetto es compartido por un grupo de escritores<sup>94</sup> que fueron seducidos por el cine en una época en donde todavía se debatía su estatuto como arte:<sup>95</sup>

Todos andábamos haciendo literatura pero teníamos un enorme interés y sentíamos muy adentro el cine, nosotros considerábamos que podíamos hacer cine, que estábamos capacitados, por lo menos vocacionalmente, para expresarnos no sólo a través de la literatura y les hablo de un no vedetismo. Era la necesidad de dar algo, expresarse desde atrás de las cámaras, dirección, argumento, algunas cosas así, muchos aficionados a la fotografía. (80)

En la misma conferencia, Beatriz Guido, en un artículo publicado bajo el título “La agonía del escritor frente al cine” señala: “nada es más visual que el mundo literario que estamos habitando y la prueba de ello está en la tentación hacia la literatura contenido-imagen, a la literatura, filosóficamente hablando, del verbo-fenómeno. Así, la literatura se

ha convertido hoy en una expresión donde nadie puede escribir sino tiene un profundo conocimiento filosófico y un profundo conocimiento del lenguaje” (22). Autores como Robbe-Grillet y Marguerite Duras, son, en Europa, exponentes de la incorporación cinematográfica en la literatura que marcará a ésta última profundamente.

Antes que identificar un régimen de influencias entre Europa y Latinoamérica, es claramente más acertado hablar de una incidencia marcada del cine en la literatura en ambos continentes que explicaría, en cierta medida, coincidencias en sus obras, aunque no por ello podemos afirmar que Di Benedetto ponga en práctica una teoría a lo *nouveau roman*. En la misma conferencia sobre el cine, el autor revela aún más sobre el ímpetu que lo llevó a escribir este cuento: “Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga o Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con el lenguaje del arte de nuestro siglo, es decir expresarse con imágenes y sonidos, hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera; esa otra manera era la aproximación al cine” (83). La experimentación, como vimos también con la novela *El pentágono*, es parte de la inquietud no sólo de renovar la forma sino también de ensayar la mezcla entre palabra e imagen.

“El abandono y la pasividad” consiste en la descripción de las transformaciones que sufren los objetos en una habitación a partir de los cambios de luz y las acciones de otros objetos sobre ellos (el caso de una piedra que cae rompiendo el vidrio de la ventana), como también sus itinerarios entre un espacio y otro del cuarto producidos por el accionar de una mujer al principio del relato y un hombre en el final. Los sujetos solo se presentan fragmentariamente; son zapatos, manos o anteojos:

Uno de los dos zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a corregir rugosidades, en realidad únicamente a ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. (23)

La narración como lente fotográfico se limita sólo a describir los cambios y las posiciones de objetos y sujetos, y evita en todo momento cualquier referencia al ámbito de la conciencia o de la subjetividad. Nada sabemos de los personajes: menciones como “ropa de hombre” o “ropa femenina”; aluden a cuerpos humanos solo indirectamente y son la única referencia a individuos reducidos a fragmentos de su cuerpo vestido:

Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre, pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. (21)

El “El abandono y la pasividad” relata, como los cuentos de *Mundo animal*, la transformación del los cuerpos en su padecer, en su privación y su ruina. Frente al desafío de narrar sin la preeminencia subjetiva de la conciencia de una mirada y el protagonismo de seres humanos, Di Benedetto utiliza el punto de vista de la cámara cinematográfica y el mundo de los objetos como plano del acontecer de la historia.

A pesar diferencias fundamentales, es posible encontrar varios puntos en común con el objetivismo y la literatura de Robbe-Grillet. A la dialéctica tradicional exterioridad/interioridad, sujeto/objeto, ambos autores le oponen un mismo plano, ni exterior ni interior: el plano de los cuerpos como estatuto de la realidad inmediata y

única, sin doble. En *Por una novela nueva*, Robbe-Grillet señala que “el mundo no es significativo ni absurdo. Es, simplemente” (21). Por ello la imagen y la perspectiva de la mirada cinematográfica en la escritura posibilitan justamente ese encuentro óptico con la realidad: una realidad muda de significaciones, la cámara como captación sin mediaciones de la conciencia y la reflexión, pura percepción de los cuerpos en el espacio. Narrar ópticamente es en ellos permanecer en la literalidad de la imagen y por ende, del lenguaje. Implica desarrollarse en una extensión, en un movimiento sobre la superficie cuyo ímpetu no es nunca vertical. El recorrido de la mirada no es una búsqueda trascendente puesto que no se esfuerza en penetrar en la superficie de las cosas.

Como señala Barthes en uno de sus varios artículos dedicados al objetivismo,<sup>96</sup> el *nouveau roman* revoluciona la literatura al reformular la función de la descripción de los objetos en la literatura. A partir de una descripción detallada, de un recorrido óptico por la extensión de las cosas, Robbe-Grillet permanece en la superficie de un relato que se somete sólo al orden visual de la existencia de los objetos. No busca develar sentido, ni secreto último, no hay gesto de comprensión o conocimiento, sólo narra, analógicamente, el *estar-ahí* de las cosas. De este modo, priva no sólo de función sino también de sustancia a las cosas. No se detiene en ningún atributo, y sometiéndose sólo a lo visual, sin alusiones sincréticas o sensoriales de otro tipo, denuncia el estar ahí de las cosas como entes completamente a-referenciales: ni relacionados con una subjetividad ni con un sentido.

Sin embargo, se percibe en este punto una distinción importante con la escritura de Di Benedetto; pues en el cuento los objetos poseen corporalidad, una densidad que se

expresa en atributos y se transforman en la temporalidad de la imagen. Estos atributos cambian, desaparecen, o se transmutan en otros:

[Una piedra] rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto. Sin la unidad que contribuiría a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra a su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas ...

La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura, en azul, barbas, charcos, estalagmitas ... (22-23)

El estar-ahí de las cosas es una existencia sujeta a las mezclas y a un padecimiento corporal. Por ello la mirada de la cámara es el relato de los efectos sobre las cosas, única realidad percibida por la mirada. A diferencia de la delgadez de los objetos de Robbe-Grillet, carente de atributos, pues están despojados de cualquier referencia a una función y también a un orden que no sea el visual, los objetos de Di Benedetto poseen cuerpo. Por lo tanto expresan una experiencia visceral de la materia que no corresponde con lo que Barthes señala en “Literatura objetiva”: “la promoción de lo visual del objetivismo, el sacrificio de todos los atributos del objeto a su existencia ‘superficial’ (anotemos de pasada el descrédito tradicionalmente vinculado a este modo de visión) suprime todo compromiso humoral con el objeto. La vista no produce movimientos existenciales...” (39).

Por otra parte, hay que destacar que el estar ahí de los objetos implica en Di Benedetto una duración que se manifiesta en la degradación y la ruina, en el empobrecimiento y la pérdida. Los objetos son sustancias cuyos atributos son mudados

por la relación de mezclas con otros objetos, la luz, los cuerpos. Barthes destaca a propósito de Robbe-Grillet justamente otro tipo de temporalidad: aquella que opera por cortes, en donde los cambios, aunque puedan ser pequeños y casi imperceptibles, se yuxtaponen en discontinuidad puesto que:

la continuidad es adición de campos minúsculos pero enteros: el espacio sólo puede admitir variaciones completas: el hombre nunca participa visualmente en el proceso interno de una degradación... la institución óptica del objeto es pues la única capaz de comprender en el objeto un tiempo *olvidado*, captado por sus efectos, no por su duración, es decir, privado de patetismo (“Literatura objetiva” 44).

Aquí radica una diferencia fundamental con la escritura en Di Benedetto, puesto que sus cuentos narran precisamente la duración del despojamiento e introducen allí el elemento de patetismo.

En “El abandono y la pasividad”, el lente óptico en Di Benedetto tiende a cierto inmovilismo: la cámara permanece fija y son los objetos los que mudan, y sobre todo, el tiempo (transcurren al menos dos días). En cambio, en Robbe-Grillet, es la mirada la que viaja y se traslada de un objeto a otro. Barthes marca que el propósito de este autor es “*dar* cuenta de toda la extensión objetiva, como si la mano del novelista siguiera estrechamente a su mirada en una aprehensión exhaustiva de las líneas y de las superficies” (80). En cambio, la narración dibenedettiana no pretende una exhaustividad en la descripción de los objetos de la habitación, sino el relato de su devenir. En este sentido, son los objetos que permanecen, es decir, se repiten una y otra vez aun en sus transformaciones; y precisamente, en ese devenir los objetos no son sólo un *estar-ahí*. En

la repetición de sí mismos los objetos se *re-presentan* puesto que toda iteración, toda repetición, implica una copia o representación. Barthes justamente marca que en Robbe-Grillet, en el encuentro repetido de algunos objetos, se rompe el paralelismo entre mirada y objetos: “Precisamente donde los objetos, al *re-presentarse*, parecen renegar de su vocación de existentes puros, atraen la anécdota y su cortejo de móviles implícitos: la repetición y la conjunción los despojan de su *estar-ahí*, para revestirlo de un *ser-para-algo*” (81).

Si Di Benedetto deja la mirada fija en un mismo ámbito para relatar la temporalidad, donde ocurre la repetición aún en su diferencia, el sentido y la fábula se instalan en la escritura como relato de un drama humano. Es por eso que afirmamos que el cuento no elude el sentido, ni mucho menos la fábula, pues es la acción como duración lo que le interesa relatar. Sin embargo, no se tratará de un sentido como significación, sino como padecimiento y afectividad. Y si los objetos no sólo son un *estar-ahí* es porque son también un *dejar-de-ser*, el afecto capturado entre lo que es y lo que ha dejado de ser.

Por ello podemos hablar de afecto una vez más en la escritura de Di Benedetto. En el relato de la pérdida, la duración del pasaje no muestra dos estados separados e independientes, sino precisamente la existencia como mezcla o indeterminación de los estados. Del mismo modo que las imágenes de afección de Macedonio Fernández, la escritura es la narración de ese pasaje vivido, pues el cuerpo en ruinas expresa el pasaje en el eje del *ser/no-ser*. El despojamiento no es solo una carencia, o lo es pero en cuanto en esa misma carencia subsiste aún lo que fue. Por lo tanto, la ruina es también aquello que aún perdura en su inexistencia; una vez más como en Macedonio, se trata de una existencia de la inexistencia, pues perdura en el cuerpo aquello que fue. Sin embargo, a

diferencia de la potenciación del deseo macedoniano, en Di Benedetto la existencia de la inexistencia subsiste como impotencia. Se puede ilustrar esta particularidad con una imagen de otra ruina, que pertenece a un relato publicado en *Absurdos*, “Málaga Paloma”:

En toda su linde alza las columnas armónicas de su peristilo, que nada sostiene, abierto sin ellas únicamente en la embocadura del acceso imperial, jamás hasta ahora surcado por emperador alguno (aunque está predicho que un día un Señor vendrá. (*Cuentos Completos* 311)

La ruina como existencia de lo que fue, o incluso, pudo ser, determina el ser ontológico de los cuerpos. Es imposible no dejar de percibir aquí la densidad que toma para Di Benedetto el vacío. Hueco, ausencia, pérdida; signos de la carencia que constituyen a estos seres en negación. Si la fábula actúa en Di Benedetto como relato de la privación, el sentido se constituirá precisamente en ese despojamiento y privación: como ese deslizamiento en el orden de la sensibilidad que define etimológicamente para Jean Luc Nancy la palabra “sentido”.

El sentido de esta escritura afectiva se inscribe en el cuerpo, refiere a una corporalidad o materialidad que no siempre es humana. Como en “El abandono y la pasividad”, aquí un mismo acontecer corporal ocurre tanto en los objetos como en los cuerpos humanos y la escritura. No se trata de que los objetos aludan a la subjetividad o, como en la narración realista, existan en función del corazón humano. Los objetos comparten con otros cuerpos un mismo devenir en el padecimiento. El olvido y la pasividad acontece tres veces y en tres dimensiones: la partida definitiva de la mujer; la pérdida del atributo de la sustancia de las cosas; la degradación y la desaparición del

mensaje en la escritura. Sujetos y objetos, lo orgánico y lo inorgánico, todos son cuerpos de la afección.

La mirada que no deposita sentidos, aquella que como la de Robbe-Grillet se quiere objetiva, que quiere pertenecer al mismo orden de las cosas como una visión de lo que está ahí y de lo que deja de ser, invoca, como dijimos, a la fábula y al sentido, pero en un ámbito que podríamos llamar sub-representacional. El sentido no es aquí el relato de las causas y sus efectos, ya que nunca conocemos motivaciones, ni cadena de causalidades. Solo conocemos el relato de los efectos, desligados de sus causas. No hay un despliegue del orden del conocimiento, y mucho menos de la representación entendida como relación entre objeto e idea. Las palabras en Di Benedetto no manifiestan sentidos representativos, por ello es necesario percibir las en su literalidad –del mismo modo que *Aballay*. Ellas efectúan el acontecimiento en el cruce, fortuito o no, de los cuerpos y los objetos. De este modo, en “El abandono y la pasividad”, las imágenes del afecto relatan, bajo la cualidad de lo óptico, la transformación de los cuerpos y la desnudez del mundo, de los objetos y del hombre. En la primera colección de cuento, la confluencia con el mundo animal revertía cualquier operación de inclusión-exclusión; aquí, del mismo modo, el estatuto de los objetos expone esa zona de indiscernibilidad entre lo humano y lo no humano, que no es más que la condición pasiva de la existencia como lugar de una acción.

#### **4.2. El grado cero de la escritura y la mirada como objeto en “Declinación y Ángel”**

Una mujer conoce a un adolescente en el tren de regreso a su casa. Luego de una interacción que tiene algo del orden del deseo, se despiden y la mujer sube a su departamento en un edificio de varios pisos. En la planta baja, vive una pareja con un niño, Ángel. En el techo, un hombre trabaja haciendo arreglos al tanque de agua. Cecilia, así se llama la mujer del tren, descubre que Julián, su amante, la ha engañado. Deposita su furia sobre la sirvienta, a quien echa de la casa sin reparos. Quiere ducharse pero han cortado el agua por los arreglos, y por eso la mujer de abajo le ofrece su tina previsoramente llena de agua. El marido y padre del niño de la planta baja entra a su casa y descubre a Cecilia desnuda en la tina, la espía. Julián, el amante, llega más tarde, haciendo caso omiso de los reproches de Cecilia, y le pide que se enliste para salir. A pesar del recelo, Cecilia le obedece. Cuando regresan, encuentran un paquete de chocolates que el adolescente del tren ha dejado en su puerta. Julián enfurece de celos, la pareja pelea violentamente y él se va. El vecino de abajo encuentra a Cecilia desmayada en el suelo, la levanta y la deposita en la cama, mientras se debate en la intensidad del deseo sexual. Más tarde, el relato describe al obrero trabajando en las alturas, a la madre abajo barriendo el patio, a Cecilia mirando por la ventana mientras el hombre del piso de abajo la acosa y Ángel, el niño, subido al techo, juega con su barrilete. La descripción de las escenas separadas por su verticalidad se suceden velozmente, y la intensidad creciente expresada en la insistencia del hombre de abajo por el cuerpo de Cecilia y el juego peligroso del niño con el barrilete en la altura del techo termina con la caída abrupta de éste al vacío. Del vacío, allí abajo en el patio de la casa, comienza a ascender hasta los oídos de Cecilia, el llanto creciente ante una realidad irreversible.

Éste es el relato del segundo cuento, epónimo, que compone *Declinación y Ángel*. Como en el primer cuento, la impronta cinematográfica es igualmente prevalente. Sin embargo, aquí los personajes son hombres, mujeres, niños y adolescentes que conocemos sobre todo a partir de sus comportamientos y actitudes, aunque no faltan referencias a sus pensamientos, si bien estos son siempre del orden del deseo, la culpa y la frustración.

“Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. También en una atmósfera gris azulada que diluye los contornos, se ve otro rostro, dormido, el de un adolescente” (27). El comienzo del relato se revela como la descripción de una escena de una película: fragmentos de imágenes que se suceden para finalmente provocar el reconocimiento de una escena más completa. A estos primeros encuadres, se adicionan las imágenes auditivas: “Nace un sonido que se identifica mientras se pone de manifiesto que los dos, mujer y adolescente, están sentados uno en frente del otro” (27). De este modo, poco a poco, nos percatamos que lo que se narra es el nacimiento de la imagen a partir de los recortes de la mirada y el influjo de la luz.

Como señala acertadamente Martín Kohan en el prólogo a la edición de 2006, el cuento “no se compone solamente con diálogos y sucesión de imágenes; su peculiar escritura proviene del cine, pero de esa zona atemperada de la escritura cinematográfica que es el de las indicaciones y las acotaciones escénicas” (12). La escritura aquí participa de la naturaleza del guión cinematográfico por cuanto las descripciones son, en realidad, instrucciones para un modo de ver, de enfocar y de percibir la realidad. Existen constantes y numerosas señas de guión a lo largo del cuento: “Desde arriba se ve caminar sólo al hombre de abajo” (46), “De atrás se ve el interior” (49), “Si se recorta sólo medio

cuerpo de Cecilia, resalta más su brazo que apunta al suelo...” (43), “En el campo visual donde se hallan esas manos están también las copas...” (51). El lenguaje detenta aquí una instrumentalidad muy puntual: el uso de la palabra para crear la imagen como entramado óptico y auditivo.

De este modo, el lenguaje se encuentra reducido a una simpleza y a una llaneza que elude cualquier retórica u ornamentación. Como la escritura de guión, su función radica en indicar qué mirar y desde dónde mirar, qué enfocar y qué olvidar. Su escritura se atiene así a un grado cero: mínima expresión de un acontecer, elude las interpretaciones y el simbolismo. Narra así la literalidad de la imagen.

En *El grado cero de la escritura*, la nueva escritura, dice Barthes, “está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible, es más bien una escritura inocente” (78). De este modo, vuelve la instrumentalidad al lenguaje como un modo de restablecer una lengua básica, despojada de cualquier poeticidad como marca del secreto oculto o de signo estético:

Esta palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o místicos de un lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. (78)

La búsqueda de la inocencia del lenguaje se relaciona pues con ese rechazo y negación, como vimos en el apartado anterior, a cualquier grandilocuencia de la palabra. Se trata de

una postura ética: una narración “idiota” para una mirada igualmente “idiota”, de una realidad única, a-categorial y sin doble.

La mirada idiota tiene un punto de vista singular en Di Benedetto, pues siempre se detiene en los efectos de las acciones desde el punto de vista del cuerpo que la padece. Del tren en movimiento, se dice: “El vidrio registra el trote de una estación de campaña, que no ha merecido la parada del tren” (29). Otras veces, a los objetos les pertenece un accionar que los sujetos no solo carecen sino que padecen como si fueran ellos mismos los objetos: “Esa boca de salida a la calle, penumbrosa, se ha llevado el vestido blanco de Cecilia” (50). Si, como en “El abandono y la pasividad”, a los sujetos –o a sus partes– los conocemos por sus acciones, aquí también los objetos se comportan, y la narración observa y registra como un lente cinematográfico cada uno de esos comportamientos, a la manera de la escuela conductivista,<sup>97</sup> desconociendo toda motivación o razón “interna.”<sup>98</sup>

El lenguaje mira y construye la imagen con total ausencia de conciencia subjetiva y reflexividad. Pero en este grado cero del lenguaje, sin embargo, la mirada es también un objeto, un cuerpo afectado y afectante, que atraviesa el espacio y al mismo tiempo se contagia de los mismos objetos que mira:

Una visión puede planear dos metros por encima de las cabezas, dejar la música abajo, distante pero existente; circular, leve y ligera, entre el humo que es siempre gris y siempre azulado; *sentirse* –la mirada– como un objeto, como una nave aérea que perfora, separa, recibe cálidas adherencias, envolturas como gasas... marearse de ausencia y regresar hacia un sitio fijo por encima de esa lamparilla hipócrita que apenas insinúa, como si fuera una brasa, la frente, la nariz, el mentón de los dos que hablan... (57)

No hay subjetividad; pero, cuando la palabra perfora objetos de visión, ocurre la afectividad como marca de la escritura. Si escribir es consumo y entrega con lo creado, al igual que la animalización en *Mundo animal*, cómo distinguir entre enunciado y enunciación si éstos comparten el régimen de mezclas en la dinámica del afecto. Una mirada tan involucrada con lo mirado como señala Rancière respecto a la escritura de Flaubert, que termina consumiendo y siendo consumida por ella.

La representación no se postula aquí como simple copia o analogía, sino que participa de una contaminación en donde la distancia entre sujeto y objeto desaparece. Y si el guión es escritura metaficcional, lo es también siempre la de Antonio Di Benedetto, pues la escritura nunca se separa del acto de escribir.

A diferencia de la continuidad de la visión expresada en “El abandono y la pasividad”, aquí existen cortes y pausas, vacíos de la historia y, por otro lado también, superposición de acciones simultáneas que se suceden en el relato sin transiciones. Así, podemos pensar otra vez en el estallido de la totalidad en fragmentos que la sucesión de la escritura no puede recomponer en su temporalidad. ¿A qué responden los cortes? ¿Existe un régimen de lo verosímil?

Si la verosimilitud realista se ajusta a la lógica de las causas y los efectos, al desentrañamiento de las causas psicológicas o sociales de los comportamientos, ¿de qué modo la descripción óptica que registra solo los comportamientos como efectos sobre las cosas subvierte la verosimilitud tradicional? Precisamente la fragmentación y la imposibilidad de crear cualquier totalidad instauran una lógica del relato que escapa a todo estatuto de verdad. Es quizás por esta razón que la narración cinematográfica seduce al escritor, pues ella también se construye en la yuxtaposición de fragmentos y en un

orden discontinuo. Entre los intersticios de los fragmentos, se deposita el sentido como vacío y carencia, que no es otra cosa que el desconocimiento inaugural que reina sobre la condición humana y que instaura la pregunta ética.

Con la caída al vacío del niño al final de la historia, el padre despierta de su estado de embriaguez sexual con un grito de dolor: “¡Soy culpable!” Este reconocimiento no sólo expresa el sentimiento de culpa que acompaña al hombre. En Di Benedetto, señala la condición humana sujeta a la imposibilidad de conocer una realidad de la que es sólo capaz de percibir sus efectos, y nunca sus causas. De allí, surge la denuncia de la injusta falta de respuesta para la pregunta: ¿Por qué somos víctimas de efectos de los cuales desconocemos sus causas? Precisamente en esta confrontación con una realidad que no tiene doble y no puede ser representada, la humanidad se despliega para Di Benedetto en toda su condición animal. La idiotez expresa ese conocimiento –o desconocimiento– que corresponde al orden de las afecciones, es decir, al de los efectos de las mezclas sin saber sus causas, y que Spinoza sitúa como el grado más bajo de conocimiento, puesto que el sujeto se encuentra reducido al acto de padecimiento, incapaz de crear nociones comunes y por lo tanto, de actuar para el encuentro de las buenas mezclas.

## **Frivolidad. César Aira.**

*El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas... precisamente leo porque olvido.*

Roland Barthes

Despertar del sueño, o de ese estado medio despierto, medio dormido, y recordar sólo la vaga sensación de una historia cuyo asunto, “rico, complejo, inesperado” (120), se desvanece en la memoria de la vigilia. La escritura nace de allí, como dice el personaje llamado Aira en *La costurera y el viento*. Ni reconstrucción ni copia, surge como continuo de esa sensación de sentido que se encuentra inscripto en una historia de mecánica “precisa y admirable” (121). Sin nostalgia, ni desencanto ante la pérdida, se trata de preservar lo que queda del sentido y apoderarse del olvido; ignorando el origen de la historia y también la tradición literaria, para inventar, sólo desde allí, una historia nueva, cualquier historia inesperada, para hacer la literatura posible una vez más.

Las novelas de César Aira, breves y numerosas, han generado respuestas variadas en el campo de la recepción y la crítica. Para muchos lectores, sus historias devuelven al placer del relato, aquel que se despliega sin más a partir del enigma que promete revelarse en la temporalidad de la narración.<sup>99</sup> La vuelta a la fábula, la irrupción de historias nuevas y desopilantes, el humor desenfadado, y el estilo casual y en nada solemne de una escritura cargada de referencias a la vida cotidiana y a la cultura contemporánea –especialmente argentina– marcan los rasgos de una narrativa consolidada y reconocida en su originalidad. Mientras al nivel de la fábula el enigma surge como anzuelo de la narración; al nivel del discurso, los cambios de perspectiva, el

continuo sinuoso de sus digresiones, las teorías improvisadas, y los momentos de epifanías de sus personajes –la realidad volviéndose real– crean la constante impresión de que Aira está insinuando un sentido que se anuncia pero no se explicita, los indicios de un “algo” que se intuye pero que nunca se termina de aprehender, un saber latente pero escurridizo. Ante esa expectativa de sentido inminente, el lector se pregunta ¿de qué se trata ese algo? Y en el continuo retardo de su revelación, también llegar a cuestionarse si no le están tomando el pelo. Para muchos, las novelitas improvisadas de Aira, que, como dice el mismo autor, se escriben sin volver nunca atrás, sin corrección de estilo, con finales precipitados, contradicciones y fallas, son un juego frívolo y poco serio. Son, al fin y al cabo, inanes.

En todo caso, esta disyuntiva pone en evidencia dos cuestiones fundamentales a las que sus novelas apuntan: la literatura como valor, –y en este sentido se inscriben en el centro de la problemática del arte moderno–, y la constitución de sentido en la escritura.

No cabe duda que su obra se ha afianzado en el campo cultural. Prueba de ello son los numerosos estudios dedicados a Aira y el surgimiento de un estilo singular en otros jóvenes escritores cuyo origen se puede encontrar en él. Críticos como Contreras, Speranza y Montaldo reconocen en Aira un gesto innovador y diferente. Es el gesto de una actitud que, a contrapelo de la resignada clausura posmoderna a las posibilidades de crear algo nuevo, adelanta, sin embargo, la bandera de la invención como salida posible para ejercer la vuelta al relato; el gesto del olvido y desenfado ante la tradición para afirmar la literatura como un campo de acción libre de toda sujeción. Aunque signifique

transformarse en el “idiota” de la familia,<sup>100</sup> este rasgo implica la indiferencia y frivolidad como cualidades del escritor que se anima a desacralizar la literatura para hacerla posible.

El gesto airiano puede pensarse en múltiples niveles. Por una parte, es una marca de visibilidad; es decir, el modo de hacerse visible no a través de la afirmación de un sentido, sino en el acto de la escritura. Implica una mueca, una contorsión exagerada, un acto radical para postular una escritura que no dice sino que hace, aún en lo inacabado de la expresión que todo gesto significa. También es una expresión truncada que señala el vacío de una postura que al mismo tiempo que se muestra, se retrae.<sup>101</sup> Por otra parte, el gesto es también el movimiento, el dibujo de una forma y, ligado a ello, la expresión mínima de una idea. Por último, como toda mueca, expresa los afectos del ánimo, la huella de una afección en tanto que manifiesta un modo de ser como acto.

Si la escritura en Aira es un gesto de visibilidad y también de vacío, un acto más que un sentido, no sorprende que el hecho artístico se defina más bien por el proceso de producción que por el resultado. Las relaciones de la poética airiana con los postulados de las vanguardias han sido incansablemente señaladas por los críticos, y no menos por el mismo Aira en sus obras e incluso en sus ensayos y entrevistas. Aira dice adherir a los postulados de las vanguardias históricas, en especial a Duchamp y al surrealismo.<sup>102</sup> Contreras postula que el autor hace suyo los principios vanguardistas como si aún fuera posible ser vanguardista hoy; es decir, como una perspectiva, un “hacer de cuentas” que es posible. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿a qué se debe esa apropiación hoy, a qué obedece esta reivindicación cuando el “gesto” vanguardista ya ha concluido como tal? Para responder a esta cuestión es necesario primero preguntarse en qué consiste este gesto de apropiación.

Sin lugar a dudas, Aira reintroduce la pregunta por el valor de la obra de arte, desde la perspectiva de la acción. El valor se sitúa en la posibilidad de ejercer la actividad artística: ¿cómo es posible escribir hoy? Si la respuesta airiana se encuentra en la modalidad frívola de su escritura, no por ello este gesto implica un desentenderse de la problemática que acecha al estatuto del arte. Se trata de una postura y una modalidad por las cuales se afirma a la literatura como valor. La frivolidad no es una simple cualidad del mito del escritor o un rasgo más de su escritura, sino la idea y fundamento a partir del cual su arte hoy puede sostenerse. Me refiero a la frivolidad como un modo de ser, una modalidad afectiva del sujeto que crea y de su escritura, signada por la liviandad de un devenir en la superficie. De allí que el vacío configure una figura central en sus novelas que se expresa en diferentes niveles: como lo insubstancial de su contenido, pero también como lo que hace posible el devenir de la forma en tanto categoría estética fundamental.

### **1. El todo que surca la nada**

La diversidad de personajes, aventuras, escenarios y tramas de las novelas de Aira hace de su escritura una máquina de imaginación desbocada, sin límites ni constricciones. Sin embargo, esta producción prolífica de novelas no hace más que repetir el mismo gesto frívolo y gratuito de una escritura que parece que nada dice, o que todo lo dice, surcando la nada. “El todo que surca la nada” (2006) es el título de uno de los pocos cuentos en su obra, compuesta mayormente de novelas (aunque éstas apenas alcancen las cien páginas). Sin embargo, esta narración breve funciona como un microcosmos de su obra y servirá para introducir cuestiones centrales de su escritura.

“El todo que surca la nada” contiene cuatro partes o series bien diferenciadas, que corresponden al transcurrir del pensamiento de un narrador que reflexiona sobre diferentes hechos que suceden en su vida. Las partes tratan, desde diferentes ámbitos, una misma cuestión: el desfase entre dos órdenes en apariencia contradictorios y que, según la perspectiva del narrador, se producen no obstante simultáneamente. La primera parte trata de una conversación entre dos mujeres en un gimnasio que el narrador alcanza a oír por mero azar y en la que una de ellas le cuenta a la otra, intercalado en lo que pareciera ser un simple *small talk*, un episodio dramático de su vida: a su esposo le han detectado cáncer. Esta conversación detona en el narrador una pregunta inquietante: “La pequeña intriga que yo no había podido definir en mi mente era que esa noticia, tan central en la vida de un ama de casa, se pronunciara en medio de una conversación, y no al comienzo de la jornada, e inclusive que no hubiera sido anticipada días antes.”<sup>103</sup> El enigma que inquieta al narrador gira en torno a una pregunta formal: el lugar que ocupa en la narración aquello que se anuncia como importante y drástico. Pero además, éste hecho no ocurre una vez sino se repite en numerosas ocasiones:

Y si en un mismo día yo las oía dos o tres o cuatro veces, estremando mis maniobras de acercamiento, eran otras tantas noticias importantes, demasiado importantes para que siguieran apareciendo después de horas de conversación; pero, aun así, eran la única materia de conversación. “Con la tormenta de anoche se cayó el árbol del fondo de casa y me aplastó la cocina”. “Ayer nos robaron el auto”. “Mañana se casa mi hijo”. “Murió mamá”.

Este discurso cargado de anuncios de importancia, hace dudar al narrador de la existencia del simple *small talk* o, lo que él llama, “el hablar por hablar” en

contraposición al “hablar de lo que vale la pena”. A partir del enigma, comienza una serie de especulaciones y conjeturas en busca de una explicación al comportamiento de las mujeres, un relato de las posibles causas en donde el devenir pensativo se disgrega también en reflexiones sobre su propia condición como conversador; un estilo que tilda de “espasmódico” y una incapacidad para encontrar temas de conversación que llega al extremo de afectar su vida social. Si la rareza de la situación radica en la ruptura de expectativas de lo que el narrador esperaba escuchar en una conversación en el gimnasio, en la segunda serie se producirá también un desfase entre el orden de lo posible y el orden de lo acontecido.

En esta serie, el narrador se pregunta por la cantidad de taxis existentes en la ciudad de Buenos Aires. Según su razonamiento, es posible obtener el dato basándose en el cálculo de probabilidades a partir de un hecho que, “en realidad con llamativa frecuencia”, los diarios se encargan de publicar: la noticia de un taxista que devuelve a un cliente despistado un maletín con cien mil dólares olvidado en el taxi. Iniciando un cálculo de probabilidades mínimas, el narrador supone que esta noticia en Buenos Aires “sucede una vez por año nada más”. Así propone hacer el siguiente cálculo: si multiplicamos la probabilidad de una en mil de taxis en donde un cliente se sube a un auto con un maletín de cien mil dólares, por una en mil en los que un cliente se olvida el maletín con semejante cantidad de dinero, por una en mil en donde acontece el gesto honesto de devolución por parte del taxista, obtenemos la cantidad de taxis necesarios para que se dé el caso de la noticia: la cifra es mil millones. Esta cifra resulta, sin embargo, imposible, nos dice el narrador, ya que en Buenos Aires no hay más de 10 millones de habitantes. El resultado del cálculo señala una imposibilidad y pone en

evidencia la falta de coincidencia entre dos series, la de la especulación y la de la realidad. Para el narrador, se trata, más que de una paradoja, de una “superposición de simultaneidades” entre lo que es y lo que debe ser.

En estas dos series, la escritura se desarrolla como una suerte de especulación detonada frente a una incógnita, una pregunta frente a realidad con la que la ficción se entretiene en dilucidar. Se entretiene, en efecto, porque se trata de un juego, ya que, en el segundo caso, por ejemplo, bastaría consultar el padrón de la ciudad para obtener el dato real, pero el narrador prefiere especular, desde el escritorio, sin tener que moverse de allí. Lo que se busca en la especulación no es, entonces, la verdad de la realidad. Tampoco el desfase o la incongruencia entre realidad y ficción invalida a ésta última, puesto que no se trata de conocer o aprehender la realidad. Sin embargo, este juego de cálculos, de probabilidades numéricas respecto al taxi, o de especulaciones de las posibles causas del orden del discurso de las mujeres en el gimnasio, apuntan a un cambio de nivel entre dos órdenes que la ficción pone en escena.

En la tercera parte del cuento, el narrador relata el episodio en donde su abuela, que se destaca por su vitalidad y energía, decide jugar en su cumpleaños el número 85 a la quiniela, usando las dos cifras de su edad. Sin embargo, al comprar la boleta, se confunde y juega al número 58, aún y a pesar de que el vendedor, quien puede deducir que ésa no es la edad de la abuela, le insiste que corrobore su elección. Sin embargo, la mujer persevera obstinadamente en su error. Días después se entera de que el número elegido es el ganador. A diferencia de las series anteriores, en ésta, en lugar de producirse una superposición de simultaneidades contradictorias, ocurre una coincidencia entre realidad y escritura (el número de la boleta), aunque basada en un error. El

resultado no es fruto de una especulación sino de un acto obstinado y errado de la abuela, que, sin saberlo, logra hacer coincidir el error (una ficción) con la realidad.

Finalmente, en la cuarta parte del relato, el narrador nos dice que le ha acontecido un hecho singular, por el que él mismo se ha vuelto tema de literatura: caminando por la ciudad, a medios desorientado y distraído, le ha visto la espalda a un fantasma. Esto lo lleva a correr desenfrenadamente a su escritorio para relatar la historia. Sin embargo, luego de toda la digresión sinuosa efectuada en el relato de las tres partes mencionadas anteriormente, cuando llega el punto de contar lo que realmente le importa, comienza a sentirse mal, a sentir que la muerte lo cerca. Morir le impide llegar al final, y de este modo lo importante, lo que “vale la pena” contar, queda ausente en el texto, nos dice el narrador en su línea final, debido a “esa imbécil compulsión a contar siguiendo el orden en que pasaron las cosas.” Este es el vacío airiano, lo real de la realidad al que nunca se llega, la nada a la que la escritura surca en un discurso que mucho dice, o parece decir, sin decir absolutamente nada.

De este modo, la escritura de Aira se construye a partir de un vacío central: un sentido que nunca se dice aunque se hace esperar; una experiencia de espera y suspensión que repetidamente se prolonga, en el continuo de la narración y de la digresión que se despliegan como exceso y dispersión. Pues en este despliegue, la sintaxis del texto, es decir, el orden en que se quiere escribir la experiencia, resulta ser una “imbécil compulsión” por la que el relato de la experiencia nunca se escribe, sólo se transforma en un anuncio de sí mismo, el prefacio de una obra que permanece inconclusa y que sólo refiere a sí misma.

El vacío es la categoría central de la estética airiana, alrededor del cual se configuran tres elementos claves de su narración: el enigma (como el caso del extraño comportamiento de las mujeres en el gimnasio), la especulación (cálculo de causas y de probabilidades) y la acción (la compra del boleto de lotería en el que coinciden ficción y realidad). Estos tres elementos conforman una serie que se vuelve a reactivar con cada nueva novela. Aún cuando sus historias se desarrollan en escenarios y temporalidades muy diversos, con personajes y temas de atmósferas realistas, históricas, surrealistas, exóticas o de ciencia ficción.

La obra de Aira, constituida por más de sesenta novelas, debe ser considerada en su conjunto puesto que, si como dice el autor, la obra se define por los procedimientos que crea, es necesario ver, en la insistencia y repetición de ciertos continuos y series, de qué modo el funcionamiento de éstos establece la idea de arte como un procedimiento formal. Por ello, el funcionamiento de la serie enigma-especulación-salto a la acción constituye un modo de entrada a su obra.

El corpus seleccionado para su análisis en los siguientes apartados responde a criterios cronológicos y genéricos que buscan abarcar la diversidad de escenarios abordados y los diferentes momentos de producción de la obra airiana. Se trata de narrativas que fueron escritas a partir de los años ochenta del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI y que aluden a diferentes géneros narrativos. El siguiente listado se organiza según el orden de escritura de los mismos (fechas que el mismo autor se encarga de señalar al final de cada una de sus narrativas) junto al género o géneros a las que se asocian: “El vestido rosa” del 9 de febrero de 1982, situada en el escenario pampeano del siglo XIX; *La costurera y el viento* del 5 de julio de 1991, de tintes surrealistas acontece

en pueblo de Pringles y en el desierto patagónico; *Un episodio en la vida del pintor viajero* del 24 de noviembre de 1995 toma lugar en el siglo XIX; *Duchamp en México* del 28 de noviembre de 1996, relata la visita a la ciudad de México de un escritor; *El congreso de literatura* del 8 de marzo de 1996, transcurre en Venezuela y alude al género de aventuras y de ciencia ficción, como también lo hace *Las curas milagrosas del Dr. Aira* del 6 de septiembre; *Cumpleaños* del 18 de julio de 1999, de tono “autobiográfico”, narra las disquisiciones del escritor Aira en el barrio de Flores, “El todo que surca la nada” del 8 de diciembre de 2003 se sitúa en un ambiente urbano y contemporáneo y *Parménides* publicada en el 2006, relata la historia de un oscuro escritor cercano al “prominente jerarca griego” del siglo V a.c.

Al modo de una máquina automática, estos elementos y la serie en que se organizan establecen las líneas o puntos de fuga para la creación y el continuo de sus historias.

## **2. La máquina de la escritura**

### **2.1. Inicios: El enigma y la sensación de sentido**

Si escribir es actuar, la escritura es una máquina que hace y produce historias. Como toda máquina, es necesario un dispositivo de encendido, de inicio del movimiento. ¿Cómo empezar a escribir? ¿Desde dónde iniciar un devenir, una línea de fuga? Si esta máquina no se alimenta de una inspiración divina, ni del recuerdo, ni de la experiencia ante lo sublime, ¿qué es lo que está más cerca del sujeto, del sujeto de carne y hueso que se sienta a escribir? La realidad, simple y llana. Escribir una historia es escribir a partir de lo que pasó, allí, en lo más cotidiano y banal de la vida diaria. Para Aira, “cualquier

cosa” puede funcionar como dispositivo de comienzo mientras ese suceso “de la realidad” genere en el sujeto una pregunta sobre ella. En realidad, se trata de una perspectiva óptica: una mirada “extrañada” e inquisitiva ante un entorno que sólo es percibido en cuanto llama la atención e inquieta. Por ello, la rareza, la intriga, la duda, el enigma y la sensación de olvido funcionan todas como detonador de fuerzas. Generan una fuga de energía que enciende el dispositivo del discurso.

### *Rarezas*

La rareza es una de las formas más frecuentes en la narrativa de Aira por la cual se genera la pregunta por la realidad. Como en el caso de la conversación de las mujeres en el gimnasio, surge ante una percepción, la mayoría de las veces azarosa, de un hecho que le acontece al narrador. En *Cumpleaños* (2000), el narrador, a los 50 años, descubre, en una conversación casual con su mujer, que ha vivido equivocado pensando que las causas de las fases de la luna se deben a la sombra producida por la tierra. Su mujer, extrañada por su comentario, le señala la obviedad de su error, y el narrador, intrigado y en shock por la revelación, se pregunta *cómo fue posible* que durante tantos años haya estado tan equivocado. Esta pregunta le exige una revisión de su lógica de pensamiento y de su proceso mental para develar las causas del error.

El encuentro con lo raro no instauro ni sugiere una ambigüedad ante la cual el narrador desconcertado sospeche o intuya una irrupción fantástica o sobrenatural.<sup>104</sup> Por el contrario, la rareza detona la búsqueda de una explicación racional, una respuesta al porqué del comportamiento extraño. Lejos del mecanismo del cuento fantástico, el discurso del narrador en ningún momento duda de que exista una explicación al fenómeno, y se mantiene dentro de una lógica que evalúa la realidad según lo

“esperable”, lo esperable en el comportamiento de unas mujeres de clase media o lo esperable de un hombre a los cincuenta años.

### *Intrigas*

En el cuento el “Todo que surca la nada”, el cálculo de probabilidades surge ante la pregunta por la cantidad de taxis en la ciudad de Buenos Aires. La interrogación no se genera frente a lo raro o extraño, sino como una curiosidad estadística, una intriga casual de un narrador que otra vez se está preguntando por un hecho de la realidad. Aunque, como ya mencioné, el narrador no busca necesariamente llegar al dato verdadero, la incógnita actúa como detonador de una divagación especulativa que, al menos en apariencia, simula buscar la verdad.

En uno de los cuentos del principio de la producción narrativa de Aira, “El vestido rosa” (1984), la incógnita se encuentra latente en el anuncio de un simple argumento: “Había un vestido y desapareció”. De este modo el argumento anuncia también la gramática del relato; un secreto cuya revelación exige el despliegue del relato y que dé cuenta de la desaparición o del destino final del vestido. Si en el primer caso la especulación toma prestada de la aritmética su fórmula de desarrollo, en éste se aludirá a la secuencia característica del código hermenéutico propia de la narración: esa articulación del planteamiento del enigma para su dilucidación que caracteriza a la voz de la verdad.<sup>105</sup>

### *Dudas*

En *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (2003), el narrador, como refiere el título, es un médico-curandero dedicado a la cura milagrosa, más teórica que práctica, puesto que nunca llega a concretar sus mágicas ideas. El Dr. Aira sufre constantemente el acoso y persecución de su archienemigo el Dr. Actyn, quien siempre está buscando la ocasión para desprestigiarlo. Frente al acecho constante, el Dr. Aira vive bajo el temor de caer en la trampa y con una duda permanente frente a la realidad; no sabe si lo que le sucede es real o es una representación pergeñada por el Dr. Actyn. Así, cuando una ambulancia lo intercepta en la calle buscando su intervención mágica para salvar la vida de un paciente, piensa que se trata de una representación montada para ridiculizarlo frente a cámaras ocultas dispuestas a difundir el papelón. Aun con la gran sospecha de que se trata de una artimaña de su enemigo, el personaje piensa que “también estaba la posibilidad de que fuera un caso real. Una posibilidad muy remota, de uno en un millón, pero subsistía de todos modos, como posibilidad pura, perdida entre las posibilidades” (23). La duda frente a la realidad incita el proceso mental de revisión y balance de probabilidades. Como en el caso de la rareza y la incógnita, funciona como disparador de un discurso ante la expectativa de sentido.<sup>106</sup>

Del mismo modo sucede en la novela *Parménides*. Perinola, un joven escritor, es contratado por Parménides, un jerarca griego reconocido, para escribir su gran obra sobre la naturaleza. Si bien Perinola trabajó a sueldo durante años para ejecutarla, nunca llega a hacerlo, ni siquiera llega a enterarse en qué consiste la idea de la obra pues no se atreve a preguntar. La intriga que preocupa al personaje, ¿de qué escribir?, atraviesa toda la novela, pero es precisamente la duda la que crea un terreno propicio para la escritura de una novela sobre la obra inexistente. En la espera de la escritura por hacer, “tenía

presente, en todo el cuerpo, como un *souvenir* precioso, la sensación de escribir” (112). La duda que lo embarga mantiene la escritura como promesa; el sentido es sólo expectativa, una sensación solo posible en cuanto éste no se escribe todavía, cuando existe en tanto inminencia.

### *Olvidos*

En el caso de *La costurera y el viento* (1994), el enigma toma la forma del olvido. Al comenzar la novela el personaje escritor, sentado en un café de París, anuncia su intención de escribir una novela de aventuras sobre la cual sólo ha decidido el título, la costurera y el viento. Entre el sueño y la vigilia se le ocurre una historia, pero al despertar, la ha olvidado; y como resto únicamente le queda un argumento vago e impreciso. Sin embargo, en lugar de intentar reconstruir el sueño, comienza a escribir, “afectado” por su sueño, no tomando de él ningún contenido, tan sólo la forma en torno a la cual se origina la ficción. Apoderarse del olvido significa apoderarse de su forma, porque la mayoría de las veces, dice Aira, el olvido en realidad es de algo que nunca pasó, es “una sensación pura” (122), una forma sin contenido. Trabajar desde allí es poner en funcionamiento, a partir de la desaparición y el vacío, la máquina de la ficción.

En todas estas novelas, la rareza, la intriga o el enigma, la duda y el olvido aluden a un contenido oculto o inasible cuya revelación se siente inminente. Aunque el contenido está ausente, hay una estructura de sentido, es decir, una forma que aun vacía pronuncia su existencia. Clément Rosset apunta justamente a esta estructura cuando se refiere a la obra de Edgar A. Poe, *Eureka*, en donde el autor de un manuscrito anuncia la revelación de un gran secreto. Sin embargo, a lo largo del libro, nada se revela, nada se

descubre, no existe siquiera una teoría falsa, sólo una apariencia de sentido. Rosset indica que:

Solo se trata, pues, de un sentimiento, y de un sentimiento de naturaleza puramente formal, indiferente a cualquier contenido u objeto. Sentimiento de que hay un sentido, de que hay un secreto que dilucidar e, incluso, de que ya se ha dilucidado el secreto: se abstiene muy bien de cualquier precisión, debe incluso abstenerse necesariamente de ello. (56)

El enigma es entonces también una sensación de sentido, una impresión o afección. El sujeto no es capaz de precisar, de delimitar su sentido, sólo de intuir su presencia. El sentido aquí pertenece menos al ámbito de la racionalidad que a la sensibilidad. Rosset entabla una equivalencia entre el sentido y la creencia en cuanto a su estructura:

El mecanismo de la revelación del secreto deja aparecer una estructura análoga a la de cualquier creencia: lo que la caracteriza es el simple hecho de creer como tal, independientemente de cualquier contenido de creencia. Porque creer no implica en absoluto que se crea en algo; muy al contrario, la presencia de un complemento de objeto, en el caso del verbo creer, está considerada como su principal contraindicación. Del mismo modo, el sentimiento del sentido, en Poe y en cualquier otro, es tanto más violento cuanto más incierto es en relación con el problema del saber, no si existe el sentido, sino saber cuál es. (56)

Es claro que el enigma encierra una expectativa de sentido, pero el sentido sin contenido se vuelve, en su expectativa, una forma. Si bien el proceso mental se nutre de esta expectativa de sentido, no es el resultado, la revelación lo que realmente importa, sino el

mecanismo mismo de sentido. Como se expresa en relación al argumento de “El vestido rosa”: “Se trataba de la forma de un sentido, *sin* ese sentido” (31).

La sensación de sentido como inminencia genera una expectativa que empuja el pensamiento hacia una deriva en busca de dicho contenido. El secreto o la incógnita interpela en Aira el mecanismo de desentrañamiento a partir de la reflexión especulativa: un intento de explicación, de construcción de hipótesis, especulaciones y teorías en el que se desarrolla el relato. El discurso del narrador toma, sin embargo, diferentes formas de este continuo explicativo.

## **2.2. Continuos: La especulación mental y la dispersión de sentidos**

### *Teorías*

Una de las formas de deriva del discurso del narrador es la especulación o formulación de teorías. En “El todo que surca la nada”, la extrañeza generada por el comportamiento de las mujeres –los repetidos anuncios de extrema importancia de un discurso cuya expectativa es la de ser *small talk*– apunta a la pregunta por la motivación. Con el fin de desentrañar la razón o causa de este accionar, el discurso del narrador despliega un repertorio de múltiples posibilidades. Aunque extensa, la siguiente cita es la mejor exposición de este tipo de digresión razonada que se despliega bajo la expectativa de una develación:

Barajé varias posibilidades. Quizás la afectada había venido reservando deliberadamente este asunto fundamental, para lanzarlo “como una bomba” en cierto momento; quizás había estado reuniendo fuerzas para decírselo a su amiga; quizás una especie de pudor la había retenido hasta que el tema salió por sí solo.

O bien podía ser que la noticia no fuera tan importante, por ejemplo si el que ella llamaba (por costumbre, para entenderse) “mi marido”, era un ex marido del que estaba separada hacía muchísimos años y con el que ya no tenía ningún compromiso afectivo. Había explicaciones más audaces o imaginativas, como suponer que estaban hablando del argumento de una novela o guión teatral que una de ellas estuviera escribiendo (para un taller literario al que concurrían juntas como concurrían al gimnasio); o que estuviera contando un sueño, sin usar los tiempos verbales adecuados a ese tipo de relato; o cualquier otra cosa. Apenas menos improbable que estas suposiciones era plantear que desde que se habían encontrado esa mañana, dos o tres horas atrás, habían estado hablando de asuntos más importantes y urgentes que el cáncer del marido de una de ellas, y éste llegaba en su debido momento, nada más. Absurda como parecía, esta explicación terminó siendo la más lógica y realista, o al menos la única que quedó en pie.

La deriva explicativa del narrador, signada por expresiones como “quizás”, “o bien,” y la construcción hipotética subjuntiva, consiste en la formulación de conjeturas que se inscriben dentro de una lógica “racional” en tanto afirman la existencia de un sentido aún en su desconocimiento y un criterio de validez regido por la categoría de lo posible.

Es evidente que el proceso de formulación de teorías no es otro que el proceso de hacer verosímil el discurso. Los formalistas rusos y luego Gérard Genette han señalado que la motivación es un elemento fundamental de la verosimilitud narrativa. Es así como el proceso mental del narrador consiste en hacer verosímil lo sucedido, es decir, hacer legible el comportamiento de las mujeres a partir de una explicación válida según el criterio de lo posible.

El código de las acciones que dicta la voz de la empiria es una de las modalidades de la verosimilitud motivacional. En el ejemplo dado, el proceso mental del narrador se atiene al código proierético o voz de la empiria, que se basa en la creación de una secuencia posible o ilación entre el accionar y su motivación. Para ello, el discurso se basa en los saberes empíricos de lo “ya visto”, lo “ya oído”, que servirán para dar “legibilidad” a este comportamiento extraño. De acuerdo a Barthes, “la secuencia proiarética es una serie, es decir, ‘una multiplicidad provista de una regla de orden’ (Leibniz), pero la regla de orden aquí es cultural (es en suma el ‘hábito’) y lingüística (es la posibilidad del nombre, el nombre grávido de sus posibles)” (68). De este modo, el narrador puede dar nombre a este acontecimiento extraño sólo a partir de la referencia a lo ya conocido, (lo visto, lo oído), a “otros” discursos con los que busca entablar una conexión. Por ello, la lógica de razonamiento está sujeta al contexto específico de mujeres de clase media, amas de casa, que en su tiempo libre se acompañan en el gimnasio mientras se dedican a conversar sobre su vida diaria. Las conjeturas que baraja el narrador se inscriben en las leyes que rigen a la *doxa*; es decir, se trata de lo esperable en su comportamiento según el sentido común.

Aira recurre a los saberes codificados culturalmente. De este modo, emplea expresiones que caen en lugares comunes, refranes y coloquialismos que apuntan a un reconocimiento *endoxal* y que funcionan como mecanismo que naturaliza los hechos. Todas sus novelas están plagadas de referencias a expresiones de sabiduría popular o conocimientos de divulgación científica. El autor incorpora tanto la historia de la fisonomía en *Un episodio de la vida del pintor viajero* (2005), como el contexto decimonónico en “El vestido rosa”, o los saberes de la astronomía en *Cumpleaños*, y

hace uso de ellos para desarrollar sus teorías. La utilización de estos saberes y la mención de lugares comunes como estrategia de verosimilitud funcionan por alusión a un conocimiento compartido y de dominio público. Estos saberes forman parte, en el análisis barthesiano, de la voz de la ciencia: “Resúmenes de saber vulgar, los códigos culturales proporcionan a los silogismos del relato ... su premisa mayor, fundada siempre en una opinión corriente (‘probable’, decía la antigua lógica), en una verdad *endoxal*; en una palabra, en el discurso de los otros” (155). El código o voz de la ciencia, la verdad social (155), constituye un principio de realidad puesto que “por un giro propio de la ideología burguesa, que invierte la cultura en la naturaleza, parece fundar lo real” (173). Sin embargo, en Aira, más que crear una ilusión de realidad, funciona como material reciclado que no busca llegar a una verdad o ahondar en un conocimiento. Como señala Barthes, estos códigos “aunque de origen enteramente libresco” no son más “una repugnante mezcolanza de opiniones corrientes, una asfixiante capa de prejuicios;”<sup>107</sup> en Aira queda claro que ellos también conforman un conglomerado de explicaciones carentes de rigor científico. Se trata de un conocimiento superficial, un material *ready made* del que se nutre su proceso mental.

Por otra parte, las reglas de género también operan en la selección de los posibles a tener en cuenta. En este cuento, ya señalamos que el abanico de posibilidades consideradas se inscribe en el género realista por lo que se excluye lo maravilloso o milagroso como respuesta a las posibles causas. Lo verosímil como ley discursiva es una operación presente en todas las novelas de Aira, sea que se inscriban en el género urbano, histórico, de ciencia ficción o en el de aventuras.

En *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (2003), el balance de posibilidades que el personaje hace respecto a lo que le acontece se mantiene dentro de los márgenes del género novelesco de aventuras a las que la novela pertenece. Es así como el comportamiento del Dr. Actyn corresponde con el del científico loco que hace uso de artimañas de toda índole para desprestigiar a su archienemigo. Por ello es posible pensar que la ambulancia que se detiene a pedir la ayuda del Dr. Aira, sea una escena especialmente armada por su enemigo. A partir de esta suposición, el Dr. Aira efectúa largas digresiones con las que intenta dilucidar (o naturalizar) el modo en que la escena pudo ser posible. Así, respecto a los dos médicos de la ambulancia que le piden su asistencia, el Dr. Aira piensa:

Estos dos eran realmente muy buenos; no sólo manejaban la jerga a la perfección sino que hasta tenían gestos, tics, apostura y voz de médicos... Quizás eran médicos, que colaboraban con Actyn por convicción; en ese caso eran reclutas nuevos, porque a los fanáticos de la primera hora el Doctor Aira los conocía a todos. ... Pero estaba el hecho de que los médicos también eran seres humanos, sujetos a los azares de las enfermedades incurables, y el que se “quemara” frente al Doctor Aira no podría recurrir, llegado el caso desesperado, a sus servicios. De modo que a Actyn no le quedaba más remedio que buscar a sus partidarios activos entre las camadas de médicos más jóvenes, los que menos podían pensar en su peligro personal. Eso explicaba que estos dos fueran tan jóvenes. (23)

El proceso mental del narrador como deriva explicativa quiere, otra vez, dar cuenta de la realidad a partir de la búsqueda de la posibilidad que mejor satisfaga la pregunta por la motivación de sus personajes. En este caso, los niveles de ficción y realidad se

superponen: si la realidad no es más que representación, ¿de qué modo se construye para dar ilusión de realidad? Pero si no lo es (pues existe también esa posibilidad), si la realidad es realidad y no representación, ¿de qué modo se reconoce como tal? Los mecanismos de la representación y de la realidad se vuelven indiscernibles desde la óptica del que percibe sólo sus efectos.

De este modo, la pregunta por la realidad que se hace el personaje y detona la narración se vuelve pregunta por el realismo: el deseo de entablar una secuencia entre motivación y acción naturaliza lo acontecido menos por la lógica de la verdad que por la de la verosimilitud. Por ello, al final de las especulaciones del narrador sobre las mujeres en el gimnasio, la hipótesis ganadora resultó ser “absurda”, pero “terminó siendo la más lógica y realista”, ya que la finalidad del razonamiento no es expresar una certeza sino declarar un posible que satisfaga la lógica de verosimilitud.

Si entendemos la verosimilitud como el discurso que explica, naturaliza, o racionaliza lo que acontece en la narración, también opera como un mecanismo de cambio de nivel, puesto que, abierto el abanico de posibilidades, un mismo hecho puede tener diferentes explicaciones. Es el caso de las percepciones, como, por ejemplo, en *La costurera y el viento*, cuando el narrador recuerda un momento de su infancia:

A las cuatro, creo, empezaba el coro de los pájaros. Pero había uno, un pájaro, que era el que me despertaba en esos amaneceres de verano, un pájaro con el canto más bello y extraño que pueda soñarse ... en realidad no era un pájaro, era el camión del Sr. Siffoni. (133)

Aquí la primera percepción extrañada y lírica cambia repentinamente por otra que nos retrotrae a otro universo. “En realidad” opera como mecanismo de cambio que “naturaliza” la nueva explicación.

Como señala Julia Kristeva, lo verosímil es el discurso que, sin ser verdadero, simula ser el discurso que se asemeja a lo real: “el sentido de lo verosímil no tiene sentido fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne; la problemática verdadero-falso no le atañe” (65). Su relación de similitud, no con la realidad, sino con el discurso sobre ésta posee una característica constante: “quiere decir, es un sentido” (65). La simulación se construye en relación a otro discurso buscando naturalizar “sentidos” o “significados” a partir de procedimientos tanto semánticos como sintácticos; mientras lo verosímil se construye como efecto de sentido siempre en relación a un discurso otro. Como procedimiento semántico, lo verosímil se ajusta a la norma y al buen sentido (por su relación de reflejo con ‘el discurso natural’ está sujeto a la historicidad) y como procedimiento sintáctico se conforma tanto a las leyes de la estructura discursiva como a la gramaticalidad (“todo enunciado gramaticalmente correcto es verosímil”). Lo relevante es que el verosímil sintáctico refuerza el verosímil semántico ya que la retórica disimula el artificio de “poner juntos” creado por el efecto de semejanza (71). Así, la verosimilitud se construye tanto por su relación con el discurso natural o “semantemas” que definen la norma en un momento dado, como también a partir del sistema retórico y sintáctico del lenguaje. Aira hace funcionar este mecanismo sintáctico al poner juntos, en un continuo, explicaciones posibles unidas tan sólo por expresiones que crean una impresión de naturalidad: “en realidad” es un operador de cambio de nivel ya que invalida la posibilidad anterior para dar entrada a un nuevo posible. En este sentido, la verosimilitud

es un mecanismo formal, que no vuelve verosímil ningún contenido. Resulta ser una fórmula que el discurso convencionalizado acepta como natural.

La verosimilitud es la fórmula de un mecanismo de continuo que permite ir recorriendo o saltando por las diferentes posibilidades de la ficción (posibilidades que operan un cambio de nivel en la narración enlazadas por el proceso mental y discursivo del narrador). La traducción y el cálculo de probabilidades funcionan del mismo modo.

### *Traducciones*

*El congreso de literatura* (1997) está dividido en dos partes asimétricas. En la primera, el narrador nos dice que está de visita en Caracas donde va a asistir a un congreso de literatura. Cerca del hotel se encuentra con el monumento del “Hilo de Matuco”, cuyo legendario misterio el narrador logra develar. Si esta primera parte alude al género de aventuras, en la segunda parte, mucho más extensa, se referirá al de los *cómics*. El narrador se permite al comienzo una digresión para contar la historia de un científico loco que tiene como propósito dominar al mundo a partir de la clonación de un humano, para lo cual necesita un hombre genial y célebre. Pero luego se produce un cambio de nivel en la historia, cuando comunica que el sabio loco era, “en realidad” (43), él, y que el genio que quiere clonar es Carlos Fuentes, invitado también a la conferencia. A ésta le siguen otras revelaciones, de modo que la fábula se va transformando a medida que el narrador introduce un nuevo cambio de nivel: en la página cincuenta y nueve nos dice que sus verdaderas intenciones, su gran obra secreta y clandestina, es extender su dominio al mundo, “literalmente, no metafóricamente, extenderse a la realidad”, al mundo común y objetivo, abrir las puertas de la realidad.

El narrador se refiere a este mecanismo de transformación como traducción, una explicación de lo que acontece en términos de otra fábula. Así como en las novelas anteriores se generaba una nueva explicación a partir de otro discurso (propios del código de la conducta, o de la voz de la ciencia), del mismo modo la traducción opera un cambio de nivel a partir de la revelación que pone todos los eventos bajo una nueva luz.

La traducción es el mecanismo de continuo en el que el relato se desarrolla. Y, como en los casos anteriores, se trata de un procedimiento formal. La siguiente cita en donde habla sobre la traducción ciega clarifica qué es lo que se entiende por formal aquí: la traducción ciega es “la que se hace trasponiendo mecánicamente las lenguas, sin pasar por el contenido, que es lo que hacen los traductores profesionales cuando se topan con la descripción técnica y detallada de una máquina o un proceso” (25). En estos casos, dice el narrador, no es necesario conocer el tema ni entender el complicado mecanismo de estos aparatos. Con saber los equivalentes entre las lenguas, es suficiente. De modo que el contenido se vuelve insubstancial, pero a nivel de la forma, se produce un traslado a otro sistema de códigos. También Aira se refiere a este mecanismo como parte de su propia estrategia en el *Congreso* cuando revela que “los contenidos con que he llenando estos esquemas no guardan entre sí más que una relación de equivalencias aproximativas, no de significados” (28).

### *Cálculos de probabilidades*

En *Duchamp en Mexico* (1997)<sup>108</sup> la expectativa de sentido se despliega en la especulación aritmética. El narrador debe pasar varios días en México y fastidiado por esta visita que no tiene ganas de hacer (qué hacer es la primera pregunta que genera la

novela), pasea por las librerías, donde encuentra y compra un libro de Duchamp. Pero a medida que va pasando el tiempo, encuentra otros ejemplares de la misma edición, idénticos pero con un precio diferente, y, casualmente, este precio va bajando (la segunda pregunta será la causa de esta secuencia decreciente). El narrador se esmera en hacer el cálculo de “ahorro” que va acumulando con cada libro comprado. El cálculo radica en la suma de diferencias entre los valores decrecientes. El narrador no libra al lector de su conteo, y así enumera sus sumas interminables, que no están exentas de error. Con cada libro que encuentra, el cálculo vuelve a comenzar, y toda la serie cambia. De esta manera genera un continuo que es tanto insubstancial como improductivo: es un gasto inútil que no lleva a ningún conocimiento, porque nunca logra saber la causa de la secuencia decreciente. El procedimiento es aquí no solo puramente formal, sino también automático: siempre hace la misma operación aritmética, pero cada vez agregando un nuevo valor. El proceso mental se torna entonces una mecánica secuencial basada en la repetición y la variación cuya progresión apunta al infinito, pero que debe ser interrumpida por los límites formales de la narración. Al nivel de la anécdota, la visita del narrador llega a su fin pues debe volver a la Argentina: “Ya sé que no parece muy racional, pero confío en que alguien, alguna vez, va a ponerse a hacer las cuentas, una por una, como las hice yo, y quizás para él, al contrario de lo que me pasó a mí, la realidad se vuelva real” (44).

Si la verosimilitud se define como el discurso que ofrece una dirección de sentido y funciona siempre en su relación y ajuste con otro discurso ya existente, del mismo modo, el cálculo de probabilidades, la traducción y la formulación de teorías y conjeturas

operan también como líneas de sentido que intentan ajustar los hechos a otros discursos, sean saberes comunes, ficciones o cálculos aritméticos.

El discurso de la verosimilitud, como dice Kristeva, es cómplice de los atributos del pensamiento, es el motor de una racionalidad cognoscente y una civilización logocéntrica (64). En Aira es la forma en que se desarrolla el pensamiento, y la forma aquí es un mecanismo: el modo en que los pensamientos, en toda su insustancialidad, se desarrollan, se conectan, crean un continuo. Como el caso de la traducción ciega, del cálculo matemático o la verosimilitud sintáctica, el sentido como contenido se vuelve insustancial. El mecanismo es meramente formal, y, al mismo tiempo, al repetirse en su procedimiento, se vuelve automático.

A partir del enigma, –la sensación de sentido–, el discurso del narrador se dispara en la elaboración de una teoría, en una vía posible de interpretación. Se genera así una secuencia, un continuo del pensamiento que avanza en una dirección de sentido. Sin embargo, en el continuo se producen rupturas (una nueva traducción, una conexión sintáctica – “en realidad”–, una nueva suma o resta) que operan un cambio de nivel, una transformación que coloca toda la serie en otra dimensión. De este modo, se cumple una suerte de suma de especulaciones que, no obstante estar unidas a un nivel local (conectores que naturalizan esta reunión formalmente), no crean un sistema. No se trata entonces de fragmentos discontinuos, ya que hay una línea continua que reúne las especulaciones en secuencia, pero la conexión entre sus partes no implica por ello la consistencia o la coherencia de un todo.

La continua transformación o devenir del sentido traza un proceso que nunca vuelve al punto de origen, que avanza siempre hacia adelante. Es una suerte de

pensamiento irreversible, por el cual las ideas nunca vuelven “por las horcas caudinas de su engendramiento” .<sup>109</sup> El mecanismo de continuo se despliega como un punto de fuga hacia adelante, en donde “todo es metáfora en la microcospía hiperkinética de mi psiquis, todo está en lugar de otra cosa... pero de la totalidad no se sale indemne: el todo forma un sistema de presión que distorsiona la metáfora y desplaza sus miembros a todas las demás, con lo que se establece un continuo” (43). El continuo por lo tanto se constituye en la dispersión de sentidos, en la transformación continua. De modo similar se describe el proceso mental del personaje de “El vestido rosa”:

Cuando Asís descubrió que el vestido rosa no estaba con él... tuvo un motivo adicional (el que faltaba) para pensar. Los indios no lo habían tocado, ni a él ni a su apero, de modo que no podían ser los ladrones. No había ladrones. Era como si el vestidito se hubiera evaporado. Eso podía aceptarlo. En el fondo, no le importaba. No era apegado a los objetos. Lo que lo hacía pensar era otra cosa, y precisamente el hecho de que fuera otra cosa, que volvía indiferente a lo anterior, fue el umbral del pensamiento, una forma nueva de trabajo mental, que no lo abandonaría. (26)

De igual manera, en *El congreso de literatura*, se describe el pensamiento como fuga hacia adelante que se dispersa en otros sentidos: “‘otra’ idea es más eficaz que ‘una’ idea, sólo por ser otra. A una idea no la enriquece ni la expansión ni la multiplicación (los clones) sino el pasaje a otro cerebro” (17).

El proceso mental implica, por un lado, un devenir de sentidos que nunca llegan a cerrarse; y que, por otro lado, se alejan del origen primero. Hay por lo tanto una imposibilidad de crear sistema, la unidad de sentido se hace imposible. No se trata de

ausencia de sentido, sino de un sentido suspendido, retardado. Aira busca mantenerse en un “mientras tanto” de la especulación que constituye el sentido en proceso. Se trata de una línea de fuga, una formalización del sentido siempre y cuando se mantenga en devenir. Por ello el hecho artístico radica en el proceso, es decir, el “mientras tanto”, ese segmento del tiempo que no es comienzo ni final, sino el “entre”. Mantenerse en el proceso, en el medio, es también eludir cualquier principio substancialista de origen; por ello la obra como resultado se constituye como el residuo o documentación del proceso de creación.

Es en este punto, en la idea de sentido como retardo o suspensión, donde la poética airiana se aproxima a la obra de Duchamp. Más todavía, Aira pone en práctica en la literatura lo que Duchamp había hecho ya a principios del siglo XX con los *ready made*. Si Duchamp practica un arte no retiniano, una práctica no visual en la imagen, Aira lleva a cabo una escritura que aspira a lo puramente formal, en donde el contenido no es más que un residuo de la forma. Es, por lo tanto, una escritura vacía, una forma sin sentido como contenido.

A este respecto, el estudio de Pablo Oyarzún sobre la obra de Duchamp, *Anestésica del ready made*, resulta esclarecedor. Según Oyarzún, los *ready made* actúan por efecto produciendo la nulidad estética del objeto, es decir, la interrupción del proceso estético por el cual un hecho artístico se configura a partir de un objeto y un sujeto que lo contempla. Frente al urinario, el espectador se encuentra con el objeto y el modelo a la vez: es cosa y obra de arte al mismo tiempo y en un mismo espacio. Esta ambigüedad, creada por estar en el umbral de ambas condiciones, anula el sentido estético o, más bien, lo interrumpe, generando lo que Oyarzún denomina la “anestésica” del *ready made*. En

lugar de la estesia propia de la obra de arte tradicional, se produce una interrupción, una anestesia de los sentidos.

También ocurre una interrupción de sentido en el proceso de significación. Ésta se produce por la inscripción verbal que convive con la imagen, pero que no la explica ni la completa. Para Oyarzún, ante el desconcierto abierto por la ausencia del juicio estético, la conjunción del dato verbal y la imagen invita a un trabajo reflexivo-exegético que se desarrolla en un sistema de relaciones y significaciones virtuales. Para ejemplificar este proceso, Oyarzún analiza las vías de exégesis de la inscripción LHOOQ que aparece con la imagen de la Mona Lisa. En este proceso,

la conciencia del espectador está entregada a un proceso secuencial de hipótesis sobre lo que el conjunto significa y es: en este proceso la primera hipótesis es *excluida* por la segunda, mas no porque sea negada por ella, sino simplemente por incongruencia de nivel, orden o sentido ...”; pero “el conjunto de estos momentos, aunque fuera descriptible o listable, no se deja unificar y totalizarse en un acto simultáneo, sino únicamente de modo sucesivo, en la *secuencia*”. (152)

La secuencia se constituye en una suma, “una sistemática adición de dimensiones semánticas” que vuelven al sentido una inminencia en su mismo retardo de resolución.

Del mismo modo operan en Aira las series de teorías e interpretaciones que se van sumando en cada cambio de nivel, puesto que nunca llegan a sintetizarse, a constituir una unidad, sino que se acumulan y dispersan.

La creación de una serie de sentidos no conforma síntesis sino disyunción.<sup>110</sup> Hay un exceso y una dispersión que rompen con la unidad de sentido y, por lo tanto, del sujeto, puesto que,

si la conciencia es unidad y concentración actual del sentido, no puede ella contener todos estos momentos... no a causa de que cada uno de los momentos excluya a los demás y todos se repudien entre sí, sino porque, al ser recorridos, requieren del paso por la exclusión”. (153)

Se cumple así un proceso de desobjetivación, entendido como salida del sujeto de sí mismo. La deriva exegética, que no conforma unidad, lanza al sujeto de sí mismo. En Aira, este proceso es representado en la velocidad o kiperkinesia cerebral que termina desembocando en la pura acción del sujeto. Es decir, de la reflexión subjetiva al salto objetivo que se da en la fábula pura, ya ausente el proceso mental e interrumpido todo proceso de verosimilitud o traducción.

### **2.3. Salto a la acción: La fábula pura y el sentido monstruoso**

Muchas de las novelas de Aira terminan en una sucesión acelerada de episodios en donde las digresiones del narrador escasean y en donde transcurre, como dice Aira, la fábula pura. La fábula pura es el entramado de acontecimientos que se suceden disparatadamente y que no por ello dejan de formar un continuo. Aquí, las leyes de la verosimilitud desaparecen, por efecto de la pura acción que predomina en el relato. Pareciera que el relato transcurre solo, automáticamente, por efecto de un procedimiento puesto a funcionar sin necesidad del trabajo del narrador. La velocidad de “lo que pasa” no está signada por las leyes de causa y efecto, sino por un devenir precipitado hecho de contactos, choques y puntos de fuga, una danza de trasposiciones y de transformaciones inverosímiles. A partir de la exacerbación del discurso del narrador como proceso mental en busca de sentido, el relato se precipita a la acción, a la invención pura, que no es otra

cosa que un trastorno de la escritura: el momento en que las leyes del relato no se atienen ya a ningún mecanismo de reconocimiento, en donde la velocidad no da cabida a ninguna explicación o traducción, donde la temporalidad del relato es también transformada, pues en la fabula pura el encadenamiento de hechos se suceden a una velocidad tal que convierte la sucesión en simultaneidad. El salto a la acción en Aira está representado como un trastorno a nivel de la fábula o al nivel del personaje. Con respecto al primero, la figura del cataclismo como desorden e inminencia del fin es propia de muchas de sus novelas.

### **2.3.1. Cataclismos y danzas de trasposiciones**

En *El congreso de literatura* la historia del científico loco se transforma en el relato de la invasión de gusanos azules que, en grandes cantidades, descienden por las montañas amenazando a toda la ciudad. El narrador se da cuenta de que los gusanos son producto de un error en su plan de clonación de Carlos Fuentes: la avispa encargada de extraer una célula de su cuerpo no supo distinguir entre éste y su vestimenta, y lo que realmente capturó fue una célula de su corbata de seda azul brillante. Los gigantes gusanos son el producto de clonación de esa célula. A partir de allí, el protagonista intenta parar la máquina de clonación monstruosa en una sucesión de aventuras disparatadas.

El salto a la acción se produce en la sucesión acelerada de hechos, cuya velocidad está signada más bien por la inminencia de la catástrofe, el sentido de un fin que se aproxima y que se produce por un orden externo al sujeto. El cataclismo, como trastorno

colectivo de lo cotidiano, amenaza al sujeto que narra y lo transforma en objeto.

Acontece un cambio de nivel en el relato: de la subjetividad del proceso mental del narrador a la objetividad de la fábula pura. O también podemos decir que se produce la simultaneidad de lo objetivo y lo subjetivo, pues el cataclismo no es otra cosa que un producto de imaginación del narrador: “Los ejemplos de cataclismo que he dado, y que en realidad no son ejemplos, no incluyen una invasión de grandes criaturas babosas... Eso nunca pasaría en la vida real; procede de una imaginación febril, en este caso la mía, y vuelve a ella como metáfora de mi vida íntima” (107).

La fábula pura es fruto de una imaginación exacerbada, de un proceso del pensamiento que ha tomado sus propias vías de desarrollo, independiente del sujeto. El narrador, del que ya hablamos que sufre hiperkinesia cerebral, padece también de amnesia, por eso había olvidado en su febril proceso de pensar, que la máquina de clonación estaba funcionando por sí sola: “El sistema mismo que elaboraba los pensamientos se encargaba de borrarlos, en sinuosas franjas de blanco que atravesaban todos los niveles” (108). La invención pura sucede en el trance de olvido, en un devenir en donde el yo desaparece para dar rienda suelta a un procedimiento autónomo.

Del mismo modo ocurre en la historia de creación de *La costurera y el viento*. El narrador despierta del sueño sin recordar su historia. En Pringles, Omar, el hijo de Delia, la costurera, también desaparece, y su madre, creyendo que tal vez ha quedado olvidado en el acoplado del vecino donde suele jugar, sale desesperada a buscarlo en taxi a la Patagonia. El olvido y la enigmática desaparición (¿Dónde está Omar? ¿Cuál es la historia de la novela?) son las formas a partir de las cuales el relato se origina y se sostiene en el tiempo. Al fin y al cabo lo que se relata es el devenir de una forma, (la del

olvido, la del enigma) que se precipita para tomar velocidades y dibujar líneas y encuentros en el plano de la Patagonia.

La Patagonia es el lugar sin referentes, el desierto en donde no existen puntos de relación, ni jerarquías, ni principios, ni finales, sólo el estadio medio, la meseta. Como tabula rasa del olvido, es el lugar donde “podrían pasar todas las aventuras” (141), y por eso conforma el plano donde ocurren todos los devenires, la “danza de transposiciones” (160): el camionero con su acoplado la atraviesa en sus viajes de encargo; Delia a pie después del choque del taxi; la carcaza de éste y el cadáver del conductor flotan por los aires; el vestido de novia perdido; el camioncito rojo de Ramón; el autito celeste de la Srta. Balero en busca de su vestido sin terminar. Al mismo tiempo, todos estos personajes que atraviesan la Patagonia están sujetos al elemento que la habita: los vientos patagónicos.

¿Quiénes son estos personajes de la novela, pobladores de un pequeño pueblo en donde nada sucede y que sorpresivamente se ven envueltos en aventuras inesperadas, en medio del territorio solitario y desolador de la Patagonia? Delia, un prototipo de los habitantes de Pringles, con sólo un hijo varón, es maniática de la limpieza, costurera prolija, de mal gusto pero veloz, a tal punto precipitada que las cuatro pruebas del encargo que debía hacer para la clienta “se superponían en un instante, y además la prenda ya estaba hecha antes” (130). Así, cuando descubre que su hijo ha desaparecido, se lanza a buscarlo sin olvidarse de llevar a cuestas el vestido de novia que debe coser a pedido de una clienta. A lo largo de esta trama disparatada, ella misma se constituye en devenir, y así es transformada por los sucesos una y otra vez.<sup>111</sup> Si en el principio estaba “loca ya, la desaparición de su hijo la volvió loca” (139), luego se precipita en el abismo

de la Patagonia para seguir mutando, volviéndose loca por segunda (139) y tercera vez (147). ¿Cómo pensar el devenir loco de un loco? Más que el resultado de un proceso, se trata de una suma de intensidades, de fuerzas superpuestas.

En la Patagonia ocurren las mareas atmosféricas, en las que “la luna llena, ejerciendo toda la fuerza de atracción de su masa sobre el paisaje, levanta átomos dormidos sobre la tierra y los hace ondular en el aire” (170). Actuando sobre las cosas y los seres, disgrega y separa sus partículas, como en el caso del automóvil de Ramón Siffoni: “el camión, tuvo la consecuencia curiosa de desprenderle el color ... se volvió transparente, aunque no había nadie para verlo” (170). Esto ocurre a nivel de la superficie: una atracción gravitatoria o un contagio, en donde los elementos tienden a unirse y separarse. También los personajes sufren transformaciones, como el caso del mismo Ramón Siffoni, el hombre que guarda el secreto de su afición descontrolada por el juego (durante años se lo había ocultado a todo el mundo, aún cuando había perdido siempre lo que apostaba). En el ritmo de las apuestas, Ramón se transforma y transforma la escena en un fluir de energía, en un devenir luna:

Las apuestas siempre suben. La luna subía... Pero no subía, como no lo hace tampoco el sol; ese ascenso es una ilusión creada por el giro de la tierra... En el cenit de la apuesta, Ramón Siffoni, el hombre-luna, que por la mera gravitación de su masa hacía subir las mareas de dinero, pondría sobre el tapete, o la había puesto ya, la apuesta suprema: su matrimonio. (174)

Devenir real y no metafórico, sucede en ese espacio en donde los límites se vuelven vagos e imprecisos.<sup>112</sup> Como el sueño del narrador, las intensidades que afectan su potencia de acción se apoderan de pronto del sujeto, y contagian y lo transforman. En un

trance, fuera de sí, los personajes, o sus moléculas, se sienten atraídos hacia otro entorno y entonces devienen en locura, en luna y en ficción. Incluyendo al narrador, se trata de personajes “afectados”.

Más que sujetos, conforman agenciamientos que actúan como las líneas del movimiento puro, las formas cambiantes por excelencia que actúan sobre otras formas para transformarlas. Se desenvuelven así escenas surrealistas, de transformaciones y transmutaciones, que constituyen la trama del relato. *La costurera y el viento* es un conjunto de agenciamientos signados por el movimiento en aceleración y desaceleración continuas: marcas de intensidades y puntos de fuga en donde todo acontecer es posible. La invención en Aira se traduce entonces en una danza de trasposiciones en donde los personajes y el escritor se transforman, devienen “otro” por contagio o contacto.

En algunas de sus novelas la fábula pura no es representada en el cataclismo o en el devenir de la anécdota sino en el trastorno que padece el sujeto creador. La figura del artista frenético, que actúa en el paroxismo, se encuentra representada en *Las curas milagrosas del Dr. Aira* y en *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

### **2.3.2. Paroximos y alucinaciones**

En *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, el protagonista, quien, como mencionamos, es llamado a curar la enfermedad mortal de un rico paciente, concibe la idea de crear un mundo alternativo que contenga las determinaciones necesarias para obtener el resultado de la curación individual. Ello implica la identificación de todos los hechos, reales, imaginarios, virtuales, posibles y singulares en donde su muerte sea imposible: “Para crear ese mundo alternativo, es necesario excluir del mundo todo lo que fuera

incongruente con él. Si lo que se quería provocar era que un perro saliera volando, no había más que poner al margen todos y cada uno de los hechos, sin excepción, que no fueran compatibles con un perro volando” (56). El Dr. Aira efectúa esta tarea enciclopédica en un quehacer frenético de creación de biombos invisibles. El biombo es un “desplegable” de seda plástica finísima cuya flexibilidad y capacidad de extenderse permitiría unir los puntos más alejados entre sí, cortar y dividir el espacio para dar lugar a los posibles buscados y producir así la curación milagrosa. La curación milagrosa, como el dispositivo de clonación en *El congreso de literatura*, no es más que el simulacro del la novela en tanto mecanismo de creación de mundos posibles. El biombo, como la novela, funciona por exclusión de los posibles no deseados y, al mismo tiempo, se despliega en un continuo en donde cada parte va creando conexiones locales.

Con cada cierre de un biombo, cambiaba el verosímil, y volvía a cambiar con el cierre siguiente; los cierres, por supuesto, no se limitaban a sucederse sino que se acumulaban, hasta formar en definitiva un solo cierre. Era un caso extremo de “hacer cosas con palabras”. La trasposición de verosímiles era vertiginosa, y el Dr. Aira no tenía modo de saber dónde iba a quedar parado al final. De eso se trataba al fin de cuentas. (76)

La creación de biombos no es un trabajo mental, sino físico para el Dr. Aira, quien comienza a deslizarse en la habitación del paciente para desplegar el biombo invisible.

Por ello,

Desde afuera, y sin saber de qué se trataba, la práctica de la cura se parecía a una danza, sin música ni ritmo, una especie de danza gimnástica...había que reconocer que era bastante demente. Parecía un Quijote, dando estocadas a

enemigos invisibles, salvo que su espada era un manojito de biombos metafísicos y su contrincante el universo”. (73)

De este modo, la novela representa el acto de creación del Dr. Aira como un acto de deslizamiento en el espacio, de danza en trance, en donde el creador está abstraído del mundo exterior y tiene toda su atención centrada en la creación: “lo que sucedía en la superficie dejó de coincidir con los episodios psíquicos, los cuales, liberados de la restricción expresiva, tomaron una velocidad propia. En cierto modo, pudo dar por anudado el exterior... ¡Qué le importaba! Aliviado de la naturalidad, sentía como si todo le estuviera permitido” (58). Sus movimientos frenéticos parecen los de un loco, sin embargo: “pensar que esa marioneta grotesca estaba creando un nuevo universo” (74).

*Un episodio en la vida del pintor viajero* representa también el acto de creación y el extravío de su protagonista-artista. Rugendas, pintor viajero del siglo XIX, se aventura por la senda pampeana para documentar la naturaleza siguiendo la teoría fisionómica de Humboldt de sintetizar las formas primigenias. Aunque la pampa no ofrece la exuberancia que el científico alemán encontraba ideal en los trópicos, al joven y talentoso pintor en realidad le fascina la idea de explorar el vacío de la llanura pampeana. Pero allí le suceden aventuras inesperadas que alterarán su vida y juventud para siempre. En el camino hacia las pampas, un rayo lo atraviesa dejándolo sumido en un dolor intenso y operando en él un cambio en su sensibilidad y percepción. A este trastorno se suman las alucinaciones provocadas por el consumo de morfina para paliar el dolor, que lo deja en un estado de trance del que su amigo y compañero Krause no lo puede salvar:

Rugendas estaba perdido en la más profunda de las alucinaciones: la aninterpretativa. En cierto modo, era él que había llegado al extremo de la no

compensación. Pero no lo sabía, ni le importaba ... La prueba de este logro era que en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no importaba cuáles fueran, y las encontraba dotadas de “ser”, como los borrachos en la barra de un tugurio infecto, que fijan la mirada en una pared descascarada, en una botella vacía, y lo ven surgir de la nada en que su serenidad interior los ha sumido. ¡Qué importa lo que sean! dice el esteta en el colmo de la paradoja. Lo que importa es que son. (79-80)

El contacto directo con las cosas que experimenta Rugendas expresa la idea de un devenir otro sin mediaciones, ni siquiera la interpretativa. Se trata de una inmediatez tal que le permite entrar en relación directa con lo ajeno, y por eso “lo que decía el mundo era el mundo” (81). El estado de paroxismo que lo subyuga le permite la “conciencia de todas las cosas del universo” (82). Así, al final de la novela Rugendas es representado en su acto de representar a los indios, con los que comparte un asado “cuerpo a cuerpo”, mientras los dibuja:

Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro. Los dibujaba en un abrir y cerrar de ojos. Estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina ... la “orden de representación” que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada por decenas de malentendidos sinápticos. Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios... (90)

En el paroxismo, el sujeto deviene autómatas y se deja llevar por un procedimiento en el que ya no representa, o representa en forma trastornada, puesto que el orden de la visión y el de la pintura ya no se corresponden, la creación no se rige según los parámetros representacionales. Sin embargo, ya no importa lo que el pintor ve, ni cómo representa lo que ve (la obra como resultado), sino el trastorno que sufre, su transformación en monstruo. Como en la novela de *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, el sujeto de la enunciación se vuelve el enunciado mismo produciendo el pasaje de la subjetivación a la objetivación. De este modo, la preocupación de creación de nuevos mundos o la pregunta por la representación, no es otra cosa que el relato de lo que le acontece al sujeto que crea. Las transformaciones de la trama son las que suceden al sujeto autor, extraviado y ahora objetivado.

La acción se hace visible en el movimiento acelerado o en la danza, o en ese teatro grotesco que representa visualmente el acto de creación. El artista se transforma en marioneta grotesca, que actúa abstraído del mundo exterior y automáticamente por la fuerza de un procedimiento que termina actuando por sí sólo; sufre una transformación tal que cualquier reconocimiento se vuelve imposible: así deviene “monstruo”, la forma de lo irreconocible como lo único e irrepetible. Si en el proceso mental, que actúa bajo el mecanismo de la verosimilitud, la transformación consiste en volver conocido lo diferente, en la acción pura, por el contrario, la forma se vuelve inaprehensible, dispar y monstruosa; se vuelve la diferencia en sí misma. En *La costurera y el viento*, el monstruo, cuyo nacimiento se produce en ese devenir irrisorio de eventos en el territorio de lo todo posible de la Patagonia, es “más que una forma”; “se trataba de una acumulación de formas, fluidas y fijas a la vez, fluidas en el espacio y fijas en el tiempo,

y viceversa...Eso no tenía explicación” (235). La acción de crear es el tránsito de una forma que no deja de transformarse, cuya aprehensión es imposible. Y en este proceso, en donde la aceleración de acumulación de sentidos se ha vuelto incontrolable, el sujeto sale de sí y ya no puede conformarse en su discontinuidad: este es el momento del monstruo.

### **2.3.3. El artista sonámbulo y la huida hacia adelante**

Una cualidad inherente a los personajes de las novelas de Aira los habilita a actuar. Se trata de una condición en el orden de su existencia por la cual se vuelven “sensibles” al devenir precipitado de los hechos que viven. Rugendas, El Dr. Aira, el invitado al congreso de literatura, Perinola, el narrador de *Cumpleaños* y el de “El todo que surca la nada”, Asís, Aira en México, todos ellos, son sujetos distraídos y abstraídos de la lógica del mundo a su alrededor. Como el caso del Dr. Aira, sus vidas son las de “un caminador a medias distraído, a medias atento (a medias ausente, a medias presente), que en esas alternancias iba creando su continuidad, es decir, su estilo” (7). La realidad los sorprende, a ellos los sucesos les acontecen y disparan un proceso mental del que son sólo testigos. “La gente segura de sí misma y satisfecha con su vida y su pensamiento era inmune a la realidad” (*Parménides* 67), pero a ellos en cambio la indecisión y la duda los embarga. Una suerte de infantilidad o adolescencia los caracteriza. Viven en la realidad pensando en “otra cosa”, alejados y despreocupados de las lógicas de la vida diaria, con un aire “esteticista” contrapuesto a cualquier lógica práctica. Resultan improductivos, tanto porque construyen artefactos fallidos o inútiles como porque su existir transcurre en los bordes de una sociedad que apenas los percibe o que, si los percibe, se ríe de ellos. Como niños o adolescentes, despreocupados y triviales, “todo en ellos está por hacerse”.

Hay mucho de estupidez o idiotez en su vivir sonámbulo: en la duda y la indecisión, la falta de comprensión los aparta del resto del mundo. Como Asís, “siempre muy sereno y nimbado por la inquietud de no comprender nada” (7), son apáticos e indiferentes a todo aquello que no incumbe a su afección; puesto que todos, en su “estupidez”, actúan motivados por un deseo, la mayor de las veces frívolo o irreflexivo, que los lleva a ejecutar una acción. Los personajes son como marionetas, títeres, sin espesor psicológico, ni profundidad concienical. Hay mucho de rigidez, de funcionamiento mecánico en la manera en que ellos se desplazan, por cuanto actúan por “reacción”, empujados por cierto peso gravitacional (el deseo que los configura). Como las marionetas de Heinrich von Kleist –en el ensayo sobre Copi Aira menciona el artículo “Del teatro de las marionetas” de este poeta alemán (96),- los personajes airianos se deslizan y bailan, formando dibujos en el espacio, en una lógica formal que desplaza todo contenido dramático o representativo. Así, las marionetas de Kleist pueden danzar sin afectación puesto que, como autómatas, son seres contenidos en sí mismos ajenos a la mirada del otro o a la propia mirada evaluativa.

El sonambulismo y el olvido de sí hacen posible la invención desligada y libre de la mirada crítica. Con su atención fija y obsesiva en la invención, el extravío es el punto de fuga de la acción; sin reflexión, evaluación o plan previo, puede devenir en la pura invención. Desmemoriado y lanzado al acontecer de la escritura, el sujeto cae en una especie de trance; ya que, desprendido de la identidad, de la memoria, de todo contexto, se transforma en autómata, en máquina inventiva, sin conciencia del mundo exterior, trastornado y atento sólo a su deseo. En la velocidad que va tomando su proceso mental, sufre el paroxismo, estado de pura afección. Por ello, al final de la novela *La costurera y*

*el viento*, el autor señala sobre el momento de su escritura en París, “nunca supe que hice esa tarde perdida...” (241). El olvido del yo contiene entonces la disolución de la mirada crítica y, al mismo tiempo, la posibilidad de invención como creación de lo nuevo que deja atrás toda tradición o pasado.

El olvido es el acto voluntario e inicial de la escritura y también un acto de libertad que requiere del desprendimiento de todo sentido previo, de toda carga pasada, de toda memoria; puesto que la memoria no es sólo “cosa del pasado”, sino aquello que continúa actuando sobre el presente, territorializando, demarcando un límite para el movimiento, una dirección previa o un calco. Olvidar implica no reconocer filiaciones para asentarse en el puro presente desembarazándose de los “repliegues ocultos en el pasado” (241). El olvido, visto como un gesto irreverente ante lo establecido, prefigura una mirada, o, más bien, una dirección para el punto de fuga y una “huida hacia adelante”. Esta huida hacia adelante constituye en Aira la condición para el escape hacia lo nuevo, aquello “otro” que se desconoce por su novedad. Olvidando, descontextualizando y vaciando, Aira trabaja con los puros significantes y el desplazamiento del sentido. En el arrebató del olvido, el pasado deja de intervenir y de imprimir un sentido, y se transforma en la experiencia de la simultaneidad y del presente. Después de todo, de esto se trata la literatura para Aira: la posibilidad de crear nuevos mundos libres de toda sujeción. Por eso el relato no es más que una línea de acción que puede tomar cualquier contenido.

### **3. La frivolidad del sentido**

#### **3.1. Contra la interpretación: Un arte formal**

El arte para Aira es puramente formal: así como sus personajes son agenciamientos, sus historias son más bien formas de desarrollo, líneas de fuga, de encuentros y movimientos. La apuesta que Aira hace a la literatura es llevar la formalización a su grado extremo. Por ello, insiste en más de una ocasión, su oficio es en realidad el de un escultor o un dibujante. Como señala el personaje escritor de *Parménides*, “lo que estaba haciendo se parecía más a dibujar que a escribir, y sólo debía de ser posible hacerlo con palabras cuando se escribía sin un sentido a la vista” (96). Pensemos en su proyecto como dibujos con palabras, pero sin sostenerse en la materialidad del significante, deslizándose sólo por el devenir de la historia, en el continuo del relato. Por ello el relato es una forma que puede tomar cualquier contenido. La arbitrariedad del contenido, su inestabilidad, su calidad de residuo, a fin de cuentas, su insubstancialidad, es la condición necesaria para la subsistencia de la forma. En el momento en que el contenido se vuelve sentido estable, hay interpretación y, como dice Badiou, la interpretación atenta siempre contra la formalización: “Si la obra debe ser interpretada, significa que hay en ella demasiada particularidad subsistente, que no ha alcanzado la transparencia pura del acto, que no ha puesto al desnudo su real” (202). La formalización, en cambio, es sólo posible en el acto de invención. Dicho de otro modo, el acto como formalización realiza la Idea de arte como universal, libre de toda sujeción a lo particular, al contenido, a la interpretación.

El arte del siglo XX, señala Badiou, gira en torno al acto y no a la obra, puesto que el acto contiene la intensidad capaz de capturar el presente (136). Como mencionamos en la introducción, para la vanguardia el hecho artístico reside en la experimentación con la forma pues la Idea (en el sentido de *eidos* platónico) no es ya ese

infinito romántico que desciende al arte por obra del genio del artista, sino una singularidad activada en el acto de creación (195). Del mismo modo, Aira incorpora de la vanguardia la idea de acto como producción de una forma, inestable, fluida, monstruosa en tanto que no es reconocible, en tanto que es invención pura. La forma para la vanguardia, en palabras de Badiou, es “*lo que el acto artístico autoriza en cuanto nuevo pensamiento*” (200). En “La innovación”, Aira afirma de igual modo: “a lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible” (28).

El devenir de la anécdota, la pura invención es la única salida a lo nuevo a costa del sentido y la interpretación. Y a costa de la seriedad. Sin embargo, la frivolidad no es una postura ni una actitud de desencanto ante una falta de sentido o de valores. No es el destino, entendido como circunstancia forzada y no elegida, de la literatura que ya no puede crear algo nuevo. No encierra una negatividad, al contrario, es una opción afirmativa, de la literatura como un juego del sentido insubstancial. Ésta es precisamente para Aira la condición necesaria para que la formalización artística sea posible. De este modo, la sensación de sentido se desliza en la superficie de una historia que, precisamente por su liviandad y ligereza, permite el hecho artístico como acontecimiento. La frivolidad como devenir no escapa, sin embargo, al orden del afecto.

### **3.2. Sujetos afectados: la experiencia de alteridad**

Se ha mencionado que el enigma y la especulación funcionan a partir de la sensación de sentido: es decir, son estructuras en donde, aunque el sentido esté ausente,

su expectativa, su existencia en el vacío, alimenta el proceso mental del devenir especulativo. La forma del sentido es un despliegue: signa un movimiento y una dirección. De este modo, funciona como disparador de ficción y como su continuo.

El sentido como posibilidad es un umbral: el lugar donde algo puede ser, sin serlo aún. Es un pasaje de indeterminación. No configura una identidad sino un movimiento que deshace cualquier determinación. En la temporalidad de este pasaje, existe una inminencia de sentido, un sentido indeciso que, justamente en su retardo, en su inminencia, revela una existencia otra. Este es, según Oyarzún en su análisis de la obra de Duchamp, el descubrimiento lógico del artista: “la posibilidad de hacer que algo –un objeto o un nexo de objeto– no sea lo que es, sólo lo que es, sin negarlo (alterarlo), sino afirmándolo, pero retardadamente: es decir, manteniéndolo en la inminencia de sí mismo (me≠me), sin determinarse, aún en estado de pre-determinación puede ser todavía (me≠me) más que sí mismo” (157). El sentido en Aira recorre las zonas de indeterminación en las cuales, –como las palabras-imágenes en Macedonio o los cuerpos de Di Benedetto– los seres se descubren en el pasaje de *ser/no-ser*.

En la experiencia de esta suerte de aditividad virtual de sentidos que nunca llegan a cerrarse, de suspensión de posibilidades, se produce en el sujeto lo que Oyarzún llama anestesia. La anestesia es el efecto creado por el retardo de sentido, pero al mismo tiempo, el retardo mismo produce la experiencia de alteridad. Tomo aquí el concepto de experiencia que en el prólogo al estudio de Oyarzún, Sergio Rojas Contreras delimita de este modo:

La experiencia es la inscripción –la marca en el sujeto– del instante en que lo otro se ha manifestado. Y si bien el sujeto incorpora (traduce, mismifica) lo que se

manifiesta, no reduce totalmente su potencia alteradora; dispone más bien la posibilidad de llevarse con lo alterador, con lo inédito. Algo en la experiencia no puede ser contado, sabido, articulado narrativamente, comprendido “humanamente”. Un residuo de alteridad ha sido incorporado *instantáneamente*, sin traducción. Así, la posibilidad de volver a una experiencia (de evocarla) estaría dada por el hecho de no haberla entendido en su reserva: *haber tenido una experiencia es cobijar una alteridad*. (10)

La anestesia, prolongada, se vuelve sobre el mismo sujeto, se interioriza creando la experiencia como el estado que contiene la alteridad. De allí, en Aira, la figura del monstruo, el devenir del sujeto en forma, la objetivación de éste en una forma única e irrepetible. Si se piensa la experiencia como lo que cobija la alteridad, lo que acontece en la incapacidad de traducir o explicar lo incomprensible, en la dispersión de sentidos, y en la transformación constante del sentido antes de que se convierta en pensamiento de lo mismo, las novelas de Aira ponen en escena precisamente esta dialéctica entre el yo y lo otro: al nivel del discurso, en el péndulo que se origina a partir del enigma que promete revelarse por la hiperkinesia explicativa del narrador, pero que siempre tiende a la dispersión de sentidos que nunca se alcanzan. Al nivel de la fábula, en el extravío y olvido de sí del artista al transformarse en máquina monstruosa. En uno y en otro, la experiencia de alteridad es un sentido frívolo, una forma monstruosa vacía de contenido.

¿Podemos pensar el afecto como una forma vacía de contenido? Aquí reside la originalidad de la propuesta airiana, una propuesta absolutamente conceptual y, sin embargo, afectiva al mismo tiempo. Si el afecto es lo sentido en el orden de las sensaciones, ¿qué sucede en Aira cuando la indiferencia y la frivolidad rigen el orden de

su escritura? ¿Significan la indiferencia y la frivolidad una ausencia de sensibilidad? En función de los personajes, su apatía e indiferencia frente al mundo que los rodea no los vuelve insensibles. Por el contrario, son ellos los que están embargados por “sensaciones” de realidad, por deseos que, aunque frívolos o inútiles, los empujan a actuar. La frivolidad los caracteriza porque se trata de la cualidad de una existencia ligera, en tanto se desarrolla en la superficie de una conciencia que no profundiza verticalmente sino que se despliega horizontalmente, en el devenir de un pensamiento que se dispersa y en el actuar de una creación que no es más que simulacro. En este sentido, la frivolidad es lo insubstancial de una forma vaciada de contenido, es el afecto surgido en la transición de la forma, el deslizamiento de un devenir leve, que en su ligereza es capaz de crear puntos de fuga.

La sensación pura de olvido, como la del enigma y la duda, es una forma o idea de sentido, pero es también un sentido en el ámbito de la sensibilidad. La sensación de sentido remite al sujeto, a lo percibido, a lo sentido por él y como tal podemos pensarlo en términos de afecto: aquello que modifica al sujeto en términos de su potencia de acción. La sensación de olvido embarga al sujeto en *La costurera y el viento* porque se trata de un sentido en términos de sensibilidad, una afección que deja una huella que modifica su capacidad de acción. Así es como, “afectado” por el sueño, el sujeto se “apodera” de la sensación de sentido para escribir.

En tanto afecto, modifica la potencia de acción del sujeto y actúa no sólo como detonador o disparador de la escritura, sino también como fuerza que posibilita el continuo del relato. La sensación de olvido y los trastornos que sufren los sujetos airianos, como la hiperkinesia cerebral del personaje del congreso o la hipersensibilidad

del pintor viajero, configuran un estado del que nunca escapan, pues en él sostienen su devenir. La sensación de sentido potencia al sujeto ya que como retardo o inminencia, crea la posibilidad más que de develar un sentido, de saltar a la acción.

El discurso, como proceso mental en su fuga hacia adelante, se alimenta sólo de la expectativa de sentido, y se mantiene allí, en el proceso, puesto que toda fijación de sentido –el momento de la interpretación–, detendría el tránsito de la forma. En Aira la fuerza que dicta la dirección de sentido va tomando intensidad. Es como si en los sujetos el trastorno se volviera más agudo. Una cierta urgencia lo anima, y esto se traduce en la velocidad que toma el relato. Como describe Oyarzún, la experiencia se interioriza en el sujeto. Así es como se produce el salto a la acción. La invención en Aira se transforma entonces en una danza de trasposiciones en donde los personajes y el autor devienen “otro” por contagio o contacto. Este es el devenir afectivo en cuanto posibilita el paso a la acción, la potenciación de una subjetividad extraviada que en el paroxismo, pura intensidad del acto y de la forma. El sujeto se transforma en monstruo.

Lo posible, al decir de Duchamp, es un “mordiente físico” en tanto lacera el concepto de identidad de la representación y produce un trastorno en la subjetividad. Pensado en términos de afecto, es una potenciación del sujeto que lo habilita para el acto de invención. Aira hace visible en sus novelas este acto en el gesto, extremo y arrebatado, del sujeto creador, aunque se trate de una mueca monstruosa, que sólo señala su falta de contenido o trascendencia para afirmar una escritura en el vacío, del todo que surca la nada.

### **3.3. La fiesta de la impostura: la superficie gozosa de lo irreal**

El enigma y la especulación giran siempre en torno a la relación de las causas y los efectos. El primero se articula con preguntas del tipo, ¿cómo ha sido posible? Se trata de la interrogación de las causas de los efectos percibidos. Recordemos el cuento con el que se abrió este capítulo. En la primera serie de “El todo que surca la nada”, el narrador se pregunta la razón por la que la mujer anuncia en el medio de una conversación aparentemente banal el cáncer de su marido. En la segunda serie, la pregunta gira en torno a la cantidad de taxis necesarios para que ocurra la noticia de devolución del maletín con cien mil dólares olvidado en el taxi. Es allí donde la especulación se encarga de dilucidar posibles causas. Sin embargo, aún cuando detenta todo el artilingo verosímil de un razonamiento fundado y lógico, las especulaciones no se basan sino en suposiciones que no poseen ninguna relación de necesidad con la realidad. En el cálculo matemático de taxis, si bien la operación efectuada de multiplicación es verosímil o cierta, las premisas no lo son: ¿por qué razón tomar la cifra de uno en mil para referirse a los taxis que llevan pasajeros con cien mil dólares en el maletín? Del mismo modo, ¿por qué el narrador escoge la misma cifra, uno en mil, para referirse a los pasajeros que olvidan su maletín? y por último, ¿por qué uno en mil taxistas tiene el gesto de devolver el dinero? A pesar de que el narrador se afana en proveer estos números como “mínimos de la realidad,” se trata, evidentemente, de suposiciones sin ningún asidero en la realidad. Son una ficción más. Del igual manera, en el caso del anuncio dramático durante la conversación de las mujeres, la explicación que el narrador termina dando –la existencia de un largo listado de temas urgentes e importantes que compartir–, es “absurda”, pero “la más lógica y realista, o al menos la única que quedó en pie,” como si toda la especulación previa hubiera llegado repentinamente y por azar, a una conclusión

cualquiera. Es decir, las causas son construcciones ficticias que el narrador envuelve en un halo de verosimilitud. La ficción se erige sobre el fantasma del simulacro, y el todo que surca la nada es pues la invención levantada sobre la ausencia de las causas reales. Cuando el narrador se refiere al orden de simultaneidades entre lo que es y lo que debe ser, está apuntando a una ruptura o desfase simulado entre dos órdenes que son en realidad paralelos y excluyentes.

En *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (1991), texto que funciona como suerte de manifiesto intelectual, Aira declara precisamente el carácter ficticio entre las causas y los efectos como propio de su trabajo de escritura: “El escritor es una serie de proliferación de teorías. De teorías falsas, por lo mismo que su trabajo es inventar ejemplos que también son falsos, ya que la literatura es el método de hacer mitos de las particularidades, crear la imposible repetición de lo único. Como sólo importa multiplicar su calidad de lo único, la repetición es falsa también” (41). En la invención del mito de lo particular como universal –como el caso único de la conversación de las mujeres que termina repitiéndose una y otra vez– se genera el relato. La literatura es un juego de puros simulacros y se llega a ella “con un ejemplo cualquiera y cuando ya no sé qué más pensar vuelvo atrás diciendo ‘eso es la literatura entonces’” (41). Aira toma, del azar y lo arbitrario, un elemento “cualquiera” como detonador de un proceso que consistirá en inventar en torno a él un sistema de causas y efectos aparente. En una entrevista publicada en el 2009, el mismo autor describe este funcionamiento. Si un “pajarito” interrumpe la escena real en la que él está escribiendo en un café,

Por ejemplo, si estoy escribiendo una escena conyugal, una discusión de marido y mujer en una casa con puertas y ventanas cerradas, hago aparecer el pajarito

revoloteando entre los muebles, y me las arreglo para darle una justificación. Podría ser un pajarito mecánico fabricado por un ingeniero que fue el primer marido de la mujer, y que su actual marido creía muerto. Pero el ingeniero ha fingido su muerte para escapar de la justicia (inventó unas palomas mecánicas asesinas), sigue vivo con una identidad falsa, ella lo ha descubierto y lo está chantajeando.... Eso o cualquier otra cosa. A pesar de toda mi admiración por el surrealismo o el dadaísmo, nunca me gustó la mera acumulación de cosas extrañas. Para mí todo tiene que estar cosido de modo convencional. Siempre se me ocurre algo, y lo que se me ocurre cambia el curso del argumento, y como al día siguiente pasa alguna otra cosa en el café, el argumento vuelve a cambiar de rumbo. Esa marcha sinuosa de mis novelas me resulta más interesante, más “escribible”, que un argumento en línea recta.<sup>113</sup>

El desafío consiste en incorporar lo arbitrario en la historia para volverlo “natural” en ella, “justificar” su presencia a partir de una explicación “cualquiera”; puesto que si la verosimilitud se construye a nivel sólo formal, en especial por el mecanismo sintáctico de poner juntos objetos disímiles, todo es posible, cualquier elemento, cualquier historia, puede ser cosidos a modo convencional. Al mismo tiempo, si el azar rige el orden de la invención, las historias aseguran su avance hacia adelante, el continuo de una marcha cuyo rumbo, aunque sinuoso, se dirige hacia el infinito.<sup>114</sup> La ficción es siempre un sistema formal de relaciones a partir de la productividad de un lenguaje cuya capacidad de detonar significados diferentes, de jugar con lo equívoco de su naturaleza, permite la invención como un continuo de despliegue impredecible.

En el continuo de la escritura, con cada cambio de verosímil, con la apertura de cada nueva posibilidad, se producen escisiones, rupturas y cambios de nivel que orientan la historia hacia una nueva dimensión. De este modo, Aira opera un mecanismo de transformación que se alimenta del procedimiento de verosimilitud, pero que abre un terreno muy distinto de ella. Resulta pertinente traer aquí el análisis que Kristeva nos brinda del texto *Nouvelles impressions d’Africa* de Roussel, que, como sabemos, es una figura central en la poética airiana.<sup>115</sup> Si, como dice Kristeva, la lógica de verosimilitud se erige sobre un sistema isomorfo de correspondencias, éste se rompe al multiplicarse las posibilidades:

...la noción de verosimilitud es puesta entre paréntesis: ella es válida en el terreno finito del discurso que obedece a los esquemas de una estructura discursiva finita, y por consiguiente, re-aparece obligatoriamente cuando un discurso finito monomorfo (filosofía, explicación científica) recupera la infinitud de la productividad textual. Pero esta noción no es viable en esta infinitud misma en la que ninguna “verificación” (conformidad con una verdad semántica o derivabilidad sintáctica) es posible. (90)

El procedimiento de escritura de Roussel es ajeno a los conceptos de prueba y verificación y por ello su práctica textual no es del orden de lo verosímil sino de lo “indecible”: aquello que es indemostrable e inverificable y que “consiste en el cumplimiento del gesto productor, es decir, en el trayecto de la escritura que se hace y se destruye a sí misma en el proceso de una puesta en relación de términos opuestos o contradictorios” (90). De este modo, como Roussel, Aira también ejecuta un trabajo translingüístico, es decir, en el ámbito no del sentido sino de las operaciones antes de la

conformación del sentido. Interrumpir o suspender la operación de sentido es también abortar el mecanismo de la repetición por semejanza.

En *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Aira define la escritura como la construcción de un continuo entre fragmentos distintos y en principio inconexos. Escribir consiste en inventar transiciones que no son más que simulacros, conexiones creadas para unir pensamientos diversos e incluso incongruentes (45). El discurso busca unificar notas, citas hechas por “otros” que existen en principio aisladas y autónomas. Todo texto es, visto de esta manera, una dialéctica entre el yo y el otro. Y el continuo que se genera con la explicación es sólo posible ante la duda, ante la falta de comprensión frente a lo otro. Por eso la estupidez, como estado de incompreensión, es la condición del sujeto que escribe: “La transición de una nota a otra es el esfuerzo por encontrar un hueco de tontería, de incompreensión, de falta de inteligencia, que permitiría extender el discurso con explicaciones” (46). Así también la mirada del extranjero, el que se confronta con lo exótico y se extraña ante lo desconocido, y busca por ello un lenguaje nuevo para comunicarlo, puesto que lo otro es aquello que no puede ser comprendido según las categorías de lo propio, de lo mismo:

Llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso, debería reducirse al silencio o al balbuceo...” (“Exotismo” 78).

A la figura del extranjero o del idiota lo caracteriza la falta de “inteligencia” necesaria para llegar a lo otro: “El hombre verdaderamente civilizado, el que quiera tender una puente entre civilizaciones, debería renunciar a la inteligencia, que queda para el tráfico interno.” (*Nouvelles Impressions*, 56). Si por la inteligencia el discurso se hace imposible pues el “pensamiento en su medio natural deja blancos de saciedad (sobrentendidos)” (55), la duda y la incomprensión, al contrario, permitirían el desarrollo del discurso. Aún cuando esta idiotez no sea más que un hacerse el idiota: “mi idiotez es un simulacro levantado por mi inteligencia, que a su vez es un simulacro utilitario que levanta mi idiotez astuta” (56). Pues se trata, una vez más, de hacer de cuenta, de una postura o gesto por el que la ficción puede detonarse y extenderse en el continuo.

Pero las novelas de Aira no tratan tanto de la experiencia ante lo otro como de la perspectiva que la haría posible, una mirada trastornada, una óptica de lo informe y descentrado: en ella, las jerarquías, la perspectiva, las fronteras son vagas e imprecisas. Más que un condición de estupidez es una disposición de la frivolidad, aquella que el mismo Aira describe como una perspectiva óptica: “En la superficie no hay perspectivas de pertinencia, lo trivial está en el mismo plano que lo importante, las estructuras del parentesco valen tanto un arreglo floral, un terremoto es intercambiable por un matiz de color en el cielo del crepúsculo. La elección de datos es esteticista, irresponsable, desjerarquizada...” (*Exotismo* 78). Esta mirada trastornada es la que participa del juego del simulacro, el juego de la pura invención que sólo escapa del pensamiento de lo mismo si el sujeto se vuelve otro, extranjero, idiota o frívolo. Así como en la obra de Roussel, dice Aira, también en *Macunaíma* de Mario de Andrade, reina la superficie, “la inmensa desjerarquización de lo pertinente y lo insignificante, la risa que desorganiza los saberes,

el capricho estético.” (“Exotismo” 78), y en la obra de estos escritores el reconocimiento se transforma en invención pura.

Sólo en la condición de lo frívolo, la invención pura se transforma en un punto de fuga hacia lo inesperado y hacia el infinito, la anécdota irreverente montada sobre un pensamiento sinuoso y atropellado que salta de lo mismo a lo diferente en la experiencia de la inminencia del sentido y de la catástrofe. El desplegarse de una pseudo-verosimilitud a nivel formal y el pasaje a la fábula pura son las líneas del relato, la fórmula de un procedimiento que automáticamente Aira pone a funcionar en sus novelas. Del mismo modo que en Roussel aquí también se trata de un juego de repetición y diferencia, en donde cada serie que se inaugura con cada cambio de nivel repite la anterior, pero en una nueva dimensión. Sea la serie matemática que vuelve a repetirse pero con un elemento nuevo (*Duchamp en México*), o la historia que se vuelve a configurar en relación a otra fábula (el proceso de traducción del *El congreso*) o las percepciones que son interpretadas según un elemento nuevo (como vimos en *La costurera y el viento*), en todas ellas, la transformación opera sobre lo que repite bajo una nueva luz, en un nivel diferente. En esta transformación formal de la historia Aira signa la experiencia de lo real.

Si el proceso mental de sus personajes gira en torno a la pregunta por la realidad, si persisten en la duda de la naturaleza real de la realidad, si se entretienen en la interpretación de efectos para determinar sus causas o el modo en que ellas han sido posibles, por otra parte, en otra instancia de naturaleza muy distinta, arriban en un momento dado a la experiencia de lo real. No desembocan a ella por un proceso intelectual, o pseudo-intelectual, sino a partir de una sensación o percepción que se

enuncia como certera e incuestionable. Lo real en Aira es una sensación indecible, un momento de revelación que acontece en el instante en donde lo dado se muestra como una nueva dimensión, una realidad transfigurada o por transfigurarse en el proceso de invención. Así, cuando el Dr. Aira ingresa a la habitación del paciente en donde efectuará su creación de biombos percibe una dimensión diferente: "... fue como si entrara a otro mundo, incomparablemente más nítido y real, un nudo de acción pura y compacta donde no hubiera lugar para el pensamiento y donde sin embargo el pensamiento estuviera destinado a triunfar al fin" (56). Para Asís, la sensación de realidad es también una certeza que se anuncia con toda la intensidad de lo incuestionable: "No, claro está que el vestido rosa no había sido un sueño, uno de esos fantasmas diurnos que suelen acosar con ironía a los viejos. Nada era más real, nada. Al revés, lo otro tenía algo de sueño, de incomprendible: algo, muy poco. Porque él seguía en la realidad: lo probaba el hecho de que tuviera la prenda minúscula en las manos." ("El vestido rosa", 85). De este modo, la realidad, esa construcción hecha de convenciones, de traducciones de lo otro en lo mismo, se vuelve sin embargo real cuando la ficción la transforma en algo distinto, algo nuevo por desconocido. La invención como fábula pura es el momento en donde el lenguaje escapa de las convenciones, es el trabajo translingüístico en donde el sentido es sólo una inminencia o una espera puesto que todavía no ha llegado a convencionalizarse. Buscar "las palabras antes de que se hagan frases, cuando todavía son puro presente" es la fórmula del narrador en la *La costurera y el viento* (192) para evitar "afantasmarse" las cosas y mantener "lo real" en la literatura.

### **3.4. El simulacro del afecto: el "como si" vanguardista**

Pero cabe preguntarse, si como ya se anotó, Aira trabaja desde y con el simulacro, ¿cuál es la naturaleza de esa experiencia que él considera real? Julio Premat sugiere que “como Rosset, Aira parece postular que lo ‘real’ es, en sí, ‘una idiotez’, es decir, simple, particular, único, no desdoblable – por lo que hablar de idiotez sería entonces evocar lo real” (246). Sin embargo, si Aira juega sólo con simulacros, con la *doxa* y los discursos de la sociedad masificada, allí no existe contacto con lo singular y particular, sino la pura mediación de los sistemas representativos que constantemente articulan nuestro vínculo con la realidad.

No se trataría tampoco, como afirma Juan Duchesne-Winter, de hacer uso del mismo funcionamiento del *ready made* el cual “extrae el objeto de la serialidad mercantil que reduce su valor formal a mera equivalencia y expone esa misma nada de la existencia serial del objeto en su plena insignificancia e idiotez” (127). Más que la irrupción de lo real, o el contacto con su idiotez, las novelas de Aira presentan la verbosidad de un discurso que se despliega con todo su convencionalismo, en toda su irrealidad, para mostrarse como pura máquina verbal que nada tiene de real. Pero el propósito de esta apropiación no reside en hacer una crítica o parodia de su carácter de simulacro, naturaleza que por otra parte ya ha sido denunciada hace tiempo en la crítica de la modernidad. Aira se apropia de estos discursos como material *ready made* para construir una escritura edificada desde la irrealidad de la convención para volverse aún más irreal en la invención pura; una operación, podemos decir, rousseliana.

La escritura de Raymond Roussel, nos dice Rosset, es independiente de lo real, ya que por su recurso sistemático a la palabra convencional, elimina toda referencia realista. Expone así el mundo refugiado en palabras que no son más que señales estereotipadas e

invariables, pero que constituyen el “único canto del mundo” (142). “El privilegio de semejante escritura” –continúa Rosset,- “es el de no conseguir hablar de nada” (143). Así como la escritura de Sade despliega lo falso, la teatralidad, la inverosimilitud pura, la de Roussel, en su variante de academicismo formal, se libera de lo real, juega “a lo real”, no “pretende” traducirlo (143). Del mismo modo, desde la perspectiva óptica de las novelas de Aira, la escritura es un juego de representaciones, de simulacros y de fantasmas, liberadas o emancipadas de todo intento de llegar a lo real como encuentro con lo singular y único tal como lo define Rosset. Como ya mencionamos, en Aira lo real es una sensación, que, representada en la experiencia que sufren los personajes de sus novelas, se percibe en el momento de la repetición y la diferencia, en donde la repetición se produce en una nueva dimensión. Es decir, la sensación pertenece al orden de lo formal, se produce en el cambio de nivel del devenir del pensamiento, en el mismo juego de simulacros donde lo que se revela real no es la realidad sino el modo en que el sujeto se sitúa frente a ella.

Es posible concluir que el juego que se repite una y otra vez en sus narraciones consiste en liberar un pensamiento que se mantiene en la inminencia de sentido y que evita el pensamiento de lo mismo y la interpretación en el continuo de una escritura del simulacro y de la frivolidad. Lo inauténtico y lo superficial son los valores sobre los que se erige su obra. Es aquí donde valdría notar una diferencia con Duchamp, pues si para éste el hecho artístico se establece en la relación del fantasma con la idea, y ésta se alcanza en el tránsito de la forma, ¿podemos decir que de igual manera sucede en Aira, cuando lo que él hace es desviarse más aún y trabajar el fantasma del fantasma? Si las causas son falsas, si lo son los efectos, si lo es también el procedimiento de verosimilitud,

si lo es la simulación del artista idiota, ¿podemos pensar el acto como aprehensión de la idea? Aira signa el hecho artístico en el acto de la invención, ¿pero no es este acto un “acto” de teatro, una representación, un simulacro de una experiencia que se enuncia pero no acontece?

Como en la representación del Dr. Aira creando biombos invisibles, las novelas de Aira representan la creación como gesto. Que el acto de crear suponga un devenir en trance, por olvido, por dispersión de sentidos, por una suerte de trastorno en donde la interpretación ya no es posible; que la creación consista en la aceleración de un procedimiento que funciona automáticamente una vez encendido su dispositivo de comienzo, todos estos mecanismos son representaciones en la novela. La experiencia de alteridad, la experiencia de lo nuevo y único es un teatro representado por fantasmas o títeres que hacen visible el acto de creación. Se trata de un acto conceptual, de la expresión de una idea manifestada en el gesto y no en el acontecimiento. Tal vez podríamos pensar la representación del sujeto que crea como una suerte de manifiesto.

Los manifiestos vanguardistas, según Badiou, son dispositivos retóricos que intentan encapsular la fugacidad del acto de creación. Para la vanguardia el hecho artístico está contenido en el acto de creación, pero si éste es fugaz e inaprensible, el manifiesto como programa lo puede encapsular en una forma retórica que permite su conservación, aun sabiendo que la actividad artística y el manifiesto son objetos diferentes: “Esa invención retórica de un porvenir de lo que está existiendo bajo las trazas del acto es, señálemoslo, algo útil y hasta necesario tanto en la política y arte como en el amor, en el que ‘te amo para siempre’ es el manifiesto, evidentemente super realista, de un acto incierto”... “‘te amo para siempre’ es una figura retórica muy útil para la

protección de los poderes activos del lazo sexual, aun cuando no tenga con éstos relación alguna” (175). Del mismo modo, parecen funcionar los enunciados de sus personajes, “la realidad volviéndose real”, o “nada más real” como también sus propias reflexiones metaficcionales en las novelas. En Aira, las novelas representan, conceptualmente, la idea del arte como salto a lo diferente y sus reflexiones metaficcionales como suerte de manifiesto que intentan encapsular esa idea de arte. ¿Pero en dónde se produce el verdadero acto en Aira?

Si la inminencia de sentido es una dirección de sentido, una fuerza en el orden de las sensaciones que potencializa al sujeto, la afección, es, en realidad, más que una experiencia vivida, una experiencia simulada. El afecto es una forma “descarnada”, vacía, una suerte de fórmula o, más bien, un enunciado de la novela. El afecto es teatralizado, es un “como si”: como la postura de idiotez, como la creación de causas falsas, como las teorías falsas, como si fuera posible la vanguardia hoy. Creo que en este “como si” radica una diferencia radical con las vanguardias, puesto que si para éstas el acto es la experiencia de lo real, en Aira es un gesto, y una postura. Como se señaló, el gesto artístico en Aira consiste en la recuperación del arte como forma, un modo de activar el comienzo aun cuando se trata de un gesto vacío de contenido o trascendencia. Este gesto es propio de un fin de siglo que, parafraseando a Badiou, ya agotó su potencialidad, puesto que, a diferencia de las vanguardias de principios de siglo, hoy ya resulta vano imaginar que es posible crear un nuevo arte o un nuevo hombre (141). La frivolidad y el simulacro son la opciones formales para seguir escribiendo, las condiciones de existencia de un arte que busca sobrevivir cuando el presente ya no es posible. Ficción de ficción,

fantasma del fantasma, la escritura como invención de causas es un modo de habitar el “mientras tanto”, sin origen ni consecuencias, como si fuera el único acto posible.

#### **4. Máscaras**

##### **4.1. El relato del relato del relato**

La constante presencia del personaje-autor en las novelas, las persistentes reflexiones en torno a la escritura y al arte, la referencia a sus propios procedimientos –una escritura a la vista que nos recuerda la novela de Macedonio Fernández, aunque se expresen en ambas sensibilidades y objetivos muy diferentes–, construyen incansablemente una metaficción y una figura de autor como eje fundamental de su lógica literaria. De este modo, se cumple en Aira lo que Barthes señalaba respecto de la literatura moderna: “el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: hoy escribir no es “contar”, es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (‘lo que se dice’) a este acto de locución” (“Análisis estructural” 35). Si en la obra de metaficción conviven el objeto-literario y el discurso-sobre-el-objeto como característica de toda la literatura moderna, este rasgo ha tomado, sin embargo, diferentes modalidades a lo largo del siglo XX. A partir de la exploración de la representación autorial en Aira, cabe preguntarse, ¿de qué modos se constituye la práctica literaria y la subjetividad?

La autorreflexión airiana se vuelca siempre sobre los mecanismos de la representación, puesto éstos no rigen sólo la ficción sino también la realidad. De este modo, si la representación constituye el objeto-literario, el discurso-sobre el objeto es un discurso en tercer grado; representa el discurso de la representación que constituye toda percepción de la realidad:

para el hombre la realidad ya es una repetición, por obra de la conciencia que está representando infatigablemente, en su teatro íntimo simultáneo, todo lo que pasa y hasta lo que nos pasa. El trabajo de lectura de la realidad, que ya es una segunda realidad, se continúa en la escritura, que es una tercera realidad, y a partir de ahí las redundancias se alimentan a sí mismas. (“Particularidades absolutas”)

Por ello, tanto las historias de las novelas como la figura de autor invocan espejismos. Los personajes de las novelas, alter-egos del autor, son siempre, en sus variantes, “inventores”, artistas obsesionados y atentos a su proceso creador, aunque éste sea improductivo o imperfecto. A partir del desdoblamiento y la objetivación, las novelas representan al doble en el mismo gesto de representar. Así, las descripciones de sus procedimientos no son otras que las del autor de la novela. Por ello las novelas siempre ponen en escena dos historias simultáneas que confluyen en la acción pura: la historia de la creación (sus protagonistas son siempre artistas o creadores) y la historia de una anécdota (sus desarrollos se reflejan mutuamente en la disposición de sus elementos).

Como ya mencionamos, *La costurera y el viento* se inicia a partir de la experiencia de olvido del narrador. Del mismo modo, pero a nivel de la narración, el relato que se sitúa en Pringles, comienza con la desaparición de Omar. A partir de ambas ausencias, la de la historia y la del niño, tanto el escritor como la madre del Omar se precipitan en un viaje para el cual no hay un itinerario planeado, sino la mera improvisación a partir de un punto de fuga. Como dice el narrador, no se trata de una analogía sino de una nueva disposición de lo mismo. En *El congreso de literatura*, el protagonista describe el proceso de clonación como reflejo especular de lo acontecido en

la historia y también lo hace en términos de fugas y devenires: “Fueran cuales fueran las vías extrañas que tomaban mis pensamientos, el proceso continuaba, independiente de mí ... la Gran Obra consistía precisamente en abstenerse de toda intervención, lograr un paralelo de absoluta objetividad” (66). Del mismo modo que el *Gran Vidrio* de Duchamp tematiza el funcionamiento del arte a partir de la historia de la virgen, la fábula pura de Aira representa también el acto de representación. Aún cuando este juego de reflejos se constituya como un devenir de fuerzas en el plano de los puros simulacros.

En el artículo “Particularidades absolutas,” Aira se remonta a su primer ejercicio de escritura para mostrar que la historia no es mimesis de la experiencia, sino que sólo anuncia o habla sobre ella:

...aquella primera idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una yerra, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera. El lunes, al volver de la escuela, me senté a escribirlo. Y hubo un detalle que me confirma cuánta razón tenía el autor del manual. La vida cotidiana, mi vida repetida y de sentido difuso de escolar y chico de pueblo, jamás me habría inducido a escribir, salvo que fuera alguna fantasía evasiva, mientras que esta experiencia ceremonial y pautada sí lo hacía. Ese domingo ya había sido de escritura de por sí. En él, como en toda experiencia auténtica, la escritura estaba anunciada y a medias realizada ya. Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir sino lo ya escrito. Entonces, en mi primer gesto de escritor, quise ampliar la redundancia, marcarla a fuego, y antes de ponerme a escribir el relato,

escribir algo introductorio, una declaración de intenciones. Quería decir que había vivido una experiencia peculiar, una experiencia propiamente dicha, y que me disponía a ponerla por escrito, y después descubrí que era lo único que quería decir ... Sin saberlo, empezaba a saber que en la experiencia coinciden la vida y la obra.

Para Aira, la coincidencia de la vida y la obra no radica en el ejercicio de mimesis de la escritura. Si la experiencia se inscribe en la literatura no es porque la represente, sino porque ella se constituye en el proceso de formalización: “La mera sucesión de percepciones y reacciones se vuelve experiencia sólo a partir de un umbral de sistematización, es decir cuando se acomoda a un marco que sólo podemos entender como ‘artístico’”.<sup>116</sup> El umbral de sistematización es precisamente esa sensación de sentido que detona la escritura, que genera el continuo y que salta a la acción. Un arte formal que juega con todos los mecanismos de producción de significaciones propias de la representación, no para denunciar su vacío, sino para celebrarlo.

Si en Macedonio la metaficción se despliega como una estrategia de seducción, en Aira es el discurso que se refleja a sí mismo para inscribir al sujeto creador en él. La escritura es siempre la puesta en escena del escritor.

#### **4.2. Títere autor**

En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, Aira señala el procedimiento de desdoblamiento del sujeto por el cual la poeta “invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el ‘Yo crítico’ al mando de la escritura automática” (15). Del mismo modo, el sujeto en Aira termina desdoblándose en el paso de la subjetividad a la

objetividad cuando los personajes creadores se vuelven objetos del mismo proceso artístico que ponen a funcionar. Y así como en Pizarnik “el dictado sonambulístico” del sujeto “no viene del inconsciente sino de la conciencia crítica”, en Aira, este dictado procede de una postura o “hacer de cuentas” del sujeto que sólo bajo esta condición deviene creador. En la construcción del mito de autor frívolo, Aira encuentra la posibilidad de reinventar nuevas premisas para la literatura.

La obra de un autor, dice Aira en “Particularidades absolutas”, consiste en la construcción de su mito: “Y los escritores son mitos. No el mero escritor como sujeto biográfico, sino el complejo que forma su vida y su obra, su fórmula, su estilo. He ahí una función para el escritor, un modo de servir a la Historia”. Crear un mito significa inventar un origen, es decir, el relato de cómo se hizo algo, cómo comenzó lo nuevo. Por ello el mito del escritor surge a partir de la fórmula o el mecanismo concebido para inventar la literatura otra vez. Es decir, Aira se propone construir nuevas premisas para pensar y hacer la literatura ya que, de este modo, sólo en la constitución de lo nuevo, es posible escapar a los convencionalismos de la escritura que pertenecen al pasado y no dicen nada del presente:

Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistorizarlo, despojarlo de su calidad creadora de historia. (“Particularidades absolutas”)

Historizar la obra significa para Aira descubrir un modo nuevo de escribir, un nuevo modo de organizar la experiencia a partir de la particularidad que lo constituye. En este sentido, se historiza siempre y cuando el escritor olvide el lenguaje heredado para crear un nuevo lenguaje que hable del presente.

Si, como dice Aira, la figura que construye cada escritor es “la fórmula que ha inventado para organizar el complejo de percepciones y afectos y mediante esta organización volverlo experiencia para escribir”, la frivolidad es la particularidad absoluta de su invención. Allí vida y obra coinciden, y allí la literatura nace otra vez, distinta, en su calidad monstruosa (por ser única, por ser irrepitable). Por ello, las categorías estéticas de lo bueno y lo malo no son operables para Aira, puesto que toda literatura nueva escapa a los paradigmas de lo que se considera buena escritura; lo nuevo solo podrá ser evaluado por los principios que crea.

Aira, en su figura de autor, se construye como un “operador” que organiza y pone a funcionar como artefactos los materiales *ready made*. Es un ejecutor distraído, sonámbulo, y frívolo, cualidades necesarias para que la “literatura actúe sin trabas”, como una máquina automática. El autor detenta la cualidad de los títeres de los que habla Kleist: son indiferentes a la mirada crítica y por ello pueden deslizarse sin obstáculo. En este sentido el autor es también un agenciamiento, un detonador de fuerzas que una vez liberadas operan automática y frívolamente. De este modo, tanto el sentido como el sujeto se constituyen en máscaras y simulacros; por ello el autor se hace inaprensible, escurridizo. Aceptar la frivolidad de este juego irreverente es la opción del lector que, para creer, como dice Lautréamont en el sexto canto de Maldoror, debe él mismo ir a ver.

## Conclusiones

*Debiéramos vivir a media luz y a media acción, a media vigilia, sin reconocer por entero los sucesos y los estados.*

Macedonio Fernández

Entre el sueño y la vigilia, precisamente en la duración que encierra el pasaje de un estado al otro, ocurre la experiencia de la indecibilidad: el vacío en donde el sentido no llega a constituirse aún; cuando éste todavía no es o cuando está dejando de ser. De modo similar funciona la escritura del afecto: una escritura que nace y se desarrolla a partir de un discurso que perturba la representación al impedir la operación de reconocimiento y al instaurar el sentido, *lo sentido*, en su acto de pasaje y constitución. El valor concedido al acto reside en su carácter inmediato e intensivo; no es posible representar aquello que, aún ligado a una idea, detenta una naturaleza sólo percibida en la sensibilidad. Por ello, estas escrituras afectivas se desprenden del régimen de la significación para penetrar en la Idea, –la Pasión, la Idiotez y la Frivolidad– y meterse “en el medio”, abismándose en la vibración de los afectos que la conforman bajo el dominio de la sensibilidad.

La puesta en escena del afecto en las obras de Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto y César Aira permite pensar la antirrepresentación más allá de un gesto de ruptura. Sus quiebres y transgresiones no se reducen sólo a una operación iconoclasta, de rechazo de la tradición y de las convenciones literarias. Los trastornos que producen se ejecutan para revelar otras formas de pensar y sentir la realidad. La pasión, la idiotez y la frivolidad son modos de la escritura y de la sensibilidad gobernados por un régimen de naturaleza diferente al del pensamiento representativo. La escritura ya no representa;

ejecuta formas de sentir y percibir que obedecen a la lógica afectiva. Al inscribir el sentido en la sensibilidad, escapa a las categorías de identidad, semejanza, analogía y oposición. De este modo, el texto se desliga de toda referencia a un orden externo para volverse sobre sí mismo y situar el sentido no en la develación de una verdad o de un orden, sino en la experiencia subjetiva desprendida de las determinaciones del individuo. La continuación del ver y el decir se quiebra: la escritura no dice lo que ve, no dice lo que piensa, ya no está al servicio de la representación, sino que expresa las afecciones de la sustancia, la vibración de los átomos que entran en contacto, se mezclan y entrelazan (Rancière). Por ello ya no se trata de individuos ni de conceptos; la escritura es precisamente esta puesta en escena del acto en el que las identidades se borran, se desvanecen o se transforman en otra cosa.

El sentido afectivo es siempre un pasaje o movimiento en el eje *ser/no-ser* que signa una existencia. Es la variación de una fuerza de existencia. Atraviesa las imágenes insignificantes que pone actuar el presidente en la novela de Macedonio, que en la indeterminación de su existencia producen el afecto como sentido; sigue por los cuerpos –objetos y sujetos– que pueblan las imágenes de ruinas y de consumo en Di Benedetto y que expresan el sentido como *dejar-ser* de la existencia; y, por último, llega a las imágenes de una fábula pura en donde la inminencia de sentido es sólo una forma vacía de contenido que deviene extravío y alteridad en los sujetos airianos. En todos ellos la existencia se revela como un pasaje signado por un tono o afecto particular. El discurso opera y actúa como una máquina sensible: máquina pasional que busca desviar y seducir al sujeto, máquina idiota que lo expone a la singularidad de toda realidad a-categorial y única, máquina frívola que lo expulsa a la transformación veloz sobre la superficie de las

cosas o sus representaciones. Gran parte de la narrativa del siglo XX y XXI se configura de este modo; más como una experiencia que como una vía de conocimiento. Con Macedonio a la cabeza, éste será el legado de la vanguardia: el acto, siempre el acto, porque allí se inscribe, en el proceso mismo, la experiencia de indecibilidad.

Como máquina que es, la escritura se despliega en un proceso. Novela de ejecución, afirma Macedonio, para conmocionar al lector a partir de estrategias de seducción, de choque, de desestabilización. Narraciones de la afición, en donde los cuerpos entran en contacto, se mezclan y transforman para internar al lector, dice Di Benedetto, “en los misterios de la existencia”, o la novela de procedimientos de Aira: mecanismos para producir y generar el continuo del relato a costa de cualquier historia. En cada uno de ellos, el sentido se constituye en un pasaje que no persigue un fin y que tampoco reclama un origen. Por ello la narración ya no recorre una dirección de sentido signada por un principio, un medio y un final, sino que entroniza el proceso como estrategia para mantenerse en el medio.

Afirmar un origen es referir a una causa y una sustancia fundante. La pregunta por el origen y la búsqueda de explicaciones últimas son “síntomas de esa enfermedad crónica que aún aqueja el pensamiento filosófico y a las ciencias sociales”<sup>117</sup> y que desestima los procesos en constante devenir que constituyen la existencia de la materia.<sup>118</sup> Por ello Gilles Deleuze pregunta: ¿Qué ocurre en el medio? No en el origen ni en su finalidad, sino en los procesos mismos en donde entran en relación las fuerzas; allí se produce y se exhibe el sentido.

Un proceso implica, pues, estrategias relacionales que ponen en juego una red de fuerzas interconectadas, de manera que el sentido de una cosa se

define con arreglo a una jerarquía de fuerzas, de acuerdo con el valor que le otorgan aquellas en las cuales está inmersa. ... Se describe así, más que unidad, en el sentido de una totalidad clausurada en un nudo lógico, un claro, una región que envuelve el encuentro de líneas de fuerza. Ni cosa ni fenómeno, ni esencial formal capturada en la idea, ni cosa formada que sólo guarda relación con lo sensible.<sup>119</sup>

Ni los sujetos ni las significaciones pueden definirse por identidades o equivalencias fijas. *Lo que es*, como el afecto, es una variación, y su existencia está determinada por las fuerzas a la que está sujeta. Una perspectiva procesual atiende a la construcción de producción de la existencia, aquello que hace posible *lo que es* para disolver toda referencia a una causalidad inicial o sustancia fundante. Mantenerse en el medio significa entonces aprehender esos pasajes de constitución de sentidos en la sensibilidad, es decir, de afecciones en continua variación. De allí que el lenguaje no sea, ni en Macedonio, ni en Di Benedetto, ni en Aira, objeto de interpretación ni de simbolización. Toda operación vertical de desentrañamiento de sentido es infructuosa. Como el sentido literal y afectivo en la historia del gaucho Aballay de Di Benedetto, el lenguaje es lo que es, vehiculiza un sentido como tendencia o movimiento en la sensibilidad.

A la naturaleza del ensueño, como a sus escrituras, le pertenecen modos de ser y modos de actuar diferentes a los de la vigilia. Así, sus escrituras se construyen a partir del vacío de los parámetros representaciones. La ausencia de anécdota en Macedonio y de toda referencialidad también en Di Benedetto, y la falta de sentido como contenido en Aira destruyen toda ilusión de realidad, de representación orgánica, de sentido como significación. Ajenas también a la lógica de causalidad como principios de realidad,

estas escrituras cifran en sus imágenes fragmentadas la existencia de un devenir regido por la lógica del encuentro y de las mezclas. En las relaciones entre el sueño y la vigilia, la pasión, la idiotez y la frivolidad se constituyen como modos de ser de sujetos y de escrituras que cifran en la indeterminación del sentido el valor de la escritura.

Para Macedonio Fernández, el ensueño es el espacio en donde reina la afectividad y por eso es el territorio del *Belarte*; despojado de todo principio de realidad fundado en la idea de una existencia externa al sujeto. En este ámbito vaciado de toda imagen sensorial, la existencia de los seres que la habitan no está sujeta a las determinaciones del individuo sino que conforman un estado de la subjetividad *-ayoica-* signado por la plenitud. Desarticulado el mecanismo de la mirada y la creencia en un orden externo (o, igualmente podría decirse, la creencia en su valor), la novela se convierte en un espacio del “todo psiquismo”.

De este modo, el arte no comparte ninguna semejanza con la realidad. De allí la acometida constante contra toda ilusión de realismo y contra toda pretensión de copia. “El horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz; en fin, hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que vemos en la calle y en casa, los cuentos de familia y los espeluznantes crímenes de las crónicas policiales de los diarios” (*Teorías*, 238). Conjurando este horror, produce el vaciamiento de todos los elementos que definen la novela realista: ausencia de referencialidad temporal y espacial, de asunto o anécdota, de descripciones físicas o psicológicas de los personajes, de relaciones lógicas o causales entre los hechos. En consonancia con los postulados vanguardistas, que, como en otras novelas de su tiempo, rechazan fuertemente el realismo, el arte construye su autonomía y define sus propósitos:

aunque diferente de la vida, su finalidad es incidir en ella. Arte de efectos, la novela no es representación sino ejecución; un conjunto de técnicas y procedimientos para desacomodar al lector. Pero como sesgo particular de su obra y, a diferencia de otras narrativas vanguardistas, para Macedonio la experiencia estética es una experiencia metafísica. Más allá del espíritu contestatario y revolucionario de los movimientos de vanguardia, Macedonio se propone efectuar en el lector un cambio en su existencia, que implica tanto la desestabilización de las certezas erigidas por un pensamiento representacional como la fascinación y seducción de un conjunto de valores ligados a su metafísica afectiva.

La novela es un espacio para habitar, en el sentido existencial y ontológico: es un espacio que alberga al “ser” como una sensibilidad exenta de toda determinación ajena a lo sentido. Pero al mismo tiempo que se constituye como morada, la novela es también una técnica y una estrategia para conducir al lector a ella. Son, por cierto, las operaciones de seducción las que hacen de la novela una máquina de desvíos y fascinaciones. No sólo a partir de los enunciados que destruyen una y otra vez cualquier ilusión de realidad, sino también a partir de la puesta en discurso de la subjetividad. Las autofiguras de autor como sujeto pasional y como maestro y amigo buscan desviar y extraviar al lector para habitar el ensueño. No se trata sólo de un tono afectivo, sino de una modalidad de la escritura en donde el autor, el lector y sus personajes, únicos habitantes de la novela, conforman sensibilidades y estados de existencia sujetos a las fuerzas de seducción de las palabras y sus imágenes.

Aun en su inmaterialidad, en la ausencia de cuerpos y de imágenes sensoriales, el psiquismo de la novela no deja de detentar una cualidad intensiva. Si la palabra hace y

ejecuta, si tiene el poder de causar efectos, es porque más que instrumento de comunicación, ella misma es el vehículo de una fuerza intensiva capaz de suscitar afectos. En la producción de imágenes que desestabilizan certezas y que provocan el juicio sentido, el lenguaje constituye un proceso semiótico afectivo.<sup>120</sup> De allí su poder de seducción en las sensibilidades que, como potencias de pasión y acción, existen en el devenir de las mezclas y las variaciones de la afección.

Si no existe asunto, si no existe narración, si no existe novela alguna en *Museo de la novela de la eterna*, es porque ella, ajena a toda sensorialidad por el instrumento del lenguaje, es el umbral del encuentro sensible y posible entre autor y lector. En la *topofilia* de la escritura, habitar la novela es constituir bando, atenerse a fuerzas de atracción, mezcla y contraste. Narrar es pues, un ejercicio de seducción, un desvío por la pasión, un encuentro signado por la ética de la simpatía. De este modo, la experiencia del arte se constituye como experiencia existencial y vital. Macedonio lleva así el postulado de reunir el arte y la vida a su punto más álgido, puesto que el arte no es otra cosa que el desvío del sujeto en lo que lo constituye en su fuero más íntimo. El olvido del yo y la seducción en la novela apuntan a un ejercicio de altruismo, de intercambios de posicionamientos entre autor y lector. Por ello es una máquina pasional, no sólo por la inscripción del sujeto de las pasiones en el discurso, sino porque su finalidad misma es el olvido del yo en la experiencia afectiva de la indiscernibilidad.

Pero la máquina de la escritura como productor de efectos conforma solo una mitad del proceso, pues necesita del lector para completar el acto. Sin lector, no hay encuentro, ni novela, sólo museo. En ese sentido, Macedonio convoca al lector para una

actuación y un poder inusitados en la literatura de su tiempo: inaugura la primacía de la recepción como lugar en donde se produce el sentido.

Sin lugar a dudas, la propuesta de Macedonio comprende una apuesta por el deseo como toda posibilidad. Un juego en donde se compromete la vida y en el cual es necesario creer. Bajo la ética de la simpatía y de las buenas mezclas, la pasión constituye el fin y el deseo liberado de todo limitante. En su propósito de desestabilizar y fascinar al lector, en la creencia de las potencialidades de un lenguaje y un discurso capaz de incidir en la vida, Macedonio construye el sentido afectivo como un valor. Es, pues, la realización de este valor a lo que apunta *El museo de la novela de la novela*. Tal vez por ello, la seducción de la obra y la figura de Macedonio nunca se desvanezca, aun cuando, en nuestra época, creer y valorar se hayan vuelto una excepción a la regla.

Si en Macedonio no existe mecanismo óptico, en la escritura de Di Benedetto todo es ojo. En la videncia, los ojos no sólo ven, sino que padecen, afectivamente, la contundencia de esas imágenes. Sin embargo, el régimen de su mirada no obedece en absoluto la lógica de presentación de los fenómenos según un régimen de sentido. Al contrario, el sentido como relación entre hechos, como explicación causal, o como finalidad, no existe ni se atisba en las imágenes o en el discurso que las suscita. No hay construcción de totalidad, por ello, la representación en Di Benedetto estalla en fragmentos, pues la mirada no construye relaciones ni continuos. La representación carece de toda organicidad, puesto que el ojo que ve deviene también su entorno de visión: son los perceptos y los afectos que se desprenden de las imágenes y afectan y modifican al sujeto que las ve, como también su escritura. La cualidad de esta escritura

es, por otra parte, idiota; no es posible representar aquello que detenta un sentido que es único, irreproducible, sin posibilidad de doble.

Si la representación se desarticula, el acto de narrar no constituye tampoco un orden de significancias. No cuenta una historia (una relación de causas y efectos), sino el devenir de una imagen. En el devenir se inscribe una temporalidad, pero ésta no se rige por la linealidad que suscitan los principios y los finales. El tiempo se constituye en el pasaje por el cual los cuerpos se transforman y mutan en otra cosa, sin olvidar nunca lo que fueron. A diferencia de Macedonio, el cuerpo y la materia, del mismo modo que la imagen, toman preeminencia en su escritura, puesto que el relato es siempre el de los devenires de la materia, de su consumo o de su transformación. Sin embargo, la lógica que la atraviesa, por el cual los cuerpos entran en contacto, se afectan y se mezclan, se presenta, al igual que la afección macedoniana, como influjo de fuerzas e intensidades. Se trata de la misma lógica del afecto, en donde los sujetos se conciben como potencias de padecimiento y de acción.

Existe también en Di Benedetto, como en la obra de Macedonio, un alegato en defensa de la vida afectiva del sujeto en contraste con una realidad que lo limita o lo aliena. Si en Macedonio esta concepción de la realidad se daba en términos filosóficos y metafísicos, en Di Benedetto se trata más bien de los modos de ser y de relacionarse del individuo en una sociedad que se vuelve indiferente a la sensibilidad afectiva y el mundo de las pasiones del sujeto. Por ello, el sujeto se vuelve ajeno, un marginal, un expulsado. Como el narrador de “Mariposas de Kotch”, o la figura de Aballay, a ellos y su entorno los separa el malentendido del lenguaje. Para los primeros, las palabras no son objeto de interpretación, porque detentan un sentido afectivo que escapa al orden de la

representación. La palabra no significa, es un cuerpo y, por ello, vehiculiza el afecto. Por otra parte, el rechazo al orden representativo de la palabra se debe también a su naturaleza equívoca en cuanto se arroga el derecho de hablar demasiado; se vuelve grandilocuente puesto que construye sentidos que no hacen más que adosar a la realidad palabras que no le pertenecen.

En Di Benedetto, la sospecha ante el lenguaje vuelve su escritura parca y austera. Porque si la realidad es siempre única y a-categorial, no es posible representar y crear un doble. La idiotez es el *sino* de toda realidad y de todo lenguaje. Lo es también de la sensibilidad del sujeto, un sujeto que se vincula con la animalidad en cuanto ésta también, como todo cuerpo, se define por su potencialidad, su capacidad de afectar y ser afectado. Si lo idiota es incapaz de crear sentidos por su naturaleza irreproducible y porque el lenguaje es un instrumento sospechoso de crear falsas realidades, el sentido afectivo, en cambio, es la única certeza que acompaña al sujeto en tanto nace de su cuerpo. El sentido es ese *para mí*, que, como vimos en Macedonio, hace del enunciado el espacio de la inscripción del sujeto, el acto de su existencia.

Para Di Benedetto, imbuido en la desazón por la pérdida de fe en la bondad de la naturaleza humana que caracteriza los años cincuenta, como por la injusticia de la condición existencial del hombre y de la sociedad que lo condena, los seres están sujetos al consumo, la animalización y la invasión de otros cuerpos en él. Se transforman así en carne de padecimiento, sujetos a un régimen de las malas mezclas que exponen su condición de pobreza y desnudo. Por eso el sentido es un pasaje de despojamiento, de *dejar-ser* de los cuerpos y de las palabras que exponen la condición idiota que rige la existencia.

Para César Aira, el sueño es un detonante de una escritura que también explora los espacios de indeterminación. La sensación de sentido carece de materialidad y contenido, pues se trata más bien de una expectativa o una inminencia. A pesar de la vuelta a la fábula, Aira es indiferente a la historia, pues no es el *qué* lo que interesa, sino el *cómo*. No tomarse las cosas seriamente, dice Aira, para dar rienda suelta a la imaginación.

El valor se sitúa entonces en el acto de creación de la imaginación, en el continuo narrativo de una historia, por banal o insubstancial que sea. De allí surgen dos corolarios. En primer lugar, las categorías de lo bueno y malo como valor estético se vuelven improductivas. No es en la obra como producto donde se inscribe el hecho artístico. El valor no se encuentra en el trabajo con el lenguaje, ni en la creación de historias de mecánica minuciosa, ni mucho menos en la revelación de alguna verdad o verdades, y tampoco en las posibilidades de interpretar la realidad o criticarla. Ni buenas ni malas, lo importante es que sus historias dan rienda suelta a la imaginación porque el autor es capaz de crear procedimientos para que este devenir suceda. El segundo corolario se relaciona con el primero porque deposita el valor en el escritor y no en la obra. Por ello, en sus obras siempre se pone en escena al sujeto que escribe o que crea en el momento de la invención. Narrar es siempre una mimesis del proceso de creación y la inscripción del sujeto creador en él.

El objeto de su escritura es el juego con los mecanismos de la representación. Concibe un procedimiento que conjuga los elementos propios de la representación realista pero sin ningún afán de representar nada. La vuelta al relato y a la anécdota, el uso de referentes espaciales y temporales, las voces de los códigos hermenéuticos y

proieráticos propios de la verosimilitud, son algunos de los mecanismos con los que la novela realista crea principios de realidad, ilusiones de semejanza y reconocimientos. Aira hace uso de ellos como procedimientos de creación de inminencia de sentido. Es como si efectuara una mimesis de la representación, una copia de la forma en que la literatura ha creído copiar la realidad. Pero se trata de una mala copia, o de una copia trastornada: las historias siempre olvidan su origen o truncan su final, se dispersan y derivan en otras historias, los referentes espaciales aparecen distorsionados, las referencias a personas reales son simple máscaras o títeres que poco dicen de ellos, la verosimilitud se transforma en un discurso lleno de paradojas, olvidos, teorías falsas, digresiones y errores. Sin embargo, persiste en el relato, acompañado por las constantes reflexiones del autor, la sensación de sentido.

Las novelas de Aira nada dicen de la realidad, pero tal vez algo de su funcionamiento. Porque de un modo u otro, la sensación de sentido que nunca se desentraña, invoca un espejismo: el de los discursos que hablan de la realidad pero que nunca pueden acceder a ella. El carácter mediado de la representación es el destino de todo acceso a la realidad. Todo modo de entenderse con ella es para Aira indirecto, mediado por otros discursos, creencias, opiniones, teorías y malentendidos. Sus novelas no escapan a ese carácter mediado, sin embargo, no hay denuncia ni crítica, sólo celebración y juego.

Como Raymond Roussel, el juego con el sentido se despliega en el terreno del artificio y la irrealidad para mostrar precisamente su carácter convencional. En Aira, la construcción del continuo discursivo consiste en la costura o ilación de fragmentos cuya disparidad no detiene el autor en su proceso de “poner juntos”. Todo es posible pues,

ajeno a cualquier verdad, o cualquier exploración del conocimiento, lo que constituye sentido es su continuo. Este continuo que no pretende una verticalidad, ni un desentrañamiento, ni un sentido profundo, se despliega en la superficie de las cosas y de los significados. La ilación sólo necesita de una temporalidad y una espacialidad para desplegarse. Por ello, sus novelas son más bien puntos de fugas, vectores de sentido, dibujos de formas que se disparan y transcurren en el espacio y el tiempo de la novela.

Vectores y líneas no están exentos, sin embargo, de cortes y rupturas. La azarosa incorporación de nuevos elementos a la historia coloca al discurso en un nuevo ámbito y de este modo con cada operación de cambio de nivel, la sensación de sentido se renueva. Este es el proceso, el “medio” en donde el sentido nunca se fija, pues deviene otra cosa según los discursos que se ponen en juego. La invocación a lo nuevo que constantemente reivindica Aira en sus artículos consiste en la creación de la indecibilidad que acontece en las transformaciones y devenires del sentido. En este proceso se sitúa la mecánica del afecto; aquella en la que los seres se constituyen en pasajes de indeterminación, en donde la transformación expone esa condición indecible del lenguaje.

Aira reelabora, a casi un siglo del auge vanguardista, la concepción del acto como hecho artístico y modo de capturar el presente. Pero si el acto y el procedimiento constituyen los valores de su escritura, es porque es en el “medio”, en el proceso de constitución de sentidos (su inminencia), donde acontece la experiencia; aun cuando ésta ocurra bajo el régimen del simulacro. Sólo en la postura frívola que se desliga de cualquier búsqueda de una verdad, el sentido se desliza en la superficie y epidermis del lenguaje y comparte con el afecto su mecánica de mezclas y transformaciones. En la irrealidad del lenguaje, el afecto se desenvuelve como gesto vacío, mueca o paroxismo.

La frivolidad es la respuesta ante un sentido que sólo existe como forma. Aira no expresa nostalgia ante la ausencia de sentido puesto que no se trata de una pérdida. Al contrario, la formalización hace posible el acto de la escritura siempre que el sentido no se fosilice, no se convencionalice en una operación vertical que detendría el continuo narrativo. Aira sitúa en el desplazamiento de la forma sin contenido la posibilidad de una experiencia, que aun en su insubstancialidad, inscribe al sujeto. Así, a finales del siglo XX y principios del XXI, la literatura de César Aira celebra y construye como valor la experiencia de estar “en el medio”, la perspectiva procesual que se libera del régimen de los orígenes y los finales.

Si en Macedonio se construye el deseo como valor que se cifra en la potenciación máxima de la pasión, si en Di Benedetto el valor se deposita en el sentido afectivo que el cuerpo es capaz de preservar y también el lenguaje en la medida que no traiciona la idiotez de toda realidad, finalmente, en Aira se celebra el gasto improductivo de un juego poco serio situando el valor en el deslizamiento frívolo de sentido. De este modo, la pasión, la idiotez y frivolidad señalan los modos de abismarse en las diferentes sensibilidades que atraviesan el siglo y de constituir valores de existencia. Se construye así una historia de la escritura que es también la del valor depositado en la creencia: desde su entronización a la sospecha, y finalmente, a su formalización vacía de todo contenido.

## Notas

---

<sup>1</sup> Original en francés. Traducción de Cristina Burneo.

<sup>2</sup> Ángel Rama distingue dos vanguardias en Hispanoamérica: “Un sector del vanguardismo, más allá del rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, aspira a recoger de ella su vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas; otro sector, para mantener pura su formulación vanguardista, que implica ruptura abrupta con el pasado y remisión a una inexistente realidad que le espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo” (128).

<sup>3</sup> En los postulados del surrealismo, la idea de acto poético está ligada a la facultad de una imaginación liberada de las constricciones de la razón cuyo poder reside en crear imágenes de lo real capaces de trastornar el orden de lo esperado y de la representación. Por ello, Breton considera a la imaginación poética como una facultad que puede restituir al hombre la experiencia primigenia previa al dominio de la razón. La potencia de la imagen surrealista, aquella que surge del encuentro fortuito de dos términos lejanos entre sí, reside en la “chispa” que produce dicho encuentro, en la “diferencia de potencia entre los dos elementos conductores”. En esto consiste el acto de la imaginación poética; una intensidad desconocida capaz de transmutar la relación que establece el hombre con el mundo y su propia psique, puesto que la voluntad ya no rige las facultades y el principio de placer es capaz de conciliar con el principio de realidad.

<sup>4</sup> Es importante enfatizar que el concepto de afecto trabajado por Deleuze y Guattari no refiere al estado psíquico de un sujeto, está disociado del ámbito de las pasiones entendidas como un estado subjetivo. El afecto existe en la obra de arte y en las relaciones objetivas entre sujetos de una comunidad (Parret, “Le timbre de l’ affect” 549). Por ello, señala Parret, esta concepción del afecto escapa al reduccionismo por el cual se entendió tradicionalmente el afecto en oposición a la razón. El término pasión es complejo y fluctuante, con múltiples sinónimos como “emoción, afecto, tendencia” que cubren sólo parcialmente el contenido semántico de la pasión (545). Por otra parte, en la problematización filosófica de la pasión, se ha entendido la pasión a partir del eje *pathos* vs. *logos*: si la pasión es desmesurada y pasiva, la razón está vinculado a la medida, y la armonía. De este modo, el centro lógico es el que evalúa el margen patético (547). Es el caso de la filosofía estoica, para la que el *afectus*, que deriva del verbo *afficere* “poner en cierto estado”, está asociado con las pasiones, y como tal, denota una perturbación del *logos*. Louise Fothergill-Payne señala que en el siglo XV el término *affectus* se traducía como “deleite” y “loco amor” y también como una combinación de deseo y codicia, entendiendo al primero como carencia (402). La autora destaca que existían también otras variaciones del *affectus*, como “perturbación física”, y también en el ámbito lingüístico,

---

como una irregularidad en la lengua, en el sentido de “verbosidad excesiva, retórica, vacía, mentiras y lisonjas” (402). De este modo, *pathos* y *affectus* eran entendidos como manifestación de una aberración mental y verbal.

<sup>5</sup> *Les cours de Gilles Deleuze*. “Cours Vincennes. 24/01/1978”. WebDeleuze.com. Traducción de Ernesto Hernández B.

<sup>6</sup> En adelante, MNE.

<sup>7</sup> En los años treinta y cuarenta Macedonio fue un autor secreto, sus libros circulaban de modo furtivo (Gonzalo Aguilar, 132). Muchos de los textos se publican póstumamente; con la recolección de todos sus textos, incluidos numerosos artículos publicados e inéditos, su obra completa alcanza los nueve tomos. Una obra cuyo desconocimiento durante la vida del autor, e incluso años después de su muerte, contribuyó a crear el mito del escritor sin obra. Recién en 1967 aparece, bajo la vigilancia de su hijo Adolfo de Obieta, la primera edición de MNE en Centro Editor de América Latina y luego en Corregidor. Como señala Ferro, se trata de editoriales cuyas estrategias de promoción y divulgación no tienen una incidencia fuerte en el mercado. Dos ediciones críticas del MNE aparecen en 1982 por la Biblioteca Ayacucho y en 1996 por Colección Archivos, ambas editoriales prestigiosas que buscan la promoción de los textos literarios de mayor relevancia (10).

<sup>8</sup> Rama incluye a Macedonio dentro de los “precursores, raros o *outsiders* de la vanguardia latinoamericana, aquellos “narradores, rigurosos y medidos, de escasa o casi ignorada obra, que habían pasado esquivos al lado de las corrientes literarias dominantes desde fines de siglo y de quienes se hizo “adelantados” o, lo que define el ángulo de la visión, ‘precursores.’” “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, p. 134.

<sup>9</sup> Los estudios sobre la obra de Macedonio se sucedieron como oleadas a lo largo del siglo. En los años sesenta, con los ensayos de Ana María Barrenechea, César Fernández Moreno, Germán García, Ana Camblong y Noé Jitrik que se centraron sobre todo en la descripción de su poética, el rechazo al realismo y el uso del humor. Ricardo Piglia y Juan José Saer contribuyeron a consagraron su obra. Los estudios más recientes como los de Daniel Attala, Raúl Cadús, Diego Vecchio y Samuel Monder se dedican a sistematizar las exploraciones filosóficas de Fernández presentes desde los artículos de su juventud hasta su libro *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* y señalan las relaciones con su proyecto estético. Por otra parte, hay que señalar que por su crítica extrema a la representación, Macedonio Fernández se constituye en referente de toda aquella literatura, que hasta hoy en día, se llama antirrealista o tiende hacia ella. Dalmaroni, quien traza una línea desde Macedonio, Borges, Piglia y los escritores contemporáneos

---

de los ochentas, como Aira, Pauls, Fogwill, Chejfec, Caparrós, Laiseca, Guebel, señala que “mientras predominan vínculos más bien remotos y dispersos, una fuente y sostenida *programática* macedoniana vaticinó y prescribió un linaje que la historia no siempre confirma” (85). “Macedonio es una figura predecesora que se adopta para autorizar una poética propia de la novela y una autoimagen del artista, más que una influencia que opere sobre los modos de la escritura”. De esta forma, poéticas que van desde el cuestionamiento de lo real y la imposibilidad de representar, hasta narrativas de la desaparición o del delirio y la fantasía, entablan relaciones dispares e indirectas con su propuesta antirrepresentacional.

<sup>10</sup> Véase la edición crítica del MNE, Colección Archivos, 1996.

<sup>11</sup> Borges fue uno de los promotores de esta tradición del escritor “sin obra”: “Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía (...) para pensar (...). Su pensamiento era tan vívido como la redacción de su pensamiento. (...) No le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y los armarios. Mucho se perdió así, acaso irrevocablemente”. Borges, 1961, p. 15.

<sup>12</sup> Véase Ana María Camblong, “Pensar-escribiendo a la criolla”. *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Daniel Attala, ed., Buenos Aires: Corregidor, 2007, 147-178.

<sup>13</sup> Borges, Jorge Luis y Norman Thomas Di Giovanni. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Testimonio de Miguel Schapiro en *Hablan de Macedonio Fernández*, compilado por Germán García.

<sup>16</sup> Cit. en “Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia” de Gonzalo Aguilar, *Historia crítica de la Literatura Argentina*, T.9, p. 129.

<sup>17</sup> Isabel Stratta en “Vanguardia y *Museo de la novela*” señala los intertextos y las referencias al movimiento martinfierrista y sus búsquedas en la novela de Macedonio.

<sup>18</sup> En “Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana” de K. Niemeyer, 1995.

<sup>19</sup> Con Arréat mantuvo un breve intercambio epistolar en torno a “la naturaleza del yo”, ver Muñoz, p.339.

---

<sup>20</sup> Cit. en Muñoz, p. 341.

<sup>21</sup> Adriana Hidalgo Editores comenzó a reeditar la casi totalidad de sus obras a partir del 2002, incluidos sus *Cuentos Completos* en el 2006. Recientemente, en España, Aleph Editores publicó un volumen llamado la *Trilogía de la Espera* (2011) que reúne sus tres novelas más importantes, *Zama*, *Los suicidas* y *El silenciero*. En el mismo año, se estrenó una película de Fernando Spiner basada en uno de sus cuentos más conocidos, “Aballay”. Su novela capital, *Zama*, ha sido recientemente incluida en la selección de textos de ficción para la lectura en escuelas secundarias.

<sup>22</sup> Roig, Arturo. *Literatura y periodismo mendocinos entre los años 1915-1940 a través de las páginas del diario “Los Andes”*. Mendoza: UNC, 1965.

<sup>23</sup> Roig, Arturo Andrés. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: D´Accurzio, 1966, p. 33.

<sup>24</sup> Publica en 1934 en una revista escolar llamada *Sendas* uno de los primeros cuentos de Di Benedetto, “Soliloquio de un príncipe niño”, cit. Néspolo, p.29.

<sup>25</sup> “Américo Calí, capitán de ruiseñores” *Los Andes*, 14 de agosto de 2010.  
<<http://www.losandes.com.ar/notas/2010/8/14/americo-cali-capitan-ruisenores-508155.asp>>

<sup>26</sup> Günter W. Lorenz, *Diálogo con Latinoamérica*, “Antonio Di Benedetto”, p. 123. Las citas de Di Benedetto que siguen provienen de la misma entrevista transcrita en este libro.

<sup>27</sup> “Antonio Di Benedetto y la espera. A 50 años de su novela *Zama*”, *La Nación.com*, 8 de octubre de 2006.

<sup>28</sup> Julio Prieto, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Bs.As: FCE, 2009, p. 103.

<sup>29</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Mendoza: D´Acurzio, 1953, p.2.

<sup>30</sup> Di Benedetto, A., *Mundo Animal*, D´Acurzio, p.9.

<sup>31</sup> Cit. en Néspolo, p. 83.

<sup>32</sup> Balderston, Daniel. “La *Antología de la literatura fantástica y sus alrededores*”. En: *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*. Sylvia Saítta (dir.), tomo 9, Buenos Aires: Emecé, 2004. p. 217-227

---

<sup>33</sup> Las características de esta narrativa son el “asunto extraordinario, ausencia de conflictos humanos y de psicologías, enigmas, investigaciones de lo desconocido, prescindencia de historias secundarias, facultad de maravillar”. Isabel Stratta, “Documentos para una poética del relato” en *El oficio se afirma*, p. 53.

<sup>34</sup> Para Stratta el modo fantástico característico de Borges se define a partir de las “formas de la contaminación y el contagio entre lo verdadero y lo falso”, p. 43.

<sup>35</sup> Di Benedetto hace referencia a este contexto político en una entrevista: “Durante la dictadura peronista, callejeábamos comentando en voz baja nuestros problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro”. Günter W. Lorenz, 129.

<sup>36</sup> “En torno a Kafka y otros ensayos”, Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 30.

<sup>37</sup> Para Rama, sin embargo, “la marca existencial que signa a la literatura crítica urbana de este tiempo, más que por las lecturas de Sartre y Camus que simplemente sirvieron de corroborantes de la orientación espontánea asumida”, proviene de la situación particular de alienación dada por el crecimiento de la ciudad moderna en Latinoamérica. En “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972), p.176.

<sup>38</sup> Günter W. Lorenz, p. 130.

<sup>39</sup> Günter W. Lorenz, p. 136.

<sup>40</sup> Cit. en Varela, Fabiana Inés. “Apuntes para una poética de Antonio Di Benedetto”, *Cuadernos americanos* 106 (2004), p. 215.

<sup>41</sup> Maturo, Graciela. “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”. *Páginas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1987, pp. 15-16.

<sup>42</sup> En una entrevista del 2011 por Recaredo Veredas, Aira dice: “Según la entiendo yo, la vanguardia no es algo cronológico sino un proyecto o una actitud: la de no aceptar los paradigmas de calidad ya consolidados, y crear otros nuevos. A eso lamo ‘vanguardia’ y también ‘arte’. Lo demás es artesanía: hacer las cosas ‘bien’, para poder venderlas.” Veredas, Recaredo. “Entrevista a César Aira”. *Culturamas. La revista de información cultural en internet*.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

---

<sup>45</sup> Trad. mía. “Entretien avec César Aira” por Bernard Bretonnière. p.74.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>48</sup> “El mejor Cortázar es un mal Borges”, entrevista de Carlos Alfieri. *Revista Ñ Clarín.com*, 9 de octubre 2004.

<sup>49</sup> “Novela argentina: nada más que una idea”. *Vigencia* 51, agosto 1981.

<sup>50</sup> Prólogo de César Aira al libro "Novelas y cuentos", Barcelona, Ed. del Serbal, 1988.

<sup>51</sup> Saer señala “Trabajo fundado en la convicción adquirida, en cierto momento de mi vida, ya no sé cuándo, aunque pueda saber, tal vez, por qué, de que todo es, necesariamente, no falso, sino erróneo, lo que equivale a decir, indirectamente: propio del sujeto. No pasivamente, entonces, sino de un modo activo, vigilante, experto en el arte de rechazar, de descartar, hasta quedar, en el momento de escribir, por emplear una metáfora, desnudo, o con la convicción al menos de haber llevado el despojamiento hasta el más alto grado posible... p.150.

<sup>52</sup> Prólogo a las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini.

<sup>53</sup> “Yo tuve el privilegio de estar cerca, en algún caso de ser muy amigo, de tres escritores que existieron en la Argentina en estos 25 o 30 últimos largos años; Manuel Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. A los tres los encontré geniales y fueron modelos para mí, por motivos distintos, como modelos de vida, modelos de actitud...” “El mejor Cortázar es un mal Borges”.

<sup>54</sup> Roland Barthes y Jean-Loup Rivièrè. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009, p. 351.

<sup>55</sup> Para Cadús, Macedonio produce “una obra de arte *del* pensar en el doble sentido del genitivo: como obra de arte que pertenece al pensar y como pensamiento puesto en obra por el arte” (10).

<sup>56</sup> Cadús señala que las exploraciones metafísicas de Macedonio consideran el problema del ser en el ámbito del sujeto individual y de la psicología. Por otra parte, su metafísica es anti-intelectual y pragmática, en donde el conocimiento está más ligado a la experiencia que a un saber teórico.

<sup>57</sup> En adelante NTV.

---

<sup>58</sup> Como se verá más adelante en el análisis de MNE, en ambos libros Macedonio construye un discurso fuertemente marcado por la figura de un autor pasional.

<sup>59</sup> Se evidencia aquí una afinidad con la teoría de las pasiones de Descartes, para quien las afecciones no se sitúan en el cuerpo o en una causa exterior, sino en el alma. Son formas de operar del pensamiento. La emoción, en contraposición a la sensación, no responde a un impulso sensorial, y, como parte de la experiencia concienical, no es tampoco irracional. En este sentido, no se confunde con aquellos impulsos por los cuales el cuerpo aspira al longevismo y su supervivencia.

<sup>60</sup> Este ensayo forma parte de NTV, pp. 33-40.

<sup>61</sup> “El Zapallo que se hizo cosmos” (Relato de crecimiento) relata el crecimiento de un zapallo cultivado en el Chaco que va tomando proporciones inauditas para terminar devorando al universo entero. Volveremos a este cuento más adelante. En *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, VI, Buenos Aires, Corregidor, pp. 51-54.

<sup>62</sup> Me refiero a los estudios de Diego Vecchio, Daniel Attala, Raúl Cadús, Samuel Monder y Todd Garth, entre otros.

<sup>63</sup> En el sentido de la pragmática de John Austin en *HowTo Do Things with Words*, que considera todo acto de habla un tipo de acción que transforma las relaciones entre los interlocutores o referentes.

<sup>64</sup> M. Fernández, “Para una teoría del arte”, *Teorías*, Corregidor, 1974, p. 248.

<sup>65</sup> En *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Diego Vecchio se pregunta: ¿qué diferencia hay entre una novela mala realista, que incite al lector a confundir ficción y realidad, haciéndole creer que los personajes son personas y una novela buena y antirrealista, que incite al lector a confundir realidad y ficción, haciéndole creer que las personas son personajes? (79). Para el crítico, Macedonio efectúa un cambio de signo pero no de lógica.

<sup>66</sup> En *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer señala: “A partir del momento en que se olvida el propio individuo, la propia voluntad, y que no subsiste más que como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de modo tal que todo ocurra como si el objeto existiera solo, sin nadie que lo perciba, como si fuera imposible distinguir el sujeto de la intuición misma y como si ambos se confundieran en un solo ser, en una sola conciencia enteramente ocupada y llenada por una visión única e intuitiva; cuando por fin el objeto se emancipa de toda relación con lo que no es él mismo y el sujeto de toda relación con la voluntad; entonces, lo que así se conoce, ya no es la cosa

---

particular en tanto que particular, es la Idea, la forma interna, la objetividad inmediata de la voluntad; llegados a este punto, por consiguiente, quien se ha visto arrebatado en esta contemplación ya no es un individuo (porque el individuo se ha aniquilado en esta contemplación misma) sino el sujeto puro del conocimiento, emancipado de la voluntad, del dolor, del tiempo. Cit. Rancière, p. 147.

<sup>67</sup> Original en francés. Traducción de Cristina Burneo.

<sup>68</sup> Las leyes narrativas macedonianas se nutren de las leyes científicas y psicológicas, y, como la ciencia, la novela es también terreno de experimentación y prueba.

<sup>69</sup> Una vez más, Macedonio traslada a la novela, en la configuración de bando afectivo, sus conceptos cientificistas sobre la conciencia expuestos en otro texto de su juventud, “Filosofía atomística”. Allí, afirma que “una asociación de conciencias no es sino la representación mental de la agrupación de sus substractum, que originando una comunidad de ambiente conduce a una igualdad de la vida psíquica, en el sentido de que a toda sensación en uno de los átomos corresponde una sensación simultánea semejante en los otros, pero siempre habrá tantas sensaciones como átomos, aunque simultáneas y análogas” (*Papeles antiguos* 45). La teoría macedoniana de la afectividad se nutre una vez más de las ciencias, de manera afín a las teorías de Deleuze y Espinoza.

<sup>70</sup> Brunn, Alain (ed.) *L’auteur*. Flammarion: París, 2001, p. 15.

<sup>71</sup> Término utilizado por Vecchio para referirse al proceso de erradicar al sujeto, en *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario: Viterbo, 2003.

<sup>72</sup> Véase Julio Prieto quien hace un estudio de la crítica macedoniana al concepto de originalidad, progreso y evolución (pp. 103-107 y 138 ) y al concepto de autoría en la firma y en el *copyright* (pp. 128-138).

<sup>73</sup> De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

<sup>74</sup> En contraste con la teoría romántica de la inspiración, se alinea con Mallarmé quien opone a la idea del poeta demiurgo la del poeta artesano. Véase Brunn, pp. 38-40.

<sup>75</sup> Inglés en el original. Trad. mía. Cit. Parret, *The Aesthetics of Communication*, p. 124.

<sup>76</sup> Original en inglés. Trad. mía. Parret señala que la etimología de esta palabra es incierta pero que existen tres propuestas viables: “1. *sub-limus*, de una manera oblicua (*sub*: abajo, cerca o ligeramente); 2. *sub-limen* (*limen*: umbral), justo en el umbral, o, por el contrario, apenas abajo del umbral, apenas arriba de él; 3. *sub-limes* (*limes*: borde,

---

límite), que tiende al límite, muy alto, muy lejos, u otra vez, suspendido en el aire, volando en el aire, transportado en el aire... Especialmente la idea de proximidad de los *umbrales* recibe inmediatamente la connotación de una *elevación moral*, y en estética, de un *estilo elevado* que nos transporta, nos revive, nos arrastra hacia las alturas. El término retórico griego *hypsos*, traducido en Latin como *sublimis*, designa altura, elevación, y también cima, cumbre, y, figurativamente, *pináculo*, el grado más alto de un orden dado. *Trad. mía. The Aesthetics of Communication*, p. 114.

<sup>77</sup> Se ha identificado a la Eterna con Elena de Obieta, la joven esposa de Macedonio que falleció en 1920 provocando un giro radical en la vida de Macedonio. Camblong, sin embargo, hace una interesante relación con Consuelo Bosch-Saenz con quien Macedonio mantuvo una relación secreta durante la última etapa de su vida. Camblong indaga en la metáfora amorosa de la Eterna a partir del estudio de las diferencias entre el amor joven y el amor maduro. *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, p. 342.

<sup>78</sup> Si existe una tensión que se hace explícita en el texto es entre el intelecto y la pasión, siempre y cuando el primero impide el devenir del segundo. Por ello, se culpa al intelectualismo del Presidente el desencuentro amoroso con la Eterna: “Pero no se ame, ódiase al Presidente; ningún peor encuentro que la Inteligencia acercándose a la Calidez. Lo que sólo es inteligencia no debe curiosear el Latido. Es vil” (259). Sin embargo, el error del Presidente no invalida que el pensamiento pueda ser pasional: “el Amor es ser, lo más del Ser, y el Pensamiento es sediento de noción (o problema) del Ser. La pasión es lo más del ser y el ser es lo más del pensamiento. Por eso el Pensamiento puede ser Pasión”, p. 232.

<sup>79</sup> Publicado en la *Nación.com* el 25 de septiembre de 2005.

<sup>80</sup> Es el caso de la última de sus novelas, *Sombras nada más* (1985), que, según el mismo autor, es la forma novelística que ejercitó a partir de una recopilación de sus sueños. Entrevista hecha por Jorge Halperín el 14 de julio de 1985 y publicada en *Clarín* bajo el título “Lentamente estoy volviendo del exilio”.

<sup>81</sup> “Fue una observación que hice a la hora de la siesta que, como usted sabe, en toda la zona de Cuyo, es el momento en que la ciudad se vacía. Al fondo de la calle Catamarca vi un carruaje de panadero estacionado. Me acerqué y observé el caballo atado, soportando todo el sol y sin comer, mientras que el carro rebosaba de panes. Me pareció absurdo que el animal estuviera atado a su alimento –aunque, claro, él hubiera preferido el pasto- sin poder comer. De ahí que lo pensara en el cuento llevando fardos y dando vueltas en el desierto desesperado de hambre sin saber que llevaba con él el alimento.” *Ibid.*

---

<sup>82</sup> El sentido no es ya producto de una mecánica de significación sino resultado del acto de “sentir”. El sentido en el ámbito de la sensibilidad es un desplazamiento, un acto que remite a lo experimentado como devenir sensible, vivido y no representado. Me refiero aquí otra vez al sentido etimológico señalado por Nancy.

<sup>83</sup> Las citas de éste y todos los cuentos de *Mundo Animal* corresponden a la edición de *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, pp. 41-94.

<sup>84</sup> Las itálicas en ésta y en las siguientes citas son mías.

<sup>85</sup> “Enroscado” forma parte de la colección *Cuentos Claros*. Las citas de los cuentos de esta colección corresponde a la edición en *Cuentos Completos*, pp. 97.115.

<sup>86</sup> Para Rosset, idiota, etimológicamente (*idiôtés*), significa simple, particular, único. *Lo real. Tratado sobre la idiotez*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 61.

<sup>87</sup> El narrador, cuando elige a su caballo, le anuncia: “me aguantarás”, “no es por un día... es por siempre” (13).

<sup>88</sup> “Di Benedetto, a quien debió corresponder un primer puesto en la nueva tendencia, pasó a ser, de esta manera, al publicar *Declinación y Ángel* en 1958, con el cuento mencionado [“El abandono y la pasividad”], un simple integrante del objetivismo. Le cupo, en cambio, el honor de ser el primer objetivista de lengua española”. En “Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el objetivismo”, *Comentario* 49, Buenos Aires, julio-agosto 1966, p. 66. Alfonso Solá González, en el prólogo de la edición de *Two Stories* de 1965, señala: “En “El abandono y la pasividad”, Di Benedetto ensaya, por primera vez en lengua española, como experimentación de una nueva forma narrativa, lo que años más tarde en Francia sería llamado Objetivismo”. Cit. en *La narrativa de Antonio Di Benedetto* por Teresita Mauro Castellarin. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p.155. En la entrevista ya mencionada a Antonio Di Benedetto de 1972, Günter Lorenz señala la falta de reconocimiento del escritor mendocino como precursor de la nueva técnica. “Antonio Di Benedetto”, pp.119-121.

<sup>89</sup> “La nueva psicología”. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

<sup>90</sup> Según el relato de Di Benedetto, en dicha conferencia en torno a *Madame Bovary*, Sábato dijo que en toda novela no puede faltar humano con todos sus sentimientos y su conducta. Cit. en Néspolo, p. 160.

<sup>91</sup> Cit. en Néspolo, p. 160.

<sup>92</sup> Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano. “El primer encuentro *objetivista* de lengua española”. Cit. en Néspolo, p. 159.

---

<sup>93</sup> “*Semana de literatura y cine argentinos. 14 al 20 de octubre de 1970.*” Mendoza, UNC, 1972.

<sup>94</sup> Di Benedetto menciona los nombres de Averna Codina, Ambrosio García Lao, Armando Tejada Gómez. *Ibid.*

<sup>95</sup> Luis Emilio Soto, en el prólogo de la primera edición, señala: “Varios investigadores anotaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de *séptimo arte*”. Cit. en Mauro Castelli, p. 156.

<sup>96</sup> Véase “¿Resumen de Robbe-Grillet?” *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 237-245. El artículo fue originalmente un prólogo a la obra crítica de Bruce Morírsete, *Les romanas de Robbe-Grillet*, París, Ed. De Inuit, 1963.

<sup>97</sup> El influjo del conductivismo, a través de la novela norteamericana ha sido señalado por muchos críticos. Véase *The Behaviorism* de John Watson, cit. en Bajarlía, p. 248.

<sup>98</sup> La escena en el tren del encuentro e interacción del adolescente y Cecilia no se nutre sólo de palabras, sino de todo un lenguaje gestual y corporal.

<sup>99</sup> Me refiero aquí a la puesta en funcionamiento del código hermenéutico que señala R. Barthes en *S/Z* como el planteamiento de un enigma para su solución: “consistiría en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula y luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma”, p. 14.

<sup>100</sup> “Coda Aira: El idiota de la familia” es el título al capítulo final dedicado a diversas figuras de autor de la literatura argentina del siglo XX de Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. M. Fernández, J. L. Borges, A. Di Benedetto, O. Lamborghini, J. J. Saer, y R. Piglia son los autores estudiados en los capítulos precedentes.

<sup>101</sup> Giorgio Agamben: “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central”. “El autor como gesto”, p. 86.

<sup>102</sup> Véase en sus artículos críticos: “La nueva escritura” (“Cuando el arte ya estaba inventado y solo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen... y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado el resultado), “La innovación” (sobre el concepto

---

de lo nuevo y Duchamp), “El exotismo” (referencia a R. Roussel), “Ars narrativa” y los libros de ensayos sobre Copi y Pizarnik.

<sup>103</sup> El cuento fue publicado en diciembre 2006 en *Letras Libres.com*.

<sup>104</sup> De acuerdo a la definición clásica de Roger Caillois, lo fantástico es “un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (10).

<sup>105</sup> Barthes: “La proposición de verdad es una frase ‘bien hecha’; comporta un sujeto (el tema del enigma), su marca interrogativa (el planteamiento del enigma) y las diferentes subordinadas, incisivas y catálisis (las dilaciones de la respuesta) que preceden al predicado final (la revelación)”. en *S/Z*, p. 70.

<sup>106</sup> En *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, señala que “los escritores prosperan con las creencias dudosas y relativas”, p. 57.

<sup>107</sup> “El código cultural ocupa la misma posición que la estupidez” (173) dice Barthes. Más adelante volveremos a este tema en relación a la conformación de una figura de narrador frívolo e idiota.

<sup>108</sup> Publicado en *Taxol precedido de Duchamp en Mexico y La Broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997.

<sup>109</sup> La hiperkinesia cerebral es el nombre del desorden mental que sufre el personaje del *Congreso de literatura*.

<sup>110</sup> Véase Oyarzún, la estructura del *ready-made* y del *calembour*, pp. 157-212.

<sup>111</sup> El taxi en el que se traslada sufre un impacto con un acoplado y el conductor muerto salta disparado a los brazos de Delia en el asiento trasero. A partir de allí, la costurera deambula a pie en el desierto, sin entender en absoluto qué le está sucediendo. Su marido sale desesperado en su búsqueda, pero no puede evitar, al encontrar en un hotel termal la escena de un juego clandestino, sumarse a él y apostar no sólo sus pertenencias sino también a su propia mujer. En ese mismo hotel, nace, fruto de una violación, un monstruo, quién irá luego al encuentro de Delia. Pero ésta se encuentra perdida y retenida por uno de los vientos que pueblan la Patagonia, llamado Ventarrón, quien ha caído profundamente enamorado de ella.

<sup>112</sup> Para Deleuze y Guattari, “el entorno es una noción a la vez topológica y cuántica, que indica la pertenencia a una misma molécula, independientemente de los sujetos considerados y de las formas determinadas”. *Mil Mesetas*, p. 275.

---

<sup>113</sup> Entrevista de María Moreno a César Aira, publicada en la Revista *Bomb* 106, Diciembre 2009, *Bombsite.com*.

<sup>114</sup> Oliverio Coelho apunta en un artículo breve “El acto en cuestión (variaciones sobre Aira)” esta lógica revertida de Aira en donde las causas son posteriores a los efectos. El despliegue de posibles reales se superponen al infinito programando un proceso interno de verosimilitud que reproduce “una de las paradojas de extemporaneidad autorreferencial que vertebran el arte moderno.” Además señala que “en una literatura donde los efectos quedan de inmediato cauterizados por el procedimiento, no resulta arriesgado decir que el campo de su escritura es un continuo devenir a favor de lo infinito”. En el continuo del proceso que abre siempre una nueva posibilidad, se construye un devenir surcado por “la proliferación de marcas, cortes, *boutades* impredecibles” las cuales no impiden el avance de la historia.

<sup>115</sup> La centralidad de este escritor en la obra de Aira se aprecia en el título que le dio a esa suerte de manifiesto narrativo, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Gabriel Tarde, cit. en María Eugenia Esté, “Proceso y no producto. Una perspectiva procesual para las ciencias sociales”. *Analítica.com*. Enero 1999.

<sup>118</sup> A diferencia de la búsqueda del origen y la causa primera que preocupó al pensamiento filosófico y las ciencias sociales, la física contemporánea, la biología, y la cosmología enfatizan las operaciones procesuales por los que la materia y el universo, en contante movimientos de composición, orden y dispersión, se constituyen en fuerzas inestables y en constante variación. Los comportamiento de los sistemas estudiados forman una multiplicidad indefinida y no pueden diagramarse mediante un punto o una línea, tal y como ocurre en una relación de identidad causa-efecto. María Eugenia Esté, en el artículo mencionado, relaciona los estudios que recuperan la idea de una *physis* reanimada y en continua transformación de científicos como Ylia Prigogine, Murray Gell-Mann, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, Roger Penrose, Steven Weinberg, con las aproximaciones procesuales en algunas propuestas estéticas y en los estudios sociales.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Así describe Cadús el proceso que se inscribe su escritura: “Si las exhortaciones suscitan ‘energías interiores para aumentarlas’, la meditación y los razonamientos son movidos por las imágenes que a su vez han sido suscitadas por las palabras (aunque no necesariamente) para generar una convicción, estableciéndose una serie dinámica que va de la palabra o el esto a la imagen, de ahí a la meditación y de allí a la convicción, dando

---

lugar a un proceso que atraviesa planos heterogéneos, produciendo una serie de trasposiciones que desembocan en el asentimiento anímico”, p. 86.

---

## Bibliografía general

- Adorno, Teodoro. "La posición del narrador en la novela contemporánea". *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 45-53. Print.
- Agamben, Giorgio. "El autor como gesto". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 81-94. Print.
- . "La amistad". *La Nación.com*. Trad. Flavia Costa. 25 de septiembre de 2005. Web.
- . *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Print.
- Aguilar Mora, Jorge. "Roland Barthes. Epílogo a una entrevista ineludible". *La otra Francia*. México: FCE, 1986. Print.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Print.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 2005. Print.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Print.
- Balderston, Daniel. "La Antología de la literatura fantástica y sus alrededores". *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Sylvia Saítta, T 9. Buenos Aires: Emecé, 2004. 217-227. Print.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009. Print.
- . *El grado cero de la escritura*. México: Siglo Veintiuno, 1980. Print.
- . *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1980. Print.
- . "Introducción al análisis estructural de los relatos." *Análisis estructural del relato*.

- 
- Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974. Print.
- . "Literatura objetiva". *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. 35-48. Print.
- . "¿Resumen de Robbe-Grillet?" *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. 237-246. Print.
- . *S/Z*. México: Siglo XXI, 1987. Print.
- , y Jean-Loup Rivière. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009. Print.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairos, 2007. Print.
- Blanchot, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1965. Print.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Andrés Bosch. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Brunn, Alain. Ed. *L'auteur*. Flamarion: París, 2001. Print.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Print.
- Caillois, Roger. *Imágenes, Imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Barcelona: Edhasa, 1971. Print.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987. Print.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Print.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Print.
- . *Les cours de Gilles Deleuze*. "Cours Vincennes. [24/01/1978](#)". WebDeleuze.com.
- Trad. Ernesto Hernández B. Web.
- . *Por una literatura menor*. México: Era, 1978. Print.

- 
- . *Spinoza. Filosofía práctica*. París: Minuit, 1981. Print.
- . y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Print.
- . y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Ed. Nacional, 2002. Print.
- Esté, María Eugenia. "Proceso, no producto. Una perspectiva procesual para las ciencias sociales". *Analítica.com*. Enero 1999. Web.
- Fothergill-Payne, Louise. "Afecto, afección y afectación en *Celestina*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XV, 3. 1991. 401-410
- Genette, Gérard. *Figures II*. París: Ed. du Seuil. 1969. Print.
- Goytisolo, Juan. "La nueva psicología". *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959. Print.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto." *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 63-92. Print.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978. Print.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Ed., 2003. Print.
- Niemeyer, Katharina. "Acercamiento a la novela vanguardistas hispanoamericana". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, 1995. *Centro Virtual Cervantes*. PDF.
- . *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista*

- 
- hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago: Lom, 2000. Print.
- Parret, Herman. *The Aesthetics of Communication. Pragmatics and Beyond*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993. Print.
- . *Las pasiones. Ensayos sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial, 1986. Print.
- . “Le timbre de l’affect et les tonalités affectives”. *Kants Ästhetik. Kant’s Aesthetics. L’esthétique de Kant*. Ed. Herman Parret. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter. 1998. 545-556.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Print.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. Print.
- . “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”. *Figures d’auteur / Figuras de autor*. Ed. Julio Premat. Saint Denis: *Cahiers de L.I.R.I.C.O. 1, Université de Paris VIII*, 2006. 107-121. Print.
- Rama, Ángel. “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2008. 115-226. Print.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Cadencia, 2009. Print.
- Rosset, Clément. *La anti-naturaleza*. Madrid: Ed. Taurus. 1974. Print.

- 
- . *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Print.
- Rossi, María José. “Arte y realidad en la historia.” *El concepto de realidad. Teorías y mutaciones*. Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2003. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Print.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991. Print.
- Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Trad. María Córdor. México: FCE - Siruela, 2004. Print.
- Stratta, Isabel. “Documentos para una poética del relato”. *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Sylvia Saítta, T 9. Buenos Aires: Emecé, 2004. Print.
- Todorov, Tzvetan, et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Print.
- Verani, Hugo J. selección y prólogos. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996. Print.
- William, James. *Ensayos sobre empirismo radical*. A William Source Page. The Mead Project. 2007. Web. 27 enero 2011.

### **Bibliografía de Macedonio Fernández**

- Aguilar, Gonzalo. “Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia”. *Historia*

- 
- crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 125-139. Print.
- Attala, Daniel. “Caída en la estética o la mínima distracción de Macedonio Fernández”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 305-335. Print.
- . “De la metafísica de la afección al personaje”. *Figures d'auteur / Figuras de autor*. Ed. Julio Premat. Saint Denis: *Cahiers de L.I.R.I.C.O. 1, Université de Paris VIII*, 2006. 107-121. Print.
- . “Naturaleza y anti-Naturaleza o Macedonio contra Macedonio”. Ed. Raúl Attala. *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. 237-273. Print.
- Borges, Jorge Luis y Norman Thomas Di Giovanni. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999. Print.
- Borinsky, Alicia. *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. Print.
- Bueno, Mónica. “Macedonio Fernández: un escritor de fin de siglo (genealogía de un vanguardista)”. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Comp. María Celia Vásquez y Sergio Pastormelo. Buenos Aires: Eudeba, 2001. 273-281. Print.
- Cadús, Raúl. *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*. Córdoba: Alción, 2007. Print.
- Camblong, Ana María. “Estudio Preliminar”. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. crít.

- 
- Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregir, 1996. xxxi-lxxix. Print.
- . *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003. Print.
- . “Pensar-escribiendo a la criolla”. *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Ed. Daniel Attala. Buenos Aires: Corregidor, 2007. 147-178. Print.
- Dalmaroni, Miguel. “Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 67-81. Print.
- Camblong, Ana. *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003. Print.
- Fernández, Macedonio. “El Zapallo que se hizo cosmos”. *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*. Vol. 7. Buenos Aires: Corregidor, 2004. 51-54. Print.
- . “Ensayo de una nueva teoría de la Psiquis”. *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. T. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1981. Print.
- . “La ciencia de la vida”. *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. T. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1981. Print.
- . *Museo de la novela de la eterna. (Primera novela buena)*. T. 6. Buenos Aires: Corregidor, 1975. Print.
- . *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Vol. 7. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Print.
- . “Psicología atomística”. *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. T. 1. Buenos Aires:

- 
- Corregidor, 1981. Print.
- . *Teorías*. T. 3. Buenos Aires: Corregidor, 1974. Print.
- Ferro, Roberto. "Introducción". *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 7-11. Print.
- García, Germán, ed. *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1996. Print.
- Garth, Todd S. *The Self of the City. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*. Cranbury: Lewisburg Bucknell, 2005. Print.
- Monder, Samuel. "Macedonio Fernández y el lenguaje de la filosofía". *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. 81-104. Print.
- Muñoz, Marisa A. "Cartografías en clave filosófica". *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 337-358. Print.
- Piglia, Ricardo y Adolfo de Obieta. *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. Print.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. Print.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Print.
- Prieto, Martín. *Breve Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006. Print.

---

Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girando y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993. Print.

Stratta, Isabel. "Vanguardia y Museo de la Novela". *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2007. 289-303. Print.

Vecchio, Diego. *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario: Viterbo, 2003. Print.

### **Bibliografía de Antonio Di Benedetto**

Bajarlía, Juan Jacobo. "Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el objetivismo". *Comentario* 49, (1966). 66. Print.

Di Benedetto, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. Print.

---. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Print.

---. "Conferencia de Antonio Di Benedetto". *Semana de literatura y cine argentinos*. 14 al 20 de octubre de 1970. Mendoza: UNC, 1972. Print.

---. *Declinación y Ángel*. Buenos Aires: Gárgola, 2006. Print.

---. *El pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Print.

---. *Mundo Animal*. Mendoza: D´Acurzio, 1953. Print.

---. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Print.

Chejfec, Sergio. "Prólogo". *Cinco*. Buenos Aires: Simurg, 1998. Print.

Guido, Beatriz. "La agonía del escritor frente al cine". *Semana de literatura y cine*

- 
- argentinos. 14 al 20 de octubre de 1970*. Mendoza: UNC, 1972. Print.
- Günter W. Lorenz. "Antonio Di Benedetto". *Diálogo con Latinoamérica. Panorama de una literatura del futuro*. Santiago: Pomaire, 1972. Print.
- Halperín, Jorge. "Lentamente estoy volviendo del exilio". *Clarín.com* 14 de julio de 1985. Web.
- Jitrik, Noé. *La nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca San Martín, 1959. Print.
- Kohan, Martín. "Prólogo". *Declinación y Ángel*. Buenos Aires: Gárgola, 2006. 7-16. Print.
- Maturo, Graciela. "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto". *Páginas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1987, pp. 15-16. Print.
- Mauro Castellarin, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992. Print.
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. Print.
- Premat, Julio. "Introducción. Lo breve, lo extraño, lo ajeno." *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Print.
- Roig, Arturo. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: D'Accurzio, 1966. Print.
- . *Literatura y periodismo mendocinos entre los años 1915-1940 a través de las páginas del diario "Los Andes"*. Mendoza: UNC, 1965. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. Print.
- Saítta, Silvia. "Antonio Di Benedetto y la espera. A 50 años de su novela *Zama*". *La*

---

*Nación.com* 8 de octubre de 2006. Web.

Varela, Fabiana Inés. "Apuntes para una poética de Antonio Di Benedetto". *Cuadernos Americanos* 106 (2004). 205-222. Print.

### **Bibliografía de César Aira**

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. Print.

---. "Arlt". *Paradoxa* 7 (1993): 55-71. Print.

---. "Ars narrativa". *Criterion* 8 (1994). Print.

---. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991. Print.

---. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001. Print.

---. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1997. Print.

---. "El todo que surca la nada". *Letras Libres.com* Diciembre 2006. Web.

---. "El vestido rosa". Buenos Aires: Ada Korn, 1984. Print.

---. "Exotismo". *Boletín / 3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. (1993): 73-79. Print.

---. *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. Print.

---. "La innovación". *Boletín / 4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (1995): 27-33. Print.

---. "La nueva escritura". *La Jornada Semanal*. 12 de abril de 1998. *Literatura.org*. Web.

---. "La prosopopeya". Mimeo. 1994. Print.

---. "La utilidad del arte". *ramona. revista de artes audiovisuales* 15, agosto 2001. Web.

- 
- . *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. México: Era, 2003. Print.
- . “Novela argentina: nada más que una idea”. *Vigencia* 51 (1981). Print.
- . *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET, 1991. Print.
- . *Parménides*. Barcelona: Mondadori, 2006. Print.
- . “Particularidades absolutas”. *El Mercurio.com* 29 de octubre de 2000. Web.
- . “Prólogo” a Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ed. del Serbal, 1988. Print.
- . *Taxol precedido de Duchamp en Mexico y La Broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997. Print.
- . *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. Print.
- Alfieri, Carlos. “El mejor Cortázar es un mal Borges”. *Revista Ñ. Clarín.com*, 9 de octubre 2004. Web.
- Bretonnière, Bernard. “Entretien avec César Aira”. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET, 1991. 67-81. Print.
- Coelho, Oliverio. “El acto en cuestión (variaciones sobre Cesar Aira)”. *Inéditos. Beatriz Viterbo.com* 29 dic. 2003. Web.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo; 2002.
- . “Una variación sobre el realismo.” *Revista de letras* (1996). Print.
- Duchesne-Winter, Juan. “Idiota escritor (Seis variaciones y Aira)”. *Fugas incomunistas. Ensayos*. San Juan: Vértigo, 2005. 105-129. Print.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. Print.

- 
- Ludmer, Josefina. "Literatura Postautónomas". *Ciberletras* 17 (2007). Web.
- Montaldo, Graciela. "Vidas paralelas: la invasión de la literatura". *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: FCE, 2010. 147-170. Print.
- Moreno, María. "César Aira". *Bombsite.com* 106. Diciembre 2009. Web.
- Rodríguez Carranza, Luz. "El efecto Duchamp". *Orbis Tertius* 15 (2009). Web.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.
- . "Por un realismo idiota". *Otra parte* 8 (2006). Web.
- Veredas, Recaredo. "Entrevista a César Aira". *Culturamas. La revista de información cultural en internet*. 27 de abril de 2011. Web.