

El canon patas para arriba: César Aira y la “poesía de los noventa”

*The canon is upside-down: César Aira and nineties
Argentinean poetry*

Martín Baigorria

Se dedica a la crítica literaria y la docencia. Es investigador de CONICET y da clases en la UNIFE. Investiga temas vinculados a la poesía hispanohablante actual. Ha publicado artículos en revistas especializadas y en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas. Ha recibido becas del CONICET y el DAAD.
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5306-9288>>

Contacto: martin.rodriguezbaigorria@gmail.com
Argentina

Recebido em: 26 de janeiro de 2023

Aceito em: 21 de fevereiro de 2023

PALABRAS CLAVE: Aira;
Poesía de los noventa; Literatura
argentina; Vanguardias; Realismo.

Resumen: Aira y la “poesía de los noventa” poseen algunos puntos en común. Ambas propuestas hacen eclosión en la última década del siglo XX y apuestan a modos de circulación alternativos. Pero tras esas y otras coincidencias hay todavía algunos debates no formulados. En Aira y los noventistas habría por ejemplo dos maneras de leer las vanguardias históricas, dos modos de incorporar su legado. Y lo mismo podría decirse en cuanto a sus concepciones del realismo, el estilo como problema formal o sus posicionamientos frente a las circunstancias sociales. Hasta el momento estas son problemáticas no muy discutidas, debido a que estas obras a menudo suelen ser vistas como mundos ajenos —la narración por un lado y la poesía en otro lugar—. Pero quizás convenga sacar a Aira de su sistema autorreferencial para ponerlo a discutir con sus contemporáneos. Y algo similar vale para la “poesía de los noventa”: más allá del género, sus apuestas conciernen a los debates actuales de la escritura, sea esta en verso o prosa.

KEYWORDS: Aira; Nineties
Argentinean poetry; Argentinean
literature; Avant-garde; Realism.

Abstract: Aira and the “poetry of the nineties” have some points in common. Both proposals emerged in the last decade of the 20th century and bet on alternative modes of circulation. But perhaps behind these and other coincidences there are some debates not yet formulated. In Aira and the Noventistas, for example, there would be two ways of reading the historical avant-gardes, two ways of incorporating their legacy. And the same could be said in terms of their conceptions of realism, style as a formal problem, or his positions regarding social circumstances. Until now, these are problems that have not been discussed much, because these works are often seen as alien worlds — narration on the one hand and poetry on another, very distant place —. Perhaps it is convenient to take Aira out of his self-referential system in order to create a discussion with his contemporaries. And something similar is valid for the “poetry of the nineties”: beyond the genre, its challenges concern the current debates on writing, whether they may be in verse or prose.

Aira y la “poesía de los noventa”¹ tienen algunos aspectos en común: cada uno de ellos “rompe el juguete” de la ficción o la poesía, derriban convencionalismos y arman otras propuestas literarias. En ambos casos hay también apuestas a modos de circulación alternativos; así como Aira opta por la publicación en serie de pequeñas novelitas, la “poesía de los noventa” se difunde a través de libros artesanales, revistas y editoriales autogestionadas. Todo esto pasa en la última década del siglo XX. Pero ¿cómo saber si estamos hablando de una misma ruptura, con similares premisas y aspiraciones?

Aira parece haber abierto algunas posibilidades dentro de la narrativa argentina. O al menos impuso un modelo, rápidamente emulado por otros autores (Bizzio, Strafacce). La acción vertiginosa, la exageración, los personajes carentes de psicología, el humorismo... Incluso en la “poesía de los noventa” se nota un cierto influjo, reconocible en las ficciones de Cucurto, Laguna o Katchadjian. En ese contagio puede reconocerse un aspecto de la hegemonía creada por el pringlense. Lo raro es que nunca se habla de una influencia de la “poesía de los noventa” en la ficción contemporánea.² Ahí podría verse también una jerarquía implícita, parte de un sentido común generalizado.³

1 Dentro de la “poesía de los noventa” debemos mencionar a Juan Desiderio, Fabián Casas, Daniel Durand, Laura Wittner, Martín Gambarotta, Alejandro Rubio, Fernanda Laguna, Romina Freschi, Viola Fisher, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Washington Cucurto, entre otros. Además de las revistas *Trompa de Falopo*, *18 Whiskys*, *Vox* y *poesía.com* estos poetas publicaron en editoriales independientes, muchas veces creadas por ellos mismos (Siesta, Ediciones del Diego, etc.). Son numerosos los trabajos dedicados a este movimiento. A modo de introducción, véase Porrúa (2003) y Kesselman *et al.* (2012).

2 Las excepciones serían *Sumisión* de Oscar Taborda (2020) y *Morris* de Violeta Kesselman (2019).

3 Nos referimos a *La vanguardia permanente* (Kohan, 2021) y *¿Qué será la vanguardia?* (Premat, 2021). En este último se vincula a Katchadjian con Aira, Borges y el surrealismo. Si en *Qué hacer*

Un ejemplo reciente son los libros de Martín Kohan y Julio Premat sobre la vanguardia, ambos con muy parecidos elogios a Aira y ninguna mención a la “poesía de los noventa”. Pero estas omisiones son parte de una tradición; también en sus seminarios sobre las “tres vanguardias” Piglia se concentraba en la novela, apenas hablaba de la poesía y evitaba referirse a los hermanos Lamborghini o Ricardo Zelarayán (Piglia, 2016).⁴ Sobre estas preferencias tan sesgadas no hay argumentos ni debates; a nadie le preocupa explicar por qué la “vanguardia” sería un tema valioso en la narrativa y a la vez irrelevante para pensar otras concepciones de la escritura, también muy actuales. Toda la reflexión queda así limitada al ámbito de la novela cuyas alternativas terminan yendo siempre hacia el mismo lado, en función de un mismo conjunto de valores (cómo “contar historias”, cómo subordinar el estilo a la

hay “ironía, parodia, y (...) representación de fuerzas subversivas” (...), “lo mismo hacía César Aira al llamar Mao y Lenin a las dos punks lesbianas de *La prueba*, de 1992” (Premat, 2021, 172). *La prueba* tal vez sea uno de los mejores relatos de Aira, pero difícilmente sea equiparable al tipo de dislocación lógica, espacial y temporal propuesto en *Qué hacer*. Luego, en los *Cuadernos de lengua y literatura* de Mario Ortiz, Premat encuentra “anotaciones autobiográficas, reflexiones más o menos digresivas, impresiones, anécdotas, comentarios sobre lecturas, esbozos de poemas y otros materiales que se instalan (...) en lo narrativo”. (178). No hay sin embargo referencias a las cercanías generacionales y culturales con el noventismo y los poetas de Bahía Blanca (Raimondi, Chauvié, Díaz, Bianco).

4 Dentro de la revista *Literal* se agruparon en los años setenta German García, Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Luis Gusmán, entre otros. Piglia dictó su curso dedicado a las vanguardias dos veces en la Universidad de Buenos Aires, en 1990 y luego en 1997, esta última vez también sin agregar menciones significativas a estos autores. Sobre la situación en la década del noventa y la experiencia del grupo “Zapatos rojos”, Karina Macció comenta que “los textos que estábamos produciendo no eran narrativos, género que en la facultad ocupaba el primer lugar en todos los programas. La poesía o el teatro estaban en un borde, muy finito, y casi parecían no existir”. (2003). Citado por Daiana Henderson en el prólogo a la segunda edición de *Redondel* (Freschi, 2021, 9).

“magia” del relato). Pero tal vez esa jerarquía naturalizada pueda empezar a invertirse. Quizás sea el momento de examinar a la narrativa desde el punto de vista de la poesía actual.

LA CUESTIÓN DEL ESTILO

Las tensiones entre Aira y la “poesía de los noventa” se dan en varios niveles: el estilo y la vanguardia, la imaginación y la experiencia social. ¿Qué sucede con el estilo en Aira? Primero están los años ochenta, esa larga etapa de formación literaria desplegada en varios libros, donde Aira apuesta a un registro inspirado en el modelo barthesiano de la “escritura blanca”, las frases a lo Raymond Roussel y el “absurdo por dispersión”. (1983, 82).⁵ Esos movimientos responden por la negativa al modelo de Osvaldo Lamborghini; se trata de crear una frase ajena a las torsiones experimentales de su maestro.⁶ Y esto tiene su correlato a nivel del contenido. Según el modelo flaubertiano (también muy comentado por Barthes), se busca escribir una “novela sobre nada”, relatos marcados por la ausencia de acontecimientos, carentes de dramatismo, con una diégesis debilitada al máximo, para que así impere el “absurdo por dispersión”. Si bien en los años ochenta esta intención maridaba bien con la tesis posestructuralista que promovía la diseminación del sentido, su aplazamiento permanente, quizás convenga observar mejor sus resultados. Una primera impresión es que la acción se estira y que esa

5 “El método mismo de lo literario”. (Aira, 1983, 82).

6 Y también se trata de encontrar una alternativa frente a los planteos modernistas más sofisticados. Juan José Saer sería un ejemplo de esto último. Sobre esta problemática, ver Contreras, 2001.

“dispersión” obliga al narrador a llenar párrafos enteros con digresiones y teorías, ninguna de ellas muy potentes... Ya que a fin de cuentas todas esas peripecias y disquisiciones desean plasmar una prosa sin contenido. En *La luz argentina*, *Ema*, *la cautiva*, *La liebre* o *Embalse*,⁷ suelen acumularse los tiempos muertos y muchas reflexiones innecesarias que se oponen a lo que habitualmente se reivindica en Aira: la espontaneidad, la sorpresa, la falta de aburrimiento.⁸

Pero si incluso alguien se confesase atraído por esas novelas iniciales, lo cierto es que su autor emprenderá en los noventa el camino contrario. Se termina el “absurdo por dispersión” y se impone la aceleración, tal como lo anticipa el propio Aira en las charlas sobre Copi (1991). En lugar de pocas acciones, muchas, todas las que se puedan. En lugar de las desviaciones suaves respecto del verosímil, la ruptura abierta. La acción permanente, la digresión

7 Si bien *La Liebre* y *Embalse* fueron publicados en los noventa, su escritura está fechada en 1987. Ver Contreras, 2001, 299.

8 Leo cada uno de estos libros como totalidad, como una propuesta y un resultado. No me interesa tomar la parte por el todo. Aunque por supuesto, un efecto de lectura puede funcionar en esos dos niveles: hay quienes se quedan con una parte (válida en sí misma, como en el ejemplo de Dickens mencionado por Aira en el prólogo a *Novelas y Cuentos*) y otros que prefieren sacar un balance a partir de los resultados. Cualquier pasaje de un texto puede ser útil para pensar nuevas alternativas en términos de escritura. El riesgo de esta lectura, a mi entender, es que si se convierte en un argumento general, suele derivar en una hipostasis luego reproducida a la manera de etiqueta o lugar común. La segunda opción es algo más trabajosa y antipática pero conserva un núcleo de verdad, que aunque sea parcial o relativo, se basa en un mayor número de ejemplos y tiene por lo tanto mayor potencial en términos demostrativos. Esto no supone privilegiar el “resultado” en lugar del “proceso”, sino más bien atender a ambas cuestiones a la vez ya que ambas van juntas. El efecto general de lectura se vincula a un conjunto de procedimientos, elecciones estilísticas, temas, etc. Y la potencia del artefacto *libro* depende de que todo eso funcione en el “máximo de sus posibilidades”.

y el humorismo ahora más desinhibidos van en busca de lo “nuevo”, tantas veces reivindicado en esa etapa —1990-1995—, que en retrospectiva sigue siendo la más interesante.⁹

Ahora bien, como decíamos antes, estos desplazamientos son una respuesta al estilo lamborghineano y a los interrogantes que dicho autor lanza sobre el género novela. “¡Una historia se avecina, llena de detalles circunstanciales”. (Aira, 8, 1975). Desde el principio el pringlense es consciente de la crisis de la narrativa y sus libros de los ochenta intentan formular una respuesta, tal como de otro modo buscaban hacerlo Piglia, Laiseca o Libertella. Pero de todos ellos, Aira es el único que busca pensar la liquidación del género planteada por Lamborghini. Si este último estaba obsesionado por una serie de temáticas vinculadas entre sí (sexo, política, alcohol), Aira propondrá ampliar los escenarios y recuperar la acción, mientras que la frase, sabotada y deconstruida por Lamborghini, se convertirá en una superficie diáfana.

Porque tanto la “escritura blanca” de los ochenta como el modelo Copi —la acción acelerada que avanza por encima del verosímil—, supone en Aira el privilegio de la linealidad al nivel de la frase. La acción delirante y la exageración exigen comprensibilidad. El “continuo” que tanto obsesiona al pringlense, la posibilidad de seguir escribiendo, requiere olvidar la cuestión del *estilo*. En su formulación programática, tal como aparece en algunos ensayos, se habla de “mala literatura” o “mala escritura”. Pero más allá de la ruptura del verosímil y las digresiones repentinas, la frase se atiene a

9 En ese movimiento hay además un reemplazo implícito de figuras tutoriales, ya que a nivel de la escritura Copi sustituye definitivamente a O. Lamborghini.

la sintaxis prolija y el léxico estandarizado. Dicha concepción presupone además la separación entre poesía y prosa y ahí nos encontramos con un corolario opuesto a las tendencias vanguardistas de los setenta. Esta no es la “mala escritura” de Lamborghini ni tampoco el formalismo desquiciado de Martín Adán o Gerardo Deniz.¹⁰ Pese a ser figuras reivindicadas por Aira, todas esas alternativas quedan excluidas en sus textos.

Frente a este planteo podría decirse que la “poesía de los noventa” despliega otra versión del estilo, otra versión de lo que puede hacerse al nivel de la frase o el verso:

“Extraño hombre loco
 piso baraja buena
 puente desecho
 cielo trapero
 (...)”
 (Desiderio, 1990, 5).

“Desde el ombligo al ano
 un bebé caquita blanca”
 (Viola Fisher, 2005 [1995], 13).

10 En relación a Lamborghini podrían hallarse distintos criterios de puntuación emulados en los libros de Aira, aunque sin la violencia presente en el autor de *El fiord*. Solo en su primera novela, *Moreira* (1975), la influencia es más directa: “esas ‘transacciones’ o pasajes, ya del placer al dolor, o de coger a ser cogido: para él, era lo mismo” (1975, 24). También únicamente en *Moreira* pueden encontrarse experimentos léxicos curiosos, luego abandonados.

(2000, 14, 39). Pero una vez asumida la crisis de la ficción, esta no se convierte en una pregunta sobre el estilo, sino más bien en la negación de esa duda. Para Alan Pauls cada libro del pringlense sería un gesto conceptual, “duchampiano”.¹² Pero ¿hasta qué punto esa imagen no es un resumen falaz del asunto, una retórica inventada por el propio Aira para hablar sobre su obra? Porque a fin de cuentas, quizás también en sus libros se impone la “ley de los rendimientos decrecientes” –también siempre mencionada por Aira al reflexionar sobre la literatura moderna–. ¿No lleva a eso la estrategia del “continuo” y la publicación incesante? La acción y la digresión, sí, pero también el exceso de explicaciones y una sintaxis cada vez más alambicada, como si el autor se hubiera cansado de escribir y el “continuo” fuera parte de una rutina o una obligación. Al menos a partir del 2000 es notable la caída en el lugar común, que condiciona la frase, la vuelve más previsible y le hace perder ritmo:

“Pretendían amedrentar con el número y vaya si lo lograban. (...) Los chicos violentos que frecuentaban esos sitios, recalentados por el alcohol, sentían una invencible tentación de medirse con ellos, de ahí los incidentes” [*Yo era una chica moderna*]. (2004, 59).

“En aquel entonces, por lo visto, se construía a lo grande, y con una solidez que resistía a décadas de abandono y maltrato. (...) el establecimiento debió de ser planeado para una clientela rural que se habría sentido incómoda en otros hoteles (...). Con el crecimiento del pueblo, en la segunda o

12 “La potencia anacrónica de la vanguardia, el gesto más radical y el fin de la Historia. Alan Pauls y Patricio Pron en diálogo”. (2021).

tercera década del siglo, perdió razón de ser, dejó de funcionar, y sus restos quedaron enclavados en el barrio” [*El tilo*] (2003, 64).

“La ganadería mendocina, valsante en la actividad telúrica, se beneficiaba de la precocidad de los bovinos, auspiciada por el latente peligro ctónico, y abastecía los mercados trasandinos”. (2015 [2000], 30).

Nos encontramos con un lenguaje generalizador (“con el crecimiento del pueblo”, “décadas de abandono y maltrato”), por momentos convencional en sus construcciones verbales (“pretendían amedrentar”) o bastante tosco a nivel de la sintaxis y el léxico (como en la aposición “valsante en la actividad telúrica”).¹³ Al mismo tiempo, se habla de una imaginación “inagotable” pero hay escenas y temas que vuelven con insistencia: la “miniaturización”, el “continuo”, los patovicas, los climáx narrativos a través de las catástrofes, las referencias al propio autor, a “Osvaldo” y “Arturito”... Esas reiteraciones serían tolerables ya que buscan recordar al lector cuáles son los temas importantes para Aira. Pero al cabo de varias novelas se vuelven previsibles. Y una sensación parecida causan ciertas elecciones léxicas ajenas al español rioplatense —“niño”, “aquí”, “allí”, “pues”, etc.— que tampoco suman mucha espontaneidad. Todo esto compromete al objeto libro, su valor de artefacto singular, lo cual sería un criterio a tener en cuenta: el “error” es muy válido como método creativo en tanto genere obras originales y no textos que se queden a medio camino —promesas o gestos conceptuales,

13 Además se pierde ahí la “aceleración”, una influencia de Copi que su escritura había incorporado en los noventa con resultados interesantes.

interesantes para la academia pero fútiles para otros lectores—. Y aunque estas dificultades son atribuibles al cansancio del autor, no debe olvidarse que también es consecuencia de una elección a nivel del estilo, tras haber sacrificado cualquier tensión formal o lingüística.¹⁴

LA VANGUARDIA

Estas decisiones distancian entonces a Aira de la “escritura automática” surrealista y los procedimientos vanguardistas del siglo XX. Son muy ilustrativos en este punto sus comentarios sobre Raymond Roussel.¹⁵ Para Aira lo interesante del método rousseliano es la *creación de relatos*: un “(...) procedimiento es un método para generar argumentos narrativos, historias. También podría haberlos para generar argumentos de otro tipo (...) pero en el fondo siempre serán relatos”. (2017, 33). Luego tenemos la desaparición de ese mismo “procedimiento”, invisible tras la frase estilizada de Roussel: “(...) una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan pertinente a la lectura e interpretación de la obra como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra para escribir (...)”. (35). En estos dos

14 Hay por cierto algunos momentos aislados de dudas frente a esa elección, detectables por ejemplo en *Dante y Reina* (1997): “un taxi blanco dentro de un zapato dorado”, “un bombón de lata que se movía solo”. (2009, 8, 50). Pero esos intentos son parciales y vemos resurgir una serie de tópicos trasuntados (el tedio del matrimonio, las fantasías con otra mujer, etc.) (*Dante y Reina*, 2009, 57). También hay otros planteos de Aira que no prosperaron, marginados por el resto de su producción narrativa: *Diario de la hepatitis* (1993) o *Los dos payasos* (1995), donde predomina el diálogo absurdo. Dentro de esta última línea quizás su mejor resultado haya sido *La prueba* (1992).

15 “Raymond Roussel. La clave unificada”. (Aira, 2017).

rasgos se condensa el vínculo de Aira con la experiencia vanguardista del siglo XX: *subordinación al relato e invisibilización del procedimiento*, lo cual significa también elegir el *resultado* antes que el *proceso de escritura*. Pero esto es justamente lo contrario del proyecto vanguardista, donde siempre se buscaba poner de relieve la construcción del hecho artístico, sus diferentes fases y alternativas, ya no más concebidas como “resultado” u “obra” fetichizada.¹⁶

Hay además en la crítica un uso anecdótico del término “surrealismo”. Sandra Contreras afirma que “*El sueño* sería (...) un costumbrismo de máxima en la primera parte de la novela (...) que se transforma (...) en una historia surrealista con monjas pariendo ángeles dorados en la capilla” (2018, 45). Pero particularmente en el caso de este libro la apuesta al delirio y la aventura, que en principio podría parecer una alternativa al imaginario de los *mass media*, no logra tomar suficiente distancia y a veces queda pegado a sus secuencias más previsibles. La idea de las monjas que controlan todo por un sistema de video en un cuarto de control oculto es muy parecida a la trama de la película *Sliver* (1993), protagonizada por Sharon Stone y Stephen Baldwin (Aira, 1998, 160). No vemos ahí un juego irónico con el cine comercial —por ejemplo, en la sustitución de la atracción fatal por las monjas conspiradoras— sino más bien una reiteración crédula, conocida por el público de la época.¹⁷ Lo mismo pasa con la utopía del “Racing campeón”

16 La subordinación de los problemas más importantes de la literatura al ámbito de la ficción es una perspectiva compartida con Borges y Piglia.

17 Contreras también ha notado la presencia de los medios audiovisuales masivos en la escritura de Aira: “En *La guerra de los gimnasios* (...) las escenas de combate lo tienen todo de escenas (...) al mejor estilo *Mortal Kombat*. Y en *Embalse* (...) el relato de la ciencia-ficción tiene mucho de ese

(1998, 197), un guiño bastante flojo para un narrador con una imaginación “prolífica”.¹⁸ El propio Aira alienta sin embargo este uso trivial del término “surrealismo”. Por ejemplo en *La costurera y el viento*:

“Todo esto puede parecer muy surrealista, pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista, de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo de inventarla. Esos elementos Breton y sus amigos los traían de cualquier parte, de lo más lejano, de hecho los preferían tan lejanos como fuera posible, para que la sorpresa fuera mayor, el efecto más efectivo. (...) Por mi parte, no voy ni cerca ni lejos, porque no busco nada. Es como si todo hubiera sucedido ya. En realidad sucedió; pero a la vez es como si no hubiera sucedido, como si estuviera sucediendo ahora. Es decir, como si no sucediera nada”. (1994, 32).

Este párrafo es significativo porque empieza evocando un procedimiento surrealista y termina ofreciendo una salida elegante por el lado del sin-sentido. Pero acá vale una referencia adicional a las artes visuales: si comparamos *El sueño* o *La costurera y el viento* con otras propuestas del cine latinoamericano hay una distancia evidente. Digamos que *Fando y Lis* (1968) de Alejandro Jodorowsky o *La ciudad de los piratas* (1983) de Raul Ruiz son obras surrealistas en un sentido programático y eficaz, aún revulsivas para el espectador. Pensemos en los diálogos retorcidos, la concatenación violenta

efectismo rayano en lo inverosímil propios de una película clase B, como ‘esas cosas que pasan en televisión’”. (Contreras, 2001, 117).

18 En los años noventa Racing Club era célebre por su mala racha en la obtención de campeonatos, se trataba de un tema muy comentado en los medios de comunicación.

de escenas, la asociación entre belleza física y violencia. La religión sería otro asunto a considerar, ya que el surrealismo siempre ha tenido choques con los credos oficiales. Un cineasta como Jodorowsky puede desembocar en simbologías obvias o de “mal gusto”, pero tampoco se priva de ejercer agresiones contra ellas. En *La montaña sagrada* (1973) un hombre de fisonomía crística se echa sobre un cruz con una imagen similar a él; primero la contempla y luego pasa a mordisquearle el rostro, momento en el cual descubrimos que el ícono estaba hecho de masa comestible. Devoción, narcisismo y antropofagia, todo en la misma imagen... Y precisamente esta versión del surrealismo está ausente en Aira; sus simpatías vanguardistas llegan envueltas en otros discursos —la aventura, la fábula, la especulación—, y quizás por eso esas filiaciones sean más las de un admirador que las de un practicante.¹⁹

Duchamp en México (1997) patentiza bien esos amagues y limitaciones. El título sugiere algunos desafíos: ¿hay lugar para la vanguardia en Latinoamérica? ¿Qué puede decirnos sobre esto la ficción actual? Al principio del relato la costumbre de “comprar libros” se modifica con la adquisición de un volumen de Duchamp, devenida en un acto repetido, idéntico al de cualquier turista en busca del precio más bajo. Ahí debería residir el “asombro” del texto pero en el acto de consumo se tabula además un gesto conceptual, porque

19 Esto no significa que de manera ocasional surjan escenas cercanas al surrealismo (por ejemplo, en *Un episodio de la vida del pintor viajero* (Aira, 2000, 47)). Sin embargo, el absurdo de Aira prefiere la exageración y no atiende mucho a lo onírico, las fantasías de lo inconsciente o las yuxtaposiciones de ahí derivadas. Para otras reflexiones de Aira sobre su vínculo con la vanguardia, ver nota 21.

tampoco se trata de contar una historia sino de trazar las “las líneas maestras, el esqueleto matemático, para que otro lo hiciera”. (1997, 16). Sea como relato o “proyecto de relato”, el texto apela a largos cálculos anodinos mientras vemos cómo la frase se embarulla en busca del galimatías.²⁰ El narrador habla también de un artefacto serial: “(...) el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp”. (26-27). Pero esto es un tema conocido desde los años sesenta y la intervención de Aira no agrega mucho. Leído *Duchamp en México* como intento vanguardista, tanto el “proceso” como el “resultado” son un montón de rodeos aburridos que embotan cualquier deseo de lectura. En lugar de “reinventar” la vanguardia queda flotando el culto a los grandes nombres, un “Duchamp” traído desde el pasado, evocado como excusa fetichista.

Este libro representa una línea importante en la obra de Aira. La vanguardia se cita o se invoca en términos especulativos; por eso es fácil y no del todo erróneo afirmar que sus textos son gestos “conceptuales”. Pero nada de ello produce muchos resultados a nivel temático o compositivo y esto debilita sus intenciones transgresoras. Leídos en conjunto, casi ningún texto del pringlense está a la altura del “procedimiento” evocado en sus ensayos²¹. Y

20 “(...) también actuaba, por reversión de la reversión, sobre los resultados de la reversión (o sea que el primer precio, después de bajar a noventa y ocho por reversión, bajaba también a noventa y siete por reversión de la reversión)”. (Aira, 1997, 34).

21 Por otro lado, en su ensayo sobre Katchadjian queda explicitado el escepticismo de Aira respecto del vínculo entre literatura y vanguardia: “La imposibilidad de sustraerse a las categorías de tiempo y espacio le da a la literatura ese aire perpetuamente anticuado, de nostalgia pequeño burguesa,

esto no deja de ser llamativo, sobre todo cuando vemos que la “poesía de los noventa” pone en práctica aquello que Aira se limita a anhelar.

Los casos más evidentes son la serialidad y la “escritura automática”. Ahí están no sólo los libros de Pablo Katchadjian (*Qué hacer, El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*), sino también los “Guiones de poemas” de Daniel Durand (2004), *Foucault* de Alejandro Rubio (2006, 2008), “Dubitación” de Martín Gambarotta (2013) o *Atlético para discernir funciones* (1999) de Sebastián Bianchi.²² En esta última obra cada ejemplo de función sintáctica (“objeto directo”, “complemento agente”) genera series aleatorias que desordenan la semántica del manual escolar:

- 1) La enfermedad venció al poeta.
- 2) Mostraban cierta fatiga algunos obreros.
- 3) Hacía música el límite de los grillos.
- 4) Saludó al lobo de mar, saludó a la calandria y al tero, el forastero
descalzo y sin amigos.
- 5) El bandoneón expresa su pena a rajatabla.
- 6) El ruido ensordecedor lo hacía la generación del sesenta.
- 7) Por detrás los cables unían las piezas al mecanismo.
- 8) El albañil tiene casa de material y hembra maestra de escuela.

y hace fracasar repetidamente los furores vanguardistas en los que triunfan las otras artes”. (Aira, 2009, 2).

22 Sobre el libro de Durand, véanse los comentarios de Selci (2007).

- 9) Canto clásico por monjes pedían las mujeres, con la boca abierta y despintada.
- 10) De las grietas en el agua hacían pastizal las liebres.

Cada ejemplo es un enunciado autónomo que a la vez entra en tensión con los demás.²³ La forma tradicional del verso queda así sustituida por la lógica del sintagma y los enunciados se vuelven absurdos: “Silbaba el pollo, letra de amor por ella, su desconsuelo” (12). En términos de Adorno, el libro de Bianchi podría leerse como una indagación formalista que lleva al extremo la lógica de la autonomía literaria. Pero también la experiencia social entra en ese discurso cuando aparecen pedidos de apuro: “¿No sabés si anoche alcanzó a echarle la firmita esa a la recomendación?”. (35). Y a diferencia de lo reivindicado por Aira, Bianchi deja el procedimiento a la vista, su mecanismo se comprende inmediatamente sin por ello condicionar sus efectos. Ahí residiría el extraño sentido pedagógico de este texto: tanto el procedimiento como el resultado —el artefacto “libro”— son parte de una misma experiencia verbal, directamente aprehensible para el lector. El discurso del manual escolar queda así intervenido y refuncionalizado. El *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* también podría leerse desde esta perspectiva: una intervención caprichosa sobre un texto canónico en la enseñanza de literatura argentina.

23 100 en total, exceptuando los ejercicios de integración.

EXPERIENCIA Y BANALIDAD

Ya que en definitiva, como admite Aira en su ensayo sobre Katchadjian, la literatura está marcada por los “significados que tiene la lengua, a tal punto constitutiva de la sociedad (...) que la obra literaria nunca podrá estar limpia de adherencias”. (2009). Estas últimas también producen ruidos dentro de su narrativa. Por ejemplo, cuando en *Yo era una chica moderna* se afirma al pasar que sus dos protagonistas trabajan en “empresas privatizadas” (2004, 17, 100, 101). Más allá de la declaración anterior, se dirá que Aira siempre ha rechazado cualquier condicionamiento de la realidad histórica sobre su ficción; si exigiéramos una reflexión sobre estas cuestiones estaríamos haciendo una lectura “injusta”. Pero todavía hoy en Argentina ¿hace falta notar que “privatizado” no es un adjetivo azaroso, sino un proceso económico ligado a la desarticulación del aparato productivo? Dentro de ese contexto hablar de “empresas privatizadas” sin una mínima preocupación lingüística ¿no conlleva el riesgo de naturalizar un concepto y una experiencia social? Frente a ello podría mencionarse el tratamiento que en *Punctum* se hace de otro participio —la palabra “pacificados” (201, 49)—;²⁴ ahí se habla de distintos

24 “La sangre: pacificada / más suero, en realidad, que sangre. / Suero pacífico por sangre / igual a sangre pacificada; / sangre con suero que anula / la sangre real (...)”, etc. (2010, 49). En “Sinceridad y objetivación” Louis Zukofsky ha reflexionado sobre las relaciones entre verso y prosa a partir de las condensaciones presentes en una palabra: “(...) todo vocablo contiene en sí mismo un potente grado de objetivación. Pero se podría decir que, en los términos de la totalidad artística, una palabra aislada es inferior frente al predominio de los hechos aludidos por combinaciones de palabras. Y entonces responderíamos que esa superioridad no es tan definitiva ya que la objetivación desplegada en un poema, o en una unidad de prosa orgánica, puede existir comprimida dentro de muy pocas líneas”. (1931). Traducción de Luis San Martín.

momentos históricos que van desde los setenta a los noventa, atravesados por la represión estatal y la etapa neoliberal. En *Punctum* las variaciones en torno al adjetivo “pacificados” subrayan la imposición de un lenguaje sobre una experiencia histórica. En *Aira*, por el contrario, el vocablo “privatizado” pasa como un término más entre otros, lo cual es algo raro en un autor tan sofisticado y consciente de sus elecciones: ¿por qué su escritura no aspira a diferenciarse de un uso ya impuesto por los medios de comunicación y el Estado?²⁵ ¿Qué aportaría al lector la naturalización de este término?²⁶ Se dirá que la superficialidad o la liviandad pueden tener un carácter desdramatizador, muchas veces efectivo. Pero esto no pasa siempre...

Hay además una perspectiva llena de connotaciones culturales e ideológicas: “Hablaban con frases mal formadas, humildes, de chica ignorante” (*Aira*, 1998, 148). En *La villa* se amontonan los lugares comunes: “sé que estabas en contacto con eso vaguitos del comercial nueve que iban a comprar proxidina a la villa” (2001, 45). Particularmente en esta novela, el supuesto juego con el estereotipo reproduce los prejuicios sobre los residentes extranjeros: “Ella también parecía boliviana, y como a Vanessa todos los bolivianos le

25 De *Yo era una chica moderna* rescatamos la escena del aborto (2004, 52), uno de los momentos más violentos de su narrativa (mucho más revulsivo que el final “punk” de *La prueba*, el cual en comparación parece una puesta en escena espectacularizada de la violencia). Pero aun así, leído en su conjunto, el relato de las “chicas modernas” está muy lejos de evitar las explicaciones convencionales. Basta con recordar que el aborto obedece al fin declarado de robarle un “novio” a una supuesta competidora...

26 Una comparación similar podría hacerse entre una escena de *La serpiente* (1997, 116) y “El primer ciudadano”, un poema de Sergio Raimondi (2001, 86). En ambos textos se plantea una mirada irreverente sobre los monumentos públicos instalados en dos localidades de la provincia de Buenos Aires. El lector podrá juzgar en cada caso el tratamiento dado a la temática.

resultaban iguales, no estaba segura de no haberla confundido con otra" (47).²⁷ Si fueran solamente chistes, digamos que este humorismo suele girar a la derecha: "Está el dos por uno, y la 'probation', y los jueces garantistas, y además, con nuestra edad, salimos todavía jóvenes". (2004, 96).²⁸ Laddaga vio ahí una "literatura de clase media" (2001) y lo cierto es que Aira parecería ser su representante más locuaz.

Por otro lado, la "poesía de los noventa" puede ser acusada de "banal" pero casi siempre sus textos apuntan a poner de relieve distintos conflictos sociales. Los ejemplos son múltiples: *Seudo* de Gambarotta, *Falsos pareados* de Rubio, *Diario de exploración afuera del cantero* de Lucía Bianco. Pero a los fines de una comparación directa sería interesante mencionar el poema de Cucurto "Jazmines negros, claveles blancos". Su tema es la atracción por las mujeres afrodescendientes, presentada mediante una serie de alusiones que no excluyen la problemática de la inmigración y la tensión racial: "¿Morirán los / jazmines negros? ¿Ganarán los claveles blancos?" (2003, 13). El final del poema explicita esa perspectiva: "(...) no hay nada como mis negras dominicanas / (...) / por eso me encanta nombrarlas / porque de blancas no tienen nada" (14). A pesar de las metáforas y el uso de imágenes irreales, el tono de Cucurto es ligero y directo, afín a la temática erótica. Esto podría verse como una estrategia común con el Aira tardío (de los

27 O también: "En esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad". (49).

28 Esta perspectiva ya estaba sin embargo en *La serpiente*: "Todos los inconvenientes (...) relatados en su lengua de mujer de pueblo, ignorante, bruta, llena de sentido común". (1997, 33). Ver también en este libro pp. 53-54.

noventa en adelante), que muchas veces busca abordar temas importantes (el peronismo, las diferencias sociales) con cierto tono de ligereza.²⁹ Pero, como vimos en el caso de *La villa*, el resultado es el opuesto: mientras Cucurto usa ese tono para cuestionar el sentido común racista, en el caso de Aira solo se alimentan esos prejuicios.

En la poesía de Lucía Bianco también puede verse cómo la liviandad no excluye el juego lingüístico, las voces populares ni tampoco la intuición crítica: “Un bulbo es nuestro ojo. / Solo / parecemos más tuertos. / Nos gritan / che pirata / pará con la guiñada”. (2006, 13). Esta es también una escena cotidiana que, sin evitar el tono trivial, deja ver un trasfondo vinculado a la violencia machista. Es curioso que no haya sido señalado hasta el momento, pero en Aira el machismo es una perspectiva bastante presente. *La luz argentina*, por ejemplo, es una novela banal o “frívola” que cuenta la historia de una pareja porteña de clase media argentina a fines de los años setenta. El núcleo del argumento es doble: el embarazo de la mujer (“Kitty”) y los repentinos cortes de energía eléctrica en Buenos Aires. A lo largo del relato la esposa es un problema, siempre padece algún malestar inexplicado frente al cual su marido debe traer la solución, entre desconcertado y molesto por las “crisis” de su mujer. “Reynaldo” es fuerte e inteligente, “Kitty” débil y tonta. El protagonista personifica así los rasgos patriarcales asociados al

29 Por otro lado, Aira acepta la mirada antiperonista más convencional. Sobre esto ver *El tilo* (2004): “(...) su lealtad [al peronismo] fue recompensada con un lucrativo empleo municipal” (18). Ver también particularmente las pp. 17, 74, 89-93. Ese texto autobiográfico recurre a la disociación entre enunciación y enunciado: el narrador afirma desdenar el antiperonismo y a los “gorilas”, pero no se priva de repetir todos los preconceptos de esa ideología.

género masculino —heterosexual, proveedor, capaz, racional; él es quien se ocupa de “Kitty”—.³⁰ Podría decirse que este no es uno de los mejores libros de Aira y que ha quedado demasiado atrás en su trayectoria. Pero también en sus mejores novelitas el tono ligero reproduce esos estereotipos:

“El paso siguiente, [sic] fue violar a la dormida. No advirtió que estaba encinta; creyó que era panzona, como tantas mujeres en el sur argentino. El resultado fue que unos deditos celestes allá adentro se asieron de su miembro como de una manija, y cuando lo retiró, intrigado, sacó a la rastra un feto peludo y fosforescente, feo y deforme como un demonio, que con sus chillidos despertó a Silvia Balero y los obligó a huir (...)”. (1994, 69).

Ahora el tono, acelerado, cómico, delirante pone en escena una violación que aparece como otro momento más de la acción acelerada, cómica y delirante.³¹ Aira no encuentra margen para otra cosa: no sólo no puede denunciar, sino que tampoco puede tomar distancia, reproduce el tópico patriarcal sin poder encontrar una mirada alternativa. Ni siquiera el humorismo le permite modificar ese esquema.

30 “El significado era tan estúpido como ella (...)”. “Las embarazadas siempre se ponían un poco histéricas, así que no valía la pena darle mucha importancia a esta crisis”. [*La luz argentina*] (1983, 11).

31 Aira de hecho comprende que se ha metido en un callejón sin salida: luego de narrar la violación pone punto y aparte, pasando de un salto a otra escena lejana —el momento de la escritura en París—. Este hiato repentino habla más de sus limitaciones como autor que de su audacia en términos literarios. Es cierto, por otro lado, que en *Cómo me hice monja* (1993) la voz del personaje-narrador (“César”) se autopercibe mujer, pero este gesto contrario al canon heteronormativo es episódico y no creemos que sea una tendencia dominante en su obra.

Esto es por supuesto todo lo contrario a lo que hemos visto en la poesía de Bianco. Pero tampoco es el único caso. El planteo lúdico también puede hallarse en estos versos de *hacer sapito*: “afeitame papito / qué golazo / me pide le corte la yugular” (Viola Fisher, 1995, 11). El habla infantil y el juego ponen en escena la dimensión imaginaria de los deseos explicitando sus violencias latentes: “necesita / golpecitos de mi mano / cinco dedos” (1995, 21). En estos versos la violencia patriarcal está doblemente mediada, a través de una persona encargada de cuidar a la criatura y también a través del lenguaje infantil, que difumina la responsabilidad del sujeto adulto y lo exculpa. El hecho de que el tono infantil atraviese la voz de los adultos es clave: así se pasa del conflicto intersubjetivo a la violencia patriarcal entendida como discurso social “objetivo”, con un rol constitutivo en la psiquis del sujeto. Se dirá que estos son temas muy densos para los juegos de Aira. Tal vez sea así. Pero lo cierto es el estilo lúdico de *hacer sapito* no naturaliza la violencia de género, sino que pone de relieve su funcionamiento a nivel de la lengua.

REALISMO E IMAGINACIÓN.

Hagamos un primer acercamiento a este tema: si bien Aira desconfía del realismo, tarde o temprano vuelve a los espacios barriales o pueblerinos, porque incluso la ruptura del verosímil necesita una referencia histórica sobre la cual trazar sus volteretas. A posteriori, la teoría del “continuo” busca subrayar cómo lo inverosímil siempre termina integrado a la realidad, al entrar dentro

del sentido común.³² Aunque quizás esas paradojas solo apuntan a disimular otra concepción más típica y decimonónica, basada en la oposición de realidad y fantasía: “Cómo siempre que se ve o se adivina un palacio lejano, sentimos una nostalgia romántica, la nostalgia de lo imposible. Sabíamos que más allá de la vida (...), había otra vida, inaccesible al pensamiento”. (2004, 41).³³ Más allá de sus meditaciones sobre los vínculos entre lo real y fantástico, los personajes de Aira son autómatas idealistas; lejos de desconfiar o plantear una mirada crítica, aceptan la fantasía como alternativa a la realidad, sea en clave de comprensión absurda o vía de escape.³⁴ En los términos de esta narrativa no habría entonces una síntesis entre ambos momentos, sino una jerarquía bien tradicional: lo real, género menor, lo imaginario siempre un paso más allá, abriendo las posibilidades de la escritura.

Frente a esa jerarquía la “poesía de los noventa” nos ofrece otras variantes: en *La zanjita* (Desiderio), *hacer sapito* (Viola Fisher), *Redondel* (Freschi, 2022 [1998]) o *dp canta el alma* (Katchadjian, 2004) hay *al mismo tiempo* experiencia social y personajes imaginarios. En el caso de Freschi lo imaginario no es simplemente una fábula, sino un discurso delirante en varios niveles. Veamos cómo se presenta la inscripción en una corona de flores:

32 “La realidad se impone necesariamente a la ficción, pues la envuelve por entero y constituye su paradigma y razón de ser”. (Aira, 1997a, 25).

33

También en este sentido: “Debo decir (...) que en mi caso la realidad psíquica coincide con la ensoñación, (...) con la ensoñación más descabellada” (1997a, 119). La perspectiva decimonónica es una constante en Aira: “(...) No era de ese encierro del que quería salir, sino de otro, mucho más siniestro: el de la pasividad, la falta de vida”. (1997a, 52).

34 De ahí su reivindicación de la literatura “de evasión” hecha años después. (Aira, 2017).

“AHÍ BLANCHE Y LULI ESCRIBIERON UNA DISCULPA POR HABERLE DISPARADO EN LA CALLE, QUE SE CONTRADICE CON INCREPACIONES POR ANDAR VESTIDA COLOR BERRUGA EN HORAS DE QUEDA, QUE SE CONTRADICEN CON NUEVAS DISCULPAS A LAS INCREPACIONES Y AL DISPARO LASER, QUE SE CONTRADICEN CON INSULTOS, Y ESTOS CON SIGUIENTES DEMOSTRACIONES DE AFECTO, Y ESTO CON AMENAZAS DE MUERTE PARA LA PRÓXIMA, Y ESTO CON LA PROMESA DE NO VOLVER A DISPARARLE NUNCA MÁS SI CONSEGUÍA PELO IGUAL AL DE ANTES, HASTA QUE LAS CONTRADICCIONES SE CONTRADICEN Y LA BANDA DESPLIEGA BUENOS DESEOS, ANÉCDOTAS PRÁCTICAS, UN CUPÓN DE DESCUENTO PARA PEINARSE EN LA PELUQUERÍA ‘PISTOLAS DE BLANCHE Y LULI’ [...]”. (2022, 30-31).

“Blanche” y “Luli” son dos personajes de dibujos animados, a la vez simpáticas y con actitudes fascistas.³⁵ El “mal olor” y los “berrugos” son los entes que acosan a los otros personajes del libro, supuestamente protegidos por “Blanche y Luli”, representantes de un imperio mediático, comercial y policíaco. Esta vez sí entonces, la tipografía en mayúsculas y la sintaxis atolondrada permite hablar de una “mala escritura” que busca acentuar el efecto trepidante de la contradicción, su carácter perturbador a nivel de la conciencia. *Redondel* parecería emular de manera rudimentaria el discurso

35 “NADA!!! NO SIGNIFICA NADA!!! HAY QUE MATAR A TODOS LOS BERRUGOS ... CON PISTOLAS BLANCHE Y LULI (...)”. (Freschi, 2022, 34).

mediático³⁶ produciendo otro tipo de lenguaje, con sus propios efectos rítmicos e imágenes, desplegadas a través de varios formatos textuales (verso, relato, diálogo, guion). Estas transiciones entre lo narrativo y lo poético, lo imaginario y la experiencia social serían el tipo de “continuo” al que Aira nunca llega. Quizás el pringlense haya influido en algunos noventistas, pero en este caso particular podría decirse que *Redondel* canibaliza las premisas del novelista (delirio, velocidad, “mala escritura”) y las lleva a otro nivel: mientras Aira se queda con la frase lineal y el deseo de evasión, en la “poesía de los noventa” lo imaginario es un terreno lingüístico inestable, donde los sujetos quedan enfrentados a los mandatos del orden social.

Pero decíamos también que el pringlense siempre postula una síntesis entre lo real y la imaginación: “Todo lo asombroso y fantástico, las genialidades (...) y milagros, debían traducirse (...) a lo cotidiano y corriente, para que tuvieran sentido (...). Todo se anulaba en la realidad de siempre”. (1998, 186).³⁷ ¿Y no plantea Fernanda Laguna una síntesis parecida?: “La imaginación y los sueños (IS) / son una importante parte de la realidad” (Laguna, 2012, 54). En esta última, sin embargo, tanto lo imaginario como la “escritura automática” convierten a la fantasía en una experiencia de-sublimada: un lugar accesible, en apariencia amigable, pero a la vez invadido por otros momentos

36 Esto queda explicitado en el juego con la estructura del guion y la serialidad mediática: “NEGRO. B&L. PRESENTS. UNA PRODUCCIÓN DE BLANCHE Y LULI. PRODUCIDA POR BLANCHE Y LULI”. Este pasaje se basa en variaciones frente a una misma escena: “K ESTÁ SEMIACOSTADO FRENTE AL TELEVISOR ENCENDIDO”. (Freschi, 2022, 40-41).

37 Ver también *La liebre*: “Es como aceptar que un cuento puede pasar a la realidad así nomás, porque sí, porque se les ocurre. Ahí tiene un buen ejemplo de su “eficacia”. Y tan degenerados están, que llegan a tomarse en serio sus fantasías”. (Aira, 1991, 136).

incómodos. Con la imaginación aparece la neurosis paranoica: “(...) creo que en mi planeta desconfían de mi”, “(...) Soy / Samanta Felicidad / y le tengo miedo a los rumores”. (2012, 24-25). En Laguna esto también puede verse en sus referencias a la actividad cotidiana. Así por ejemplo, en “La ama de casa” el trabajo doméstico se presenta como un vínculo de sometimiento en clave sexual. La “casa” es un ente a la vez real e imaginario dentro del cual se halla atrapado el sujeto: “Cuanto más me frota / más te embrujo / más me apodero de tu alma”. (2012, 32). El contraste entre estos dos tipos de imaginación se vuelve evidente si miramos otra vez la mejor etapa de Aira: en *La costurera...* el personaje encarnado por el “viento” es simpático y bonachón, se declara enamorado de la protagonista; y si bien la invención tiene alguna gracia, ella está a muy lejos de cuestionar los roles sociales, tal como sucede en “La ama de casa”. Por eso habría que señalar una diferencia entre el uso que Aira y Laguna le dan a la escritura *ready made*. En última instancia, la autora de *Belleza y Felicidad* no acepta la postura de Aira, identificada con la separación entre literatura y política. Laguna no solo pone en práctica gestos experimentales sino que les agrega una dimensión crítica: “Poder feminista, / poder de las amas de casa / Revolución matemática. / Las madres se animan a deshacer las leyes del hogar”. (Laguna, 2013, 60).³⁸ Y como sugeríamos, lejos de ser un caso aislado, este es un rasgo general de la “poesía de los noventa”.

38 Sobre el vínculo entre escritura y política en Laguna, véase el ensayo de Sergio Raimondi, “Las comandantas”. (2018).

OTRO PUNTO DE PARTIDA

Vale la pena rescatar algunos comentarios de Aira dedicados a la ruptura noventista. En un escrito de 2002 se nos dice que “la literatura” siempre ha estado inmersa en la discusión por el valor: “(...) lo que se transforma (...) son los valores con los que se juzgan cosas y hechos. La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores (...)”. Luego afirma que “la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”.³⁹ Lo que está en juego es la cuestión del valor literario y sus distintos “paradigmas”, qué grado de innovación puede ofrecer la escritura y cómo esto es importante para una cultura, ya que es allí donde se “juzgan cosas y hechos”. Si, cómo dice Aira, “la cultura es la máquina de definir de una sociedad” [sic] (2002), la pregunta es cómo se sitúa un escritor frente a ese problema.

Digamos entonces que a fines del siglo pasado hubo en la literatura argentina dos revoluciones: una falsa y otra verdadera. La revolución falsa es cambiar algunas cosas para que nada cambie: se mantiene el predominio cultural de la prosa sobre la poesía y algunas coordinadas en torno a la ficción —estilo lineal, vanguardia declamativa, prejuicios sociales y políticos, lo sexual reducido a una perspectiva hegemónica—. El costo no sería tan alto porque a cambio conseguimos lo mejor del programa borgeano: mucha imaginación y reflexión sobre el relato, ahora con un tono menos culposo. El paradigma

39 Afirmación curiosa, ya que Aira suele ver su obra lejos de la poesía, en tanto ámbito natural de “Arturo”.

ideado por Borges quizás encontró un heredero, pero esto no desembocaría en un lenguaje cercano al habla contemporánea, al riesgo formalista o la discusión social. Ya vimos cómo, pese a algunas transgresiones del periodo 1990-1995, Aira decidió ir en sentido contrario y así la deconstrucción del relato se fue quedando sin combustible, cada vez más atrapada en una gama de variaciones forzadas o inocuas. Según el marxismo clásico la revolución verdadera transforma todo, saca de quicio al canon liberal, mientras que la revolución falsa oculta a la revolución verdadera. Esta última es la situación celebrada por la crítica: Aira tiene todos los naipes y solo quedaría ver cómo se sienta al lado de Borges, en el centro de un viejo paradigma. Pero no tenemos por qué aceptar esa opinión. También podemos poner el canon patas para arriba y leer a Aira desde la “poesía de los noventa”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo, 1975.
- Aira, César. *Emma, la cautiva*. Buenos Aires: Belgrano, 1981.
- Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Aira, César. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991a.
- Aira, César. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- Aira, César. *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992a.
- Aira, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 1993.
- Aira, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993a.
- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993b.

- Aira, César. *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Aira, César. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 1994.a
- Aira, César. *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Aira, César. *Taxol: precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- Aira, César. *La serpiente*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997a.
- Aira, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Aira, César. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001a.
- Aira, César. Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El País*. Madrid, 6 de febrero de 2002. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html>. Acceso el 05 dic. 2022.
- Aira, César. *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Aira, César. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Aira, César. *Dante y reina*. Buenos Aires: Mansalva 2009 [1997].
- Aira, César. "El tiempo y el lugar de la literatura". En: *Otra Parte. Revista de letras y artes*, 19, 2015, 1-5.
- Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Madrid: Random House Mondadori, 2017.
- Aira, César. *Lugones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2021.
- Bianco, Lucía. *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2006.
- Bianchi, Sebastián. *Atlético para discernir funciones*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1999.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2018.

- Cucurto, Washinton. *Veinte pungas contra un pasajero*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2003.
- Desiderio, Juan. *Barrio trucho*. Buenos Aires: Trompa de Falopo, 1990.
- Desiderio, Juan. *La zanjita*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo, 1992.
- Freschi, Romina. *Redondel*. Rosario: Ediciones Neutrinos, 2022 [1998].
- Gambarotta, Martín. *Seudo*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2001.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Mansalva-Vox, 2010 [1996].
- Katchadjian, Pablo. *dp canta el alma*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2004.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IMPA, 2007.
- Katchadjian, Pablo. *Qué hacer*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2010.
- Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana y Selci, Damián (eds.). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los noventa*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.
- Kesselman, Violeta. *Morris*. Buenos Aires: Palabras Amarillas, 2019.
- Laddaga, Reinaldo. “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”. En: *Hyspamérica*, 88, 2001, 37-48.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Levertov, Denise. “Sobre la función del verso libre”. En: *Diario de Poesía*, 25, 1992, 1-5 [1981], 9.
- Macció, Karina. “Zapatos Rojos”. En: *El Surmenaje de la muerta*, 8, 2003.
- Martínez Estrada. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Méndez, Osvaldo. *Basura pert*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.
- Molle, Fernando. *El despertador y el sordo*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1995.
- Pauls, Alan, Pron, Patricio. La potencia anacrónica de la vanguardia, el gesto más radical y el fin de la Historia. Alan Pauls y Patricio Pron en diálogo.

- Cuadernos Hispanoamericanos, 1 de diciembre de 2021. Disponible en: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-potencia-anacronica-de-la-vanguardia-el-gesto-mas-radical-y-el-fin-de-la-historia/>>. Acceso el 10 dic. 2022.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Porrúa, Ana. "Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa". En: *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, N° 24, 2003, 85-96.
- Raimondi, Sergio. *Poesía civil*. Bahía Blanca: Ediciones VOX, 2001.
- Raimondi, Sergio. "Las comandantas". En: *Revista Mancilla*, 15, 2018, 21-31.
- Selci, Damián. "Meteorología sináptica: Daniel Durand y sus procesos de formalización". En: *Revista Planta*, 1, 2001. Disponible en: <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2015/11/selci_meterologiasinaptica_2007.pdf>. Acceso el 13 ene. 2023.
- Taborda, Oscar. *Sumisión*. Paraná (Entre Ríos): UNER, 2020.
- Torre, Esteban. "¿Qué es el verso? ¿Cuándo una línea es verso?". En: *Rhythmica*, VII, 2009, 135-149.
- Viola Fisher. *hacer sapito*. Buenos Aires: Gog & Magog, 2005 [1995].
- Zukofsky, Louis. "Sincerity and objetification: With Special Reference to the Works of Charles Reznikoff". En: *Poetry*, 5, 1931, 272-285.