



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: La trayectoria de César Aira : la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires, 1981-2001

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Belén Riveiro

Lucas Rubinich, dir.

Daniela Lucena, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2020

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Lic. María Belén Riveiro

La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el
campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Director: Lucas Rubinich

Codirectora: Daniela Lucena

Buenos Aires

2019

Resumen

Esta tesis propone pensar a César Aira como un centro descentrado del campo literario de la ciudad de Buenos Aires. Aira es un escritor nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, quien, desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. Hasta junio de 2019, su obra supera los cien títulos. Su trayectoria es contemporánea del clima de época de fines del siglo XX identificado con la crisis de las certidumbres, la falta de objetividad de los valores, la pérdida de la potencia herética de las rupturas que son rápidamente fagocitadas y la disolución de las voluntades trascendentales en una coexistencia plural sin conflictos.

En esta tesis me pregunto por cuestiones que podrían ser residuales dados los anteriores diagnósticos pero que todavía están presentes: ejes como la dominación, la autoridad y la conformación de valores. En este clima de fin de siglo, ¿cómo se ejerce la autoridad? ¿Qué jerarquías se construyen? ¿Cómo se constituyen las centralidades? ¿Cómo se conforman los valores? Con la intención de realizar un aporte a estos interrogantes esta tesis estudia la conformación de un centro del campo literario de Buenos Aires de las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX.

Propongo que la centralidad que Aira ejerce es atípica: se presenta con la figura de escritor payaso, funda una tradición de escritores marginales y entabla un vínculo desacralizado con el mercado editorial. Con el trabajo hemerográfico realizado recupero textos e intervenciones del autor hasta ahora desconocidas que permiten comprender cómo se convirtió en este centro descentrado, idea que constituye una de las principales hipótesis.

Enmarcada en la Sociología del arte e inspirada en la propuesta de Pierre Bourdieu, Anna Boschetti, Norbert Elias y Ana Teresa Martínez, la tesis analiza la conformación de la posición descentrada de Aira y las condiciones de producción y recepción de su literatura en el lapso desde que publica su primer libro, *Ema la cautiva* (Editorial de Belgrano, 1981), hasta que identifico indicadores de su consagración (2001).

Desde un abordaje relacional e histórico, enfocado en materiales que obtengo tras un profuso trabajo de archivo y de campo, analizo la trayectoria familiar, educativa, laboral y la sociabilidad así como las zonas del campo más cercanas a él para reconstruir su posición y su

proyecto literario. Estudio y reconstruyo las condiciones que hacen posible la centralidad de este escritor excéntrico.

Abstract

This PhD dissertation sustains that César Aira is an off-center center in the literary field of the city of Buenos Aires. Aira is a writer born in 1949 in Coronel Pringles, a southern area of the Buenos Aires province. Since 1981, Aira has published essays, plays, and, mostly, novels. By October 2019, he has published more than one hundred different books. His trajectory is contemporary to the end of the 20th Century, which witnessed the crisis of certainties, the collapse of the objectivity of values, the loss of disruptive power, and the weakening of transcendental wills that coexist without conflict.

In this dissertation, I pose questions on issues that might be considered residual, given the atmosphere described. However, these problems are still present: issues such as domination, authority and the definition of values. In the end of the 20th Century, how is authority exercised? What hierarchies are present? How are centers formed? How are values defined? Aiming at contributing to these questions, this dissertation studies the construction of a center in the literary field of Buenos Aires in the 80s and 90s.

I sustain that the center Aira has become is an atypical center: he introduces the figure of the clown, he defines a literary tradition with marginal writers, and he has a tight but deconsecrated link to the publishing market. Research with journals, magazines, and newspapers, leads to finding articles and interviews of Aira unknown to this day, and enables me to understand how this off-center center is formed, which is one of the key ideas of the hypothesis of this dissertation.

Framed in the Sociology of Art and inspired by the theory of Pierre Bourdieu, Anna Boschetti, Norbert Elias, and Ana Teresa Martínez, this dissertation analyzes the eccentric position of Aira and the conditions of production and reception of his literature from 1981, when he publishes his first book (*Ema, la cautiva*; Editorial de Belgrano), until I identify conventional indicators pointing to his consecration (2001).

With a relational and historical approach, focused on materials I produced through an extensive archival and fieldwork, I study Aira's family, educational and professional trajectories, the social bonds he ties and the zones of the literary field closer to him in order to analyze and build his position and his literary project. I analyze the conditions enabling him to become an eccentric center.

ÍNDICE

<u>Agradecimientos</u>	8
<u>Introducción</u>	10
1. La pregunta de investigación	12
1.1. De la curiosidad por la novedad a un problema de investigación sobre el centro literario	12
1.2. El centro del campo literario	17
1.3. El centro descentrado	22
1.4. Propuesta y organización de los capítulos	28
<u>Capítulo 1. Aspectos teórico metodológicos</u>	31
1. Los estados de la cuestión	31
1. 1. El estado de la cuestión del objeto analítico	31
<u>1.1.1.</u> El campo y las posiciones	34
<u>1.1.2.</u> La producción de la individualidad y el <i>habitus</i>	38
<u>1.1.3.</u> Mediadores: el campo editorial y la recepción	40
<u>1.1.4.</u> Estudios desde y sobre América Latina	43
1. 2. El estado de la cuestión del objeto temático	45
<u>1.2.1.</u> Desafío a las convenciones	46
<u>1.2.2.</u> Clasificaciones	49
<u>1.2.3.</u> Producción editorial	50
<u>1.2.4.</u> El hecho estético no es un milagro	51
2. Marco teórico	53
2.1. Mirada histórica y relacional	53
2.2. Las relaciones: campo y <i>habitus</i>	54
2.3. Reproducción y cambio	59
2.4. Punto de partida	60
3. Metodología y técnicas de investigación	61
3.1. Variables	61
3.2. Recorte temporal y espacial	64
3.3. Herramientas	66
<u>Capítulo 2. Aira antes de Aira: un ejercicio de imaginación sociológica (1949-1980)</u>	73
1. El Pringles vivido (1949-1966)	74
1.1. Planificación familiar	75

1.2. Soñadores improductivos	79
<u>1.2.1.</u> La biblioteca familiar	80
<u>1.2.2.</u> La biblioteca popular	81
<u>1.2.3.</u> Tribuna estudiantil	82
<u>1.2.4.</u> Exposiciones de arte	87
1.3. El trigo joven	89
2. El viaje a la ciudad de Buenos Aires (1967-1980)	92
2.1. Un recién llegado a una ciudad en efervescencia cultural	93
<u>2.1.1.</u> <i>El cielo</i> y el pop	96
<u>2.1.2.</u> <i>El cielo</i> y el surrealismo	102
<u>2.1.3.</u> <i>El cielo</i> y la política	104
<u>2.1.4.</u> <i>El cielo</i> y la poesía	105
2.2. Los márgenes del campo literario: entre la universidad y el salón literario	108
<u>2.2.1.</u> La universidad	108
<u>2.2.2.</u> El salón literario	112
2.3. Posiciones dominantes en el campo literario	119
<u>2.3.1.</u> La literatura latinoamericana que asoma	119
<u>2.3.2.</u> Ya no alcanza con escribir	121
<u>2.3.3.</u> La literatura da güelta todo	124
2.4. Un maestro para un escritor inédito: Osvaldo Lamborghini	127
2.5. Una vida entre libros	132
<u>Capítulo 3. La posición de Aira: un revolucionario secreto</u>	138
<u>(1981-1993)</u>	
1. La reconstrucción del campo literario (1981-1985)	138
1.1. Las condiciones que posibilitan la publicación	139
<u>1.1.1.</u> Colecciones de escritores argentinos	140
<u>1.1.2.</u> De traductor a escritor	143
1.2. La recepción: un alentador comienzo	144
1.3. La conspiración del ruido	150
2. El revolucionario secreto (1981-1993)	155
2.1. La presentación en público del escritor	158
<u>2.1.1.</u> La vanguardia: el escritor-payaso	158
<u>2.1.2.</u> El mito personal del escritor	164
<u>2.1.3.</u> El polígrafo	173
2.2. Tradición marginal	178
<u>2.2.1.</u> Grandeza menor	179
<u>2.2.2.</u> Los dos payasos	180

<u>2.2.3.</u> Puro acontecer estético en América Latina	182
2.3. Un solitario en el salón literario	184
2.4. Relecturas sobre el canon. Un nuevo centro: Juan José Saer	186
3. Salir del salón literario. Las condiciones que posibilitan la lectura (1986-1993)	191
3.1. <i>Babel. Revista de libros</i>	191
<u>3.1.1.</u> La felicidad de la literatura	194
3.2. Miseria de la estética	199
<u>Capítulo 4. Aira, un centro descentrado (1994-2001)</u>	209
1. Un escritor prolífico	211
1.1. Trayectoria editorial	213
1.2. Condiciones del campo editorial: concentración y polarización	217
1.3. Trayectoria editorial descentrada	221
2. Los misterios de Rosario	224
2.1. La Universidad de Buenos Aires	225
2.2. La Universidad Nacional de Rosario: la algarabía del descubrimiento	231
<u>2.2.1.</u> Grupos de estudio	232
<u>2.2.2.</u> La facultad	235
<u>2.2.3.</u> Beatriz Viterbo	241
<u>2.2.4.</u> Aira en la academia	244
<u>Conclusiones</u>	249
<u>Referencias bibliográficas</u>	256
1. Bibliografía	256
2. Fuentes	281
2.1. Programas citados de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires	301
2.2. Programas citados de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario	301
2.3. Archivos consultados	302
2.4. Entrevistas realizadas por la autora	302
<u>Anexo</u>	304
1. Libros de Aira	304
1.1. Inéditos	307

2. Entrevistas a Aira	308
3. Textos de Aira	312
4. Reseñas de libros de Aira	317

Agradecimientos

Emprendí la investigación que dio como resultado esta tesis en 2014. Los aprendizajes y vínculos que enriquecieron estos cinco años exceden los breves párrafos que me propongo escribir.

Pude trabajar como investigadora gracias al sistema de becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Agradezco a esta institución y a la Facultad de Buenos Aires cuyos docentes y compañeros me formaron y me llevaron a descubrir trayectorias, como esta misma de la investigación. En especial a Guadalupe Seia cuya amistad me acompaña desde hace años. Me alegra saber que seguimos compartiendo logros y desafíos en este camino que elegimos.

Los primeros pasos que di en la investigación fueron en un grupo dirigido por Lucas Rubinich. Allí pude tomar, mezclar y poner en práctica lecturas y aprendizajes que venía acumulando en la carrera. Agradezco a Lucas por crear espacios vitales que impulsan la convicción por hacer sociología, romper sentidos comunes y desacralizar obstáculos. Desde la cátedra donde Lucas es titular, Sociología general, de la que soy docente, y junto con Gustavo Moscona, hacemos una revista, *Malestar Sociológico*, con estudiantes de primer año. Agradezco a ellos el trabajo en conjunto, la mirada reflexiva y la fuerza por producir en espacios fronterizos de la academia.

En el primer grupo de estudio también estaba Daniela Lucena. Desde el primer día, Daniela me incentivó a dedicarme a la investigación. Su constante acompañamiento, consejos, lecturas, y comentarios son invaluable. Su trabajo y su creencia en la relevancia y vitalidad de nuestras producciones son inspiradores.

Por fuera de la universidad también discutí los avances de la investigación. Agradezco en particular a Ricardo Strafacce por su generosidad, por su erudición compartida y por su pasión por la literatura. Fue por intermedio de Ricardo que César Aira me concede una entrevista. A Aira le agradezco su cálida amabilidad y, también su generosidad y, claro, su literatura.

Durante el trabajo de archivo realizado pasé largas jornadas en diferentes instituciones. El trabajo allí y el acceso a las fuentes, vitales para la investigación, solo fue posible por la ayuda

de los bibliotecarios del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, la Biblioteca Prebisch del Banco Central de la República Argentina, la Hemeroteca de la Legislatura Porteña, la Biblioteca Nacional de Maestros, la Biblioteca de Literatura argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la Biblioteca Central de la Universidad de Rosario y la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Agradezco especialmente a Ignacio Mancini, bibliotecario de Instituto Germani, por estar siempre atento cuando necesité recursos bibliográficos. Aprovecho para incluir aquí el agradecimiento a mi lugar de trabajo, el Instituto de Investigaciones Gino Germani y la Facultad de Ciencias Sociales, donde una labor constante e incansable con colegas y con estudiantes revitaliza mis preguntas.

Agradezco a todos los entrevistados que con generosidad me dieron su tiempo y sus historias.

Dejo para el final quienes estuvieron desde el inicio. A mi abuela Amalia cuyo amor acompañó mis días de trabajo. Y especialmente a mis padres. El trabajo que imprimí en esta tesis solo fue posible por el apoyo de mi familia. Su amor y confianza me impulsaron a trazar un camino que por momentos sentí improbable. Saben que esta tesis es de ellos. Más cerca de Aira me enseñaron a disfrutar de mi tarea y más cerca de Arlt, que el futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo.

Introducción

En 2011 participo por primera vez en un grupo de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Lo dirige Lucas Rubinich que junto con Daniela Lucena y Mariana Cerviño organizan reuniones donde se discuten textos teóricos y además se incentiva a los estudiantes a producir sus propios textos. El proyecto del que formamos parte estudia el campo del arte de Buenos Aires a partir de 1983 cuando se restituye el gobierno democrático. Lucas Rubinich estudia la trayectoria de Roberto Jacoby y cómo este artista y sociólogo vuelve productivo el vínculo entre arte y política revitalizando la herencia de los años sesenta y setenta durante la transición democrática. Daniela Lucena trabaja sobre el *under* porteño de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta para dar cuenta de experiencias estéticas que hicieron del cuerpo y de los encuentros festivos zonas de resistencia frente al poder represor. Mariana Cerviño toma la trayectoria de Jorge Gumier Maier para reconstruir su habitus disidente y su labor como artista y curador y propone que constituye una novedosa posición herética dentro del campo del arte de los años ochenta en Buenos Aires.

En estas reuniones surge mi interés por la investigación empírica. Los interrogantes de las investigaciones del proyecto alimentan mi curiosidad sobre no tanto el campo artístico como la producción literaria. De manera similar a los trabajos que leemos en las reuniones me comienzo a preguntar cuáles son las zonas de resistencia y las posiciones heréticas en el campo literario. Comienzo por hacer observaciones participantes en eventos que reúnen a actores clave del campo literario como el FILBA y la Feria Internacional de Literatura de Buenos Aires. A ello le sumo la revisión bibliográfica de estudios sobre literatura argentina contemporánea. Así es como encuentro la categoría de nueva narrativa argentina.

En 2013 el último año antes de recibirme de la carrera de Sociología me presento para una Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas destinada a la iniciación en investigación otorgada por el Consejo Interuniversitario argentino. El título del plan es *La construcción de la categoría "Nueva Narrativa Argentina". Disputas de la crítica y lazos con las artes visuales en la ciudad de Buenos Aires (2000-2010)*. Durante el año que dura la beca me dedico a la sistematización

y lectura de trabajos que construyen y estudian la denominada nueva narrativa argentina. Realizo entrevistas a actores clave y doy los primeros pasos en la escritura de resultados de estas indagaciones. La idea de nueva narrativa a la que se suma la adjetivación de joven me lleva a preguntarme por la conformación de una nueva generación de escritores y por la posibilidad de pensar la novedad como herejía o resistencia frente a los sentidos comunes impuestos.

Al año siguiente me presento a la convocatoria de becas doctorales de CONICET que gano en 2015 para seguir con la investigación sobre la así denominada nueva narrativa argentina. Ahora paso de estudiar cómo la crítica piensa a los escritores que comienzan a publicar a principios del siglo XXI a proponerme pensarlos con las herramientas de la sociología. ¿Esa novedad iguala a una herejía o disidencia en términos de relaciones con otras posiciones en el campo? ¿Conforman una generación esos escritores? ¿Crean y ocupan una nueva posición en el campo?

Cursar materias del doctorado, dialogar y compartir trabajos escritos y poder dedicarme a esta investigación a tiempo completo gracias al sistema de becas me permite dar forma a mis intereses y a mi objeto de estudio. Me comienzo a preguntar cómo convertir estas preguntas en un problema de investigación, cómo transformar una curiosidad y un conjunto de datos descriptivos en un aporte significativo desde la Sociología. En este punto del trabajo encuentro menciones a un escritor particular cada vez más frecuentes en la bibliografía que consulto, así como en documentos que recopiló sobre escritores y editoriales. Críticos, escritores y editores parecen encontrar en César Aira un actor clave dentro del campo literario ya sea para valorarlo de manera positiva como negativa. Este dato me lleva a seguir indagando y encuentro que algunas características que se le adjudican a Aira son las mismas que distinguen como novedosos a los nuevos narradores. Esto da más peso al hallazgo. Aira es un escritor prestigioso. ¿Cómo un escritor construye una trayectoria exitosa con rasgos que se siguen considerando novedosos años después?

Finalmente encuentro un problema de investigación: ¿cómo se conforma el centro del campo literario? ¿Cómo una figura excéntrica llega a ser valorada? ¿Qué características tiene ese centro? Esta tesis se propone responder estas preguntas. Esta introducción que abre la tesis busca reconstruir el camino que lleva a las preguntas. En esta introducción las preguntas de investigación son un punto de llegada. En los capítulos restantes las preguntas son un punto

de partida, cada uno de ellos busca responder el interrogante sobre los modos en que Aira se vuelve un centro descentrado del campo literario de la ciudad de Buenos Aires.

1. La pregunta de investigación

1.1. De la curiosidad por la novedad a un problema de investigación sobre el centro literario

Esta tesis propone como hipótesis que César Aira ocupa un lugar central dentro del campo literario de la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI. Aira es un escritor nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires. Desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. Hasta 2019 es posible registrar que su obra supera los cien libros. Sumado a esa primera idea propongo que la centralidad que detenta Aira es una centralidad atípica: es un centro descentrado. Aira encarna la figura de escritor “payaso” (Aira i, 1982: 3) frente al patrón romántico del arte por el arte o de la literatura comprometida. La literatura es goce, lo que contrasta con el sentido instalado que vincula la literatura con la realidad en términos de transformación o de resistencia. Construye una genealogía de literatura argentina que rescata escritores marginales (en particular a Copi y a Osvaldo Lamborghini). Exacerba las lógicas del mercado sin asumir las tendencias que marca ni distanciarse de ese circuito.

La tesis busca responder cómo Aira llega a convertirse en ese centro. Reconstruir la trayectoria de Aira conduce a estudiar dimensiones de la producción y de la recepción de la literatura y transformaciones del campo literario de la ciudad de Buenos Aires de las décadas de los años ochenta y noventa. Se trata de fenómenos que no se pueden explicar sólo con la figura de un escritor, pero sí se los puede comenzar a abordar desde ese punto de partida. Esta tesis aborda tanto a escritores como a editores, críticos, académicos y periodistas, entre otros mediadores que participan de la construcción del hecho literario.

La pregunta por la centralidad de Aira no es la pregunta inicial de la investigación. Antes de pasar a desarrollar el problema de la tesis, reconstruyo el interrogante con que se inicia este recorrido que no está enfocado en Aira pero que conduce al estudio presente. Los caminos de la investigación no son lineales y los problemas de investigación suponen tareas de investigación, diálogo y trabajo conjunto. Detallo a continuación algunos de los recorridos transitados.

Al momento de presentar el proyecto por el que se otorga la beca doctoral de Conicet, marco en el cual se realiza esta tesis, el interrogante es otro: se enfoca en las transformaciones de la literatura argentina de las últimas décadas. Diversos estudios realizados en la primera y segunda década del siglo XXI identifican una “nueva narrativa argentina” (Drucaroff, 2011) en los años noventa y los primeros años del siglo XXI. La pregunta que formulo entonces es ¿el cambio de siglo –en particular la crisis de 2001– se traduce en transformaciones en la producción literaria argentina? Uno de los interrogantes más repetidos en los estudios sobre la literatura argentina desde 2005, aproximadamente, es la pregunta por lo nuevo que se responde, en general, con el estudio de la narrativa escrita en la primera década del siglo XXI¹. Esta preocupación condensa en la categoría de nueva narrativa argentina². ¿En qué consiste lo novedoso? Diversos autores coinciden en resaltar varios núcleos que explican esa novedad. La primera característica que los estudiosos le adjudican a los escritores de la nueva narrativa argentina consiste en que articulan su sociabilidad como una “tecnología de la amistad” (Vanoli, 2010) que toma la forma de antologías colectivas, ciclos de lectura, talleres literarios y plataformas digitales como blogs (Vanoli, 2010; Drucaroff 2011; Terranova, 2013). En segundo lugar, se propone que la nueva narrativa argentina entabla un lazo novedoso con la tradición y con sus pares. Ajenos a conflictos o mandatos (Schettini, 2007), con desenfado frente a la autoridad (Fernández, 2009 y 2011), delinean un espacio en el que reina el “quietismo” (Tobeña, 2014). Sobre los dos puntos anteriores, podría argumentar que las dimensiones de la cooperación y del conflicto forman parte de toda práctica social. ¿Reside allí el carácter novedoso o herético de la denominada nueva narrativa argentina?

¹ Beatriz Sarlo publica en 2007 una recopilación de textos sobre literatura argentina, dos de ellos centrados en la producción literaria de fines del siglo XX y principios del XXI. Se trata de “¿Pornografía o fashion?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, ambos recopilados en el libro *Escritos sobre literatura argentina*. En 2012 publica *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, una recopilación de reseñas escritas entre 2007 y 2012 para el diario *Perfil* con un prólogo que reflexiona sobre ese corpus. Un año antes, la crítica y profesora Elsa Drucaroff publica un estudio sistemático sobre la “nueva narrativa argentina” titulado *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. En 2013 Juan Terranova, crítico y escritor que Drucaroff considera parte de lo que denomina nueva narrativa argentina, publica *Los gauchos irónicos* para diseñar un “mapa jerarquizado” de la narrativa publicada en las últimas décadas. El crítico, editor e investigador Maximiliano Crespi publica en 2015 su tercer libro de crítica literaria *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* donde traza un mapa del “ecosistema” de la narrativa argentina del siglo XXI.

² Esta categoría se utiliza en textos académicos y en revistas especializadas para referirse a diversos escritores noveles que comienzan a publicar a comienzos del siglo XXI. No se trata de una categoría propia dado que no la analizo de manera crítica en esta tesis.

El tercer elemento que los críticos apuntan es que varios escritores de la nueva narrativa argentina son editores y crean sus propios emprendimientos³. Me detuve en particular en este rasgo. Estas “pequeñas editoriales de capital nacional” (Vanoli y Vecino, 2009)⁴ no son sólo espacios que reciben a escritores inéditos sino que incorporan autores que cuentan con una trayectoria más extensa. Por otra parte, encuentro que los escritores que comienzan a publicar allí no trazan un lazo de identidad con esos espacios. Esas editoriales no se convierten en su única opción. Se desdibuja la identidad entre un escritor y una editorial: los noveles que publican en editoriales independientes también lo hacen en editoriales grandes de capital extranjero. Escritores ya prestigiosos al momento de la consolidación de las editoriales independientes trazan trayectorias inversas: tras publicar en editoriales grandes y prestigiosas optan por las pequeñas de capital nacional⁵. Por último, se abandona la relación de rechazo frente al mercado (Drucaroff, 2011).

³ A modo de ilustración, vale citar los casos de Washington Cucurto con la editorial Eloísa Cartonera (2003), Mariano Blatt y Damián Ríos con Blatt&Ríos (2006), Violeta Gorodischer, Sonia Budassi, Félix Bruzzone y Hernán Vanoli con la editorial Tamarisco (2006), Ariel Bermani, Bruno Szister y Paula Brecciaroli con Conejos (2010) y el de Juan Terranova con China editora (2013), entre otros.

⁴ Los autores optan por esta noción para referirse a las autodenominadas editoriales independientes, término analizado de manera crítica por los sociólogos Vanoli (2009), Ezequiel Saferstein y Daniela Szpilberg (2012).

⁵ Para los primeros, se pueden citar dos casos de carreras exitosas de escritores que inician sus trayectorias editoriales en las editoriales pequeñas de capital nacional. Selva Almada publica su primer libro, *Mal de muñecas* en 2003, en la editorial Carne argentina que funda junto con Julián López y Alejandra Zina (quienes también publican allí sus primeros libros: respectivamente *Bienamado* en 2004 y *Lo que se pierde* en 2005). Su segundo libro, *Niños*, lo publica la editorial de la Universidad de La Plata en 2007. Y el resto de su obra se publica en editoriales creadas a comienzos del siglo XXI como la editorial Gárgola (*Una chica de provincia* en 2007), Mardulce (*El viento que arrasa* en 2012, *Ladrilleros* en 2013) y Los Proyectos (*Intemec* en 2012). En 2010 gana una beca del Fondo Nacional de las Artes por un proyecto de investigación sobre femicidio adolescente. A partir de lo recabado publica la crónica *Chicas muertas* en Random House Mondadori en 2014. En esta editorial sigue publicando y en 2015 aparece el libro de cuentos *El desapego es una manera de querernos*. Félix Bruzzone es un escritor reseñado por los críticos Terranova y Sarlo. Es reconocido en Alemania al ganar el premio Ana Seghers en 2010, el mismo año que participa de la Comitiva argentina invitada a la Feria del Libro de Frankfurt (Szpilberg, 2015). En 2006 participa con un cuento de la antología *Hojas de Tamarisco*. Se trata del primer libro de la editorial que funda con Hernán Vanoli, Sonia Budassi y Violeta Gorodischer, como menciono antes. En 2007 se edita su primer libro de cuentos (76) en la editorial mencionada, Tamarisco. Tras ello comienza a publicar en el grupo transnacional Mondadori (2008, *Los topos*; 2010, *Barrefondo*). Entre los escritores que trazan trayectorias inversas aparece Marcelo Cohen que, luego de publicar en editoriales españolas o tradicionales como Bruguera (1984, *El país de la dama eléctrica*), publica sus libros en editoriales como Interzona (2012, *Gongue*), Los proyectos (2012, *Neutralidad*) y Entropía (2014, *Música prosaica, cuatro piezas sobre traducción*; 2015 *Algo más*). Interzona es creada en 2002, Entropía en 2004 y Los proyectos en 2012. Otro caso es el de Alberto Laiseca quien tras publicar en una editorial como Tusquets (1999, *El gusano máximo de la vida misma*) opta por la editorial Carne argentina (2007, *Manual Sodomoporno Ex Tractal*), una de cuyas editoras es estudiante de su taller literario, la escritora Selva Almada. Estas ideas se desarrollan en el artículo “Trayectorias editoriales inversas: escritores argentinos de narrativa entre fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI” publicado en *Badebec. Revista del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, vol. 8, n° 15, septiembre de 2018. Se puede consultar en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/issue/view/15>

Los datos e informes sobre el mercado editorial sostienen la línea argumental anterior. Hay un fuerte crecimiento en las autodenominadas editoriales independientes durante la primera década del siglo XXI (Vanoli, 2009; Szpilbarg, 2015). La cantidad de novedades publicadas coincide en trazar una línea ascendente para ese momento (SinCA, 2011)⁶. Entre las condiciones materiales que explican estas transformaciones se encuentran avances tecnológicos en la impresión que permiten la edición de tiradas pequeñas, y las plataformas digitales que sirven como medio de comunicación o como soporte para los libros digitales.

No obstante, la condición de novedosa o rupturista de esta narrativa no se explica cabalmente debido a la posibilidad tecnológica y material de fundar editoriales propias y de publicar más y de manera más diversa. Los datos sobre el mercado editorial no son suficientes para entender el fenómeno. ¿La mirada histórica puede dar la perspectiva necesaria para explicar esta novedad? ¿Existen antecedentes o se trata de una novedad en relación con producciones pasadas?

La reconstrucción histórica me permite encontrar estudios centrados en la producción literaria de la década de los años noventa, momento en que se rastrean transformaciones en vínculos con el mercado dado que, junto con los medios de comunicación, constituyen los “escenarios privilegiados de la polémica y la legitimación cultural” (Berg, 1996). Se impone un nuevo paradigma de relaciones literarias que ve a la buena literatura como subproducto del mercado (Benzecry, 1997: 565). Esta transformación del mercado editorial fomenta “la libertad de convivencia de textualidades diversas” (Sassi, 2006: 159). Resulta llamativo que los estudios sobre la literatura de estos años también se detienen en los núcleos expuestos para definir la denominada nueva narrativa argentina. Con respecto a la “tecnología de la amistad”,

⁶ Compruebo que este crecimiento también ocurre en particular en editoriales que publican literatura, en especial narrativa, de escritores argentinos. Dado que los estudios citados no se detienen en particular en la producción de literatura nacional, confecciono una base de datos con las editoriales creadas en la ciudad de Buenos Aires entre 1990 y 2015 –recorte en que se identifican modificaciones en la producción editorial (Botto, 2006; Szpilbarg, 2015)– y cuyos catálogos incluyen narrativa argentina. Recorro a las editoriales registradas en fuentes institucionales como el *Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad de Buenos Aires* de 2006 a 2015 así como también a otros registros más informales generados por los propios actores como el listado en el que se inscriben las editoriales iniciado por Lucas “Funes” Oliveira o el creado por la editorial Eterna Cadencia. Lucas “Funes” Oliveira junto con el escritor Juan Terranova fundan en 2005 la editorial artesanal Funesiana con un catálogo abocado a la publicación de escritores inéditos argentinos y con un proyecto explícito de hacer circular estas obras por medio de redes informales. Eterna Cadencia es una editorial creada en 2005 junto con la librería del mismo nombre; su catálogo contiene tanto a escritores inéditos como a aquellos más consagrados; a su vez, elabora estrategias colaborativas a fin de estar presentes en circuitos ya consolidados como la Feria del Libro de Buenos Aires.

en la década inmediatamente anterior a la abordada, los estudiosos definen la existencia de “estrategias de solidaridad”, espacios compartidos (como presentaciones de libros y grupos de amigos) y reconocimiento entre los escritores más allá de la publicación donde escriban (Benzecry, 2006: 29). A su vez las transformaciones del mundo editorial identificadas traen aparejado el imperio de la lógica de la cultura industrial. En consecuencia, no se dan las condiciones para que se desaten polémicas y se debilita la capacidad de la literatura para impugnar la cultura en juego (Link, 2003).

Esta reconstrucción histórica todavía no me permite pasar del trabajo descriptivo para poder formular un problema y una pregunta de investigación. Por ello comienzo a pensar en términos relacionales. Si estos escritores se proponen como novedosos, si la crítica los lee de esa manera, se puede pensar que se trata de los márgenes del campo literario. Ahora bien, si son los márgenes, si son los recién llegados, esa novedad se define de manera relacional con el centro del campo literario.

Este cambio de foco me permite implementar herramientas sociológicas y pensar en los vínculos entre el centro y el margen. Esta lógica hace virar la mirada hacia la figura de Aira que, hipotetizo, constituye un centro. Más adelante argumento esta idea. Baste por ahora dar cuenta de que paso de analizar los márgenes a enfocarme en el centro del campo literario porque ese centro presenta características particulares que me llevan a conceptualizarlo como atípico. Tras examinar las características excéntricas de este centro puedo formular una pregunta de investigación que se inserta en cuestiones de la Sociología como la dominación, la autoridad y el ejercicio de poder: ¿cómo se constituye un centro atípico? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de conformación de una autoridad atípica? En el apartado que sigue reconstruyo y fundamento las hipótesis recién presentadas.

Antes de proseguir, cabe realizar la siguiente aclaración. El cambio de foco se debe a haber encontrado un caso que me permite formular un problema y una pregunta de investigación. Esto me aleja de la temprana curiosidad sobre la nueva narrativa argentina. Sin embargo, el estudio de Aira sienta las bases para comprender la posibilidad de las condiciones en que emerge la nueva narrativa. Esto no niega las particularidades de los escritores identificados como nueva narrativa argentina del siglo XXI ni tampoco las rupturas que producen. Pero esas cuestiones exceden la pregunta formulada que, de todos modos, busca ser un aporte para seguir pensando esa producción.

1.2. El centro del campo literario

Vuelvo entonces a la pregunta centrada en César Aira y a la hipótesis que formulo: Aira detenta una centralidad descentrada en el campo literario de Buenos Aires de las dos últimas décadas del siglo XX.

El cambio de foco hacia el centro del campo se vuelve un objeto en sí mismo. La pregunta ahora busca responder cómo se conforma ese centro. Contestar ese interrogante es trabajo de una tesis por lo que decido conservar las preguntas sobre la denominada nueva narrativa argentina para otro estudio.

En esta hipótesis pueden entrecruzarse dos ideas. Aira detenta la centralidad del campo literario y esa centralidad es atípica. Vamos a fundamentar ambas afirmaciones.

En la primera parte de la afirmación sostengo que Aira ocupa el centro del campo literario. Para fines de la década de los años noventa y comienzos del siglo XXI, rastreo indicadores convencionales de prestigio. Aira cuenta con numerosos premios: entre otros, en 1989 es finalista del concurso Clarín-Aguilar por *La liebre*, novela por la que en 1992 recibe el premio Boris Vian entregado por escritores y presentado como “antipremio” (Un antipremio..., 1987: 9) opuesto a premios oficiales como, justamente, el Clarín; en 2001 recibe una mención del premio Konex a la novela del quinquenio 1989-1993; en 2013 recibe el premio a la trayectoria del Fondo Nacional de las Artes; en 1996 traspasa las fronteras nacionales y gana la Beca Guggenheim; en 2014 gana el Premio Roger Caillois en Francia y en 2016, el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas en Chile. Es un autor muy traducido (en una primera recopilación de datos sobre traducciones de libros de Aira hallo que fue traducido a diecinueve idiomas; entre 1988 y 2017 se publican más de cien traducciones; desde 2000 no pasa un año sin que se traduzca uno de sus títulos). Ocupa un lugar central en editoriales (en 2011 la editorial Emecé crea la Biblioteca César Aira al igual que lo hace Literatura Random House en 2015; en 2019 la editorial de capitales nacionales Blatt & Ríos presenta su Biblioteca César Aira y reedita títulos con una estética homogénea; además editores argentinos coinciden en afirmar que los libros de Aira son un éxito de venta⁷). Tiene una amplia recepción en la academia y en publicaciones periódicas como revistas literarias y suplementos culturales de diarios (una consulta de publicaciones periódicas entre 1981 y 2001 me permite encontrar

⁷ “Cada libro de él que imprimen lo vende” comenta Damián Ríos (citado en Zanellato, 2016).

reseñas de todos los libros de Aira al momento en que se publican –salvo excepciones como las de *Moreira*, distribuida años después de su impresión, *Nouvelles impressions du Petit Maroc* publicada en Francia, y *El infinito*–. Además rastreo artículos de revistas especializadas y tesis dedicadas a la obra del autor que se basan en el sobreentendido de la relevancia particular de ese objeto de estudio⁸).

Más allá de este reconocimiento, la consagración no es un fenómeno simple de aprehender, sobre todo en un campo literario con instituciones y autoridades débiles y fluctuantes como el de Buenos Aires. Pero la hipótesis de la centralidad adquiere fuerza al pensar en los efectos de Aira en el campo literario: se lo considera un autor inasible sobre el que, no obstante las dificultades de lectura, se centran críticos y lectores. Una y otra vez autores que se abocan a leer y pensar sobre literatura argentina coinciden en la dificultad de estudiar la obra de Aira que los lleva a una reformulación de las nociones vigentes con la que se piensa la literatura. Sus libros “resisten a la comprensión instantánea” (Pollmann, 1991: 177). Su literatura resulta “ininteligible” (Montaldo, 1998) y “misteriosa e inasible” (Remón Raillard, 1999: 380). La crítica se encuentra frente a un interrogante imposible: “¿cómo describir entonces una literatura que se resiste a cualquier principio de orden y diferenciación?” (Speranza, 2001: 8) y llega a afirmar que Aira es una “anomalía” (Vanoli, 2011). Tomás Abraham y Martín Kohan coinciden en el efecto que causa la lectura de la obra de Aira. Para Abraham Aira es “una experiencia de lectura” con “imágenes imprevistas que detienen la lectura y reordenan la

⁸ Los capítulos 3 y 4 trabajan la dimensión de la recepción de la obra de Aira. Ahora adelanto que entre mediados de la década de los noventa y comienzos del siglo XXI se publican numerosos artículos y tesis que enfocan su atención en Aira. Entre muchos de los trabajos aparecen el artículo de Adriana Astutti (1997. Un niño en la biblioteca nacional. *Revista de Letras*, n°5, Rosario, pp. 37-43); el artículo de Graciela Montaldo donde lo compara con Jorge Luis Borges (1998. Borges, Aira y la literatura para multitudes, *Boletín/6*, Rosario) –ya en 1990 Montaldo publica un artículo en el que escoge a Aira entre otros escritores para estudiar la literatura argentina de la década anterior (1990. Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi), *Hispanérica. Revista de Literatura*, n°55, Universidad de Maryland, pp.105-12); el libro de Laura Estrín (1999. *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle); la tesis doctoral de Margarita Remon-Raillard (1999. *César Aira o la literatura del continuo*, Grenoble III); el libro de Nancy Fernández (2000. *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos) y su posterior tesis doctoral (2005. *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Carrera*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación); el artículo se propone desafiar las categorías convencionales de la crítica para abordar la obra de Aira escrito por Graciela Speranza para *Milpalabras. Letras y artes en revista*, César Aira. Manual de uso, n° 1; la tesis doctoral de Sandra Contreras defendida en 2001 y publicada en 2002 en la editorial Beatriz Viterbo (*Las vueltas de César Aira*. Rosario); el artículo de Reinaldo Laddaga (2001. Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira, *Hispanérica — Revista de literatura*, n°88, Ediciones Hispanérica); y los textos de Silvio Mattoni (2003. César Aira. Una introducción. En AAVV. *Umbral y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: Epoké ediciones) y de Mariano García (2006. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora).

estantería" (2004: 135). Kohan, de manera similar, encuentra que tanto la escritura como la figura de escritor de Aira "han venido desacomodando los parámetros de lectura que imperaban en la literatura argentina" a punto tal que "hubo que inventar por completo el lugar desde donde convenía leer su obra" (Kohan, 2005: 79). Aira pone "en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética" (Premat, 2005: 43) o, tomando en préstamo la teoría de Jacques Derrida, produce una "desarticulación constante, que instaura una *différance*" (García, 2006: 17). Los libros de Aira son una de las "formas del desconcierto" (Montaldo, 2004: 48) que introducen una novedad "que corre el riesgo de ser única, monstruosamente única" (García Díaz y Villalobos, 2006: 167) al punto de que "parece subvertir nuestras hipótesis de lectura" (Decock, 2014: 1). Como epítome de este efecto desorientador se afirma que se trata de una obra "desmedida e inclasificable" (Lo Presti, 2014).

Otro de los efectos de la obra de Aira que da cuenta de su centralidad es la percepción de que se trata de una obra rica y, nuevamente inasible, por lo heterogénea. En general es posible identificar las novelas de un autor con un tema, una propuesta literaria o un estilo, entre otras categorías. Los libros de Aira aparecen como creaciones únicas que no conviven entre ellas como un conjunto.

Al identificar los libros como heterogéneos e imposibles de clasificar, la crítica halla dificultades para ordenar la obra de Aira en temas o etapas. Diana Sperling encuentra en la obra de Aira un "amplio espectro, tanto en el nivel temático como en el formal" (1984: 1). El propio Aira abona esta idea: "No sé si es un defecto o una virtud pero hay un efecto camaleónico que me produce la lectura. Todo me gusta, con todo me identifico" (Aira i, 1993b: 4). Contreras (2002) construye la categoría de ciclos para agrupar los libros en vinculación con ciertos temas: el ciclo pampeano (*Moreira, La liebre*), el ciclo darwiniano (*La liebre, Embalse, La guerra de los gimnasios, Los misterios de Rosario*) y el ciclo televisivo (*La luz argentina, Embalse, La liebre*), entre otros. Sin embargo, no son categorías excluyentes ni tampoco permiten aprehender la totalidad de la obra.

Efectivamente, los libros de Aira abordan temáticas diferentes y las acciones de sus personajes trascurren en variados escenarios. Sin embargo, definir cuáles son no parece ser el eje más productivo para aprehender la obra de Aira. Él postulará que la literatura detenta la libertad de abordar todos los temas dado que se define en oposición al conocimiento y la Verdad, tal

como trabajaremos en los capítulos de esta tesis. Veamos algunos ejemplos de esta heterogeneidad temática, de paisajes y personajes:

Sobre los campos delgados del Pensamiento caían los blancos, y una acelerado precisión de lupa llenaba el espacio. El cielo se desplegaba en silencio, una mujer blanca entre papeles secos, oculta en los convólulos del blanco. Los últimos cardos abrían y cerraban las ramas con chirridos irritantes, y las arañas, marchando sobre débiles patas estiradas, se apacentaban en franjas amarillas de polvo. Se dormía en ondulaciones de fuego. Los cuerpos de las ovejas exhalaban en el sueño silencio en círculos de azar, vacilante (*Las ovejas*, 1984: 95)⁹

Hace poco cumplí cincuenta años, y había acumulado grandes expectativas con la fecha, no tanto por el balance de lo vivido que podría hacer entonces como por la renovación, el recomienzo, el cambio de hábitos. De hecho, no pensé ni por un instante en hacer un balance o evaluar el medio siglo pasado. Tenía la vista fija en el futuro. No veía el cumpleaños sino como un punto de partida, y aun sin entrar en detalles ni hacer planes concretos me había hecho esperanza muy brillante, si no de empezar una vida totalmente nueva, al menos de librarme, por lo rotundo del aniversario, de algunos de mis viejos defectos, el peor de los cuales es justamente la postergación, el repetido incumplimiento de mis promesas de cambio (*Cumpleaños*, 2001: 7)

Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio. Empezó siendo algo tan natural como aliviar a un niño, o a una mujer embarazada, de una carga que parecían no poder soportar (aunque en realidad sí podían). Al poco tiempo ya no hacía distinciones, y le daba lo mismo que fueran chicos o grandes, hombres o mujeres: de cualquier modo él era más grande, más fuerte, y además lo hacía por gusto, sin que nadie se lo pidiera. Nunca se le ocurrió verlo como una tarea de caridad, o solidaridad, o cristianismo, o piedad, o lo que fuera; lo hacía, y basta (*La villa*, 2001: 7)

En una isla paradisíaca situada frente a las costas de Panamá vivía la Princesa Primavera, en un bello palacio de mármol blanco. Era joven, hermosa, y soltera. Su única compañía era la servidumbre, de la que oficiaba de mediadora el ama de llaves, Wanda Toscanini. Situado en una altura, el palacio tenía vista al mar, al que conducían varios caminos del parque (*La princesa primavera*, 2003: 7)

El sacerdote empieza tomando en cuenta que su paso por el mundo es tan fugaz como permanente es la pobreza y la necesidad. A él lo reemplazará otro sacerdote, que se verá ante las mismas disyuntivas que él. Y entiende que un buen modo de practicar la caridad es asegurar que el futuro no la interrumpa. Ya esto no es sólo una preocupación sino un acto de humildad, si el caritativo presente se resta deliberadamente puntos de santidad para asegurárselos al que le siga (*Actos de caridad*, 2014: 11)

⁹ En esta tesis cuando cito fragmentos de libros de Aira opto por darles otro formato de cita: explícito el título en lugar del apellido del autor. Luego sí anoto el año de publicación y la página. En todos los casos se trata de primeras ediciones. A lo largo de la tesis cito fragmentos de la obra de Aira en relación con las hipótesis que presento y los hechos que narro. No busco con ello ejemplificar o dar fuerza a las ideas. Las citas no se piensan como corroboraciones. Hay libros de Aira más cercanos al género de la memoria pero en todo caso no se busca distinguir los datos de la ficción. Ya aprendimos de Borges lo imposible de esa tarea cuando al modo del “escribano que redacta un contrato” y “no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad” (1941: 75). El objetivo de las citas a la obra de Aira es introducir sin mediaciones fragmentos de su obra para que el lector pueda acceder a ellas en esta tesis y para embellecer el trabajo también.

Nadie se explicaba cómo era posible que los lingüistas mantuvieran ese ritmo heroico de actividad. De dónde sacaban la energía, los recursos físicos e intelectuales que les exigían sus tareas. Eran seres aparte, como si estuvieran dotados de poderes que no les habían sido concedidos a los demás. No se tomaban vacaciones; al contrario, parecían tener días extra de trabajo intercalados entre los días. Nadie los obligaba; si bien la sociedad se beneficiaba de su laboriosidad, no necesitaban estimularlos a que la ejercieran. Se diría que ya habían hecho lo suficiente, que el corpus lingüístico estaba completo, pero no era así, su afán incansable seguía revelando nuevas vetas de conocimiento de la lengua y las lenguas (*La invención del tren fantasma*, 2015: 9)

Concebir al arte como una experiencia que escapa las categorías de la comprensión y que se resiste al análisis es una interpretación bastante usual. Al abrir *Las reglas del arte*, libro que analiza la conformación del campo literario en París, Pierre Bourdieu (2005 [1992]) señala cómo Gadamer propone que la literatura es un ámbito que escapa a las explicaciones. Bourdieu se pregunta cómo críticos, escritores y filósofos pueden desafiar sentidos comunes en tantos ámbitos pero afirmar que el arte cae en el reino de lo inefable.

El caso de Aira no parece ser la excepción cuando se vincula arte con excepcionalidad. Lo resalto porque no es un ejemplo más en que el arte y la literatura aparecen como mundos cuyas causas escapan a la ciencia. Estas reacciones son también indicador del efecto de Aira en la crítica en particular y en otras zonas del campo literario, que estudiaremos más adelante. Aira desafía a la crítica a rever sus categorías, introduce una figura de escritor que desacomoda el binarismo entre escritor comprometido y escritor vanguardista, incorpora escritores marginales a la tradición literaria, se vincula de manera inédita con el mercado sin negarlo ni transformarse en best seller, y entiende la literatura como goce sin tener que adjudicarle un sentido superior de resistencia o transformación de la realidad.

Estudios específicos sobre la literatura de Aira también coinciden en que introdujo transformaciones significativas en la literatura argentina. Sandra Contreras plantea en su tesis doctoral que Aira transforma los valores hegemónicos del campo literario mediante “transmutaciones” (Contreras, 2002), sobre las que me detengo en el estado de la cuestión del tema analítico (capítulo 1, 2.2.1). Una de esas transmutaciones refiere a la práctica editorial de Aira que “fastidia” el mercado (Botto, 2006): es una “superproducción a-mercantil artesanal” que toma al mercado como hecho consumado pero sin mimetizar sus procedimientos (Montaldo, 1998).

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad de emergencia de una figura de autor y de una obra que aparecen como insabibles, es decir, que desafían modos de concebir lo literario, y que se

convierten en valiosas y reconocidas? Para responder este interrogante propongo una mirada sociológica que desborde el análisis textual –que, como vimos, cuenta con ya con muchas interpretaciones–, para estudiar la trayectoria de Aira, su posición en el campo literario y la recepción de su obra, tal como detallaré en los apartados siguientes. No solo me pregunto cómo Aira se vuelve centro del campo sino también cómo se conforma esa centralidad que, propongo, es atípica.

1.3. El centro descentrado

Llegamos así al otro supuesto contenido en la hipótesis de investigación: el del centro descentrado, que remite al modo en que Aira ejerce su centralidad en el campo literario.

“Ese lugar vacío es imposible de ocupar” afirma Sarlo (2015: 41) en referencia a la centralidad que detenta Jorge Luis Borges, un tipo de autoridad que después de él no se puede seguir ejerciendo. Cuando reflexiona sobre el fin de siglo, Sarlo piensa en los escritores “post-borgeanos” (2015: 39). Entre ellos, identifica a Aira y encuentra que “no ocupa el lugar del Gran Escritor, al que se ha resistido de manera estratégica” (Sarlo, 2015: 41). Más allá de las intenciones del propio Aira, es un hecho que a fines de siglo XX las centralidades y autoridades tradicionales se erosionan y el campo literario no queda exento de estos fenómenos. Sin embargo, propongo que no por ello dejan de existir jerarquías y disputas. La centralidad que detenta Aira es atípica.

Aira se convierte en el centro del campo en un clima atravesado por la crisis de los relatos totalizantes y la posmodernidad. Para profundizar en estos temas sobre las transformaciones en las jerarquías y las centralidades comienzo a leer trabajos que indagan en los cambios históricos, sociales y filosóficos que supone el fin de siglo. Muchos de ellos reflexionan sobre la categoría de posmodernidad.

Sarlo reflexiona sobre estos cambios epocales en un libro anterior donde se enfoca en las figuras de los intelectuales y los artistas. Sarlo (1994) indaga en transformaciones que afectan los modos en que se ejerce la centralidad, la autoridad y las jerarquías. En particular, comenta que la Sociología así como las intervenciones de la vanguardia histórica llevan al arte a alcanzar sus propios límites: su desacralización. De este modo, “no hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde estén escritos los valores del arte” (Sarlo, 1994: 83). En términos de Raymond Williams, lo dominante de la modernidad se vuelve

residual en la posmodernidad. Los “prestigios carismáticos tradicionales” (Sarlo, 1994: 89) y los “gestos heroicos del intelectual santo o profeta” (Sarlo, 1994: 97) pierden fuerza. Si bien, los filósofos, moralistas, escritores, artistas (figuras que traspasan las fronteras de sus oficios) “se sintieron héroes, guías, legisladores” y “pensaron que podían dirigirse a la sociedad y (...) que podían ser escuchados” (Sarlo, 1994: 94) viven la clausura del momento en que efectivamente los escuchan, respetan y consultan.

La posmodernidad se identifica con la crisis de certezas, la multiplicación de las fuentes de legitimidad, el fortalecimiento de una tendencia antijerárquica y la desacralización del arte cuyos valores no encuentran terreno seguro donde fundarse (Sarlo, 1994: 99). El artista posmoderno queda despojado de “la violencia material o simbólica de la santidad”, de “la soledad de la profecía” y de “la autoridad del guía iluminado” (Sarlo, 1994: 97). El intelectual y el artista ya no cuentan con las “credenciales” que le otorga “el mundo prestigiado de la cultura” al que pertenecen con las que “podían asomarse al balcón de la plaza pública y hacer explícita su idea sobre el mundo, su deber ser, y eran escuchados” (Rubinich, 2017: 15).

En estas “condiciones de comunicación y verosimilitud de la cultura” en la que artistas “sospechan de todo relato histórico (...) gobernado por una Verdad (de clase o nación) homogénea” (Canclini, [1989] 1992: 346) parece “difícil la habilitación de un Sartre con autoridad para pontificar a diestra y siniestra amparado en el saber filosófico y artístico” (Rubinich, 2017: 17).

Algunos autores, con el trasfondo de esas transformaciones, piensan en particular sobre la literatura. Linda Hutcheon (1993) analiza la postmodernidad a partir del recurso de la parodia. De esta lectura me llama la atención cómo resalta la existencia de contradicciones que conviven sin la expectativa de resolverse. En la parodia postmoderna Hutcheon encuentra un carácter deconstructivamente crítico y, a la vez, constructivamente creativo. “No sólo no hay ninguna resolución (falsa u otra) de contradicciones entre formas en la parodia postmoderna, sino que hay una puesta en primer plano de esas mismas contradicciones” (1993: 189) afirma Hutcheon y agrega que es imposible alcanzar un “modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas” (1993: 189).

Otras de las lecturas que me permiten elaborar la noción de un centro atípico es *Contingencia, ironía y solidaridad* ([1989] 1991) de Richard Rorty. Desde una filosofía pragmática, Rorty

construye una teoría ironista en una posmodernidad caracterizada por el efecto democratizador. Con ello Rorty se refiere a la sensación de habilitación a formular y sostener posturas como si fueran todas iguales aunque sus efectos sean diferentes. En este clima de democratización parece no haber miradas privilegiadas. El escollo aparece. ¿Cómo superar la autoridad sin detentar autoridad?

Volviendo a un texto más cercano, encuentro que Sarlo identifica tres opciones como salidas de este panorama de debilitamiento del pensamiento crítico: “la celebración erotizada del poder”, “la placidez autosatisfecha e indiferente” y “el cinismo” (Sarlo, 1994: 107). Tomás Abraham (2004) encuentra una salida novedosa a estos debates en la figura de Aira. En la etapa del “romanticismo democrático” el artista busca a la “diosa Belleza” y detenta “el poder de crear como si fuera un dios” (Abraham, 2004: 137). Frente a este efecto de democratismo Abraham recuerda el efecto de novedad que le produce la literatura y la figura de escritor de Aira: “Aira me parecía una concepción nobiliaria del arte que mi espíritu democrático no quería aceptar (...) Aira era un aristócrata que decía que las grandes obras de arte ya no dejaban lugar para las nuevas genialidades” (2004: 138). Como consecuencia, “ponerse en el lugar del artista era ridículo” (Abraham, 2004: 138). En lugar de encontrar un elemento residual o que clausura debates, Abraham ve en Aira “una buena nueva, un aire de libertad” (2004: 138).

¿Cuál es la “salida”, como plantea Sarlo, que propone Aira? Redefino la pregunta, ¿cómo se detenta la centralidad en un clima que mina las autoridades? ¿Con qué figura de escritor se identifica? ¿Es un escritor comprometido? ¿Es un escritor que se afirma en el polo opuesto que defiende el arte por el arte? ¿Cómo se vincula con el mercado editorial? ¿Contrapone lo literario a la lógica del mercado y la resiste? ¿Acepta esa lógica y se somete a sus reglas?

La propuesta de Aira adquiere la tonalidad de uno de los recursos que se repite en sus libros: las construcciones adversativas que Strafacce denomina “sí, pero no” (1998: 51). Con ello se refiere a construcciones como “Curiosamente, Lu parecía a la vez más joven y más viejo” (*Una novela china*, 1987: 38), “En aquel entonces el chiste era nuevo. Me dirán que ese chiste siempre fue viejo. De acuerdo, pero aun así era nuevo (*Los dos payasos*, 1995: 21-22) o “Es por eso que todo acercamiento será al mismo tiempo un alejamiento” (*Actos de caridad*, 2014: 30). La categoría *ad hoc* de Strafacce se vuelve necesaria porque la construcción de estas oraciones no parece corresponder a las clasificaciones de la gramática. García Negroni en su

Manual de corrección de estilo (2004) explica que existen dos tipos de conjunciones de coordinación adversativas: en una los términos opuestos no son incompatibles y su oposición puede ser directa o indirecta (“Es político, pero es honesto”, ejemplifica para las adversativas restrictivas) y en la otra el segundo elemento niega al primero (“No vino ayer sino hoy” es ejemplo de una conjunción adversativa exclusiva). En ambos casos se trata de una construcción binaria que establece una oposición en la que tiene preeminencia el segundo término. En las adversativas que emplea Aira hay mera oposición, exposición de las contradicciones, sin interés ni posibilidad de dar preeminencia a un término sobre el otro.

Strafacce (1998) rastrea una genealogía de este recurso en la literatura de Kafka. La define como un devenir hacia aquello que el lenguaje no puede representar, hacia un umbral que constituye el momento en que Kafka “interrumpe las novelas” (Strafacce, 1998: 55). El “sí, pero no” supone el devenir del lenguaje en otra cosa, el rechazo de la posibilidad del lenguaje de representar el mundo; en definitiva, la presencia del lenguaje: “Las palabras en Kafka se sacan la lengua” (Strafacce, 1998: 54).

Sylvia Saítta, en sus años de estudiante y becaria de investigación, identifica este “juego de inversión” de manera temprana en una reseña de *Una novela china* (Javier Vergara, 1987) publicada en la revista *Los días del viaje*. “El principio constructivo del texto” es una “estructura oracional” que “juega permanentemente con la afirmación y la negación simultánea: el texto se dice y se desdice” (Saítta, 1988: 47). El efecto es de “incertidumbre donde todo es de un modo pero podría no serlo” (Saítta, 1988: 47). Saítta encuentra en esta “imposibilidad de asir” la realidad y en la “lectura desestabilizante” la belleza del texto (1988: 47).

Si traigo estos elementos de sus novelas es porque me interesa destacar que la posición de centralidad que detenta Aira es homóloga a este procedimiento de su literatura. En primer lugar, Aira propone un compromiso que no es con la política ni una cuestión social sino con la literatura. Aira se distancia de la figura de la literatura comprometida o resistente “al canibalismo de los medios de comunicación y a la trivialización que impone la industria cultural” como la que representa Saer para la crítica (De Diego, 2007: 277), escritor central en los años ochenta. Aira afirma “yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (Aira i, 1982: 2). Pero el compromiso con la literatura carece de rigor. Su afinidad con las posiciones que defiende la postura del arte por el arte es particular porque Aira no afirmaría

con seriedad que “quizás podemos escribir desde nada, para nada inmediato, sin urgencias, para la escritura, para el placer más íntimo, para el bronce, para nada” (Caparrós, 1989: 44). Cuando confirma su vínculo con la vanguardia, al instante se desdice: “De todas formas yo me considero un escritor de vanguardia por supuesto (risas)” (Aira i, 1983: 8).

Es productivo pensar la posición de Aira con la figura del escritor payaso que él introduce. “El umbral es el amor a la literatura (no hablo de respeto, porque la literatura es tan grande y soberana que ni siquiera hay que respetarla), por más que eso nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales. Es preferible volverse un payaso” (i, 1982: 3) propone Aira en 1982 en la primera entrevista que otorga como escritor publicada en la revista *Pie de página*. Así cuando funda una “moral utópica de escritor” (Libertella, 2006: 59) y aspira a la trascendencia de la “gloria”, se apura a adjetivarla como “de bolsillo” (Aira i, 1984c: 1). Si bien parece no terminar de afirmar nada, con ese estilo funda un mito que, claro, tiene rasgos diferentes al del “Gran Escritor (Sarlo, 2015: 41).

Rompe con el patrón romántico: es un escritor que no asume una voz pública. Expresa negarse a dar notas a los medios de comunicación y no realiza intervenciones en espacios literarios lo que alimenta su figura de escritor oculto. A esta imagen de minimizar su presencia contrapone la otra figura con la que se lo identifica que es la de escritor prolífico que retomo como tercer eje para definir su centralidad descentrada. También rompe con la figura del vanguardista como bohemio al detallar su rutina de escritura con la precisión y cálculo de una cinta de montaje a lo que se suman los detalles de que escribe en bares, de que no corrige sus textos y de que tiene cientos de inéditos. Aira alimentará este mito desde sus ficciones donde incorpora los nombres y lugares reales de sus amigos y familia definiendo un universo propio.

En segundo lugar, en la tradición literaria que construye Aira también resalta estas ambivalencias. Arma una tradición con escritores marginales como Osvaldo Lamborghini y Copi quienes, también, suelen caer dentro de la categoría de lo inclasificable. En Copi encuentra una “extrañeza” pero aclara que no es tal: “puede parecernos muy moderna, muy avant-garde, pero eso puede no ser más que un espejismo provocado por la decadencia del arte del relato en nuestra época” (Copi, 1991: 17). La literatura de Copi se enfrenta al reino de la explicación. En Copi “el relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal” (Copi, 1991:19). De Osvaldo Lamborghini también destaca lo “inusitadamente nuevo” (Aira ii, 1988: 7) y lo “secreto” aunque, también aclara, “no

ignorado” (Aira ii, 1988l: 7). Aira encuentra en la literatura de Lamborghini “la mecánica exquisitamente límpida de las frases” (Aira ii, 1988l: 9) y “el malentendido” (Aira ii, 1988l: 13). Del mismo modo que con Copi, aclara que, si bien se construye de Lamborghini el mito de un “maldito”, “las bases reales no van más allá de cierta irregularidad en sus costumbres” (Aira ii, 1988l: 15) y de que “se mantuvo al margen de la cultura oficial”. A ello contraponen que “fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino” (Aira ii, 1988l: 16).

Por último, identifico que Aira tiene una práctica editorial peculiar: llega a publicar más de cuatro títulos por año en editoriales de diversas características que van desde aquellas de capital nacional autodenominadas independientes con catálogos de menos de treinta títulos, como El broche, hasta las que forman parte de grupos transnacionales como Random House Mondadori. Esta trayectoria editorial no parece coherente con su presentación como escritor silencioso. ¿Cómo un escritor que se propone no intervenir públicamente en el campo literario tiene una presencia numerosa en el campo editorial? Si bien su mito indica que es un escritor ajeno a las instancias públicas de la literatura, su presencia en el mercado es múltiple. A esto se suma la atención que recibe de la crítica académica y de la universidad. Aira tiene una presencia multiplicada en el mercado y, a la vez, en la academia. Dos zonas que parecen polos con lógicas antagónicas.

Aira extrema las posiciones¹⁰: su compromiso es con la literatura y la literatura “es algo heterogéneo (...) O al revés, quién sabe” (Aira i, 1986: 8). Esta exposición de contrarios que no se resuelve llega a exasperar a sus entrevistadores. En una entrevista para la revista *La muela del juicio*, Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni se defienden ante el desacuerdo de Aira con una afirmación de ellos: “Arrastrábamos una figura que vos usaste...” (Aira i, 1992a: 10).

No obstante estos desafíos, Aira no rompe con las reglas del campo. Extrema sus límites, para tomar prestado el título de Estrín (1999), *El realismo y sus extremos*. Lo pienso como una desacralización sacralizante, es decir, como rupturas dentro de los límites del juego del campo literario. Cortes que se insertan dentro de sus límites y que, sobre todo en un contexto en el que rige la incertidumbre, como el del fin de siglo, reafirman la *illusio* que lo funda. Si bien la

¹⁰ “Digan lo que quieran, si la felicidad existe, si la podemos concretar y definir, ella está en los extremos” (1980: 7) afirma Lucio V. Mansilla en su obra *Una excursión a los indios ranqueles* que comienza a publicar en 1870 en *La tribuna*.

literatura, propone Aira, no cumple un papel importante en la sociedad, esto no constituye una falta, por el contrario, se vuelve virtud: habilita libertades en el plano de lo literario.

Si bien el escritor no se erige en figura pública y autoridad, esto no desencanta su rol sino que funda otros mitos. No busca la fama sino la gloria, tal como plantea para pensar a Osvaldo Lamborghini. Si bien la lógica del mercado gana preeminencia en la producción literaria, eso no ataca la calidad de la literatura sino que supone la multiplicidad de espacios donde hacer circular los libros.

En 1986 Aira escribe para *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo* un texto en que reseña *La posmodernidad* de Hal Foster, *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard y *El fin de la modernidad* de Gianni Vattimo. Fiel a su estilo, Aira comienza por vislumbrar la contradicción: nota la imposición del posmodernismo como tema del ámbito intelectual, como sucede en otro momento con el estructuralismo o el existencialismo, y remarca la paradoja de hablar de moda para el caso del posmodernismo que se propone como la superación de las modas. Incluso incluye una de sus adversativas: “La alternativa ante este giro que toman las cosas sería defender entonces la representación, y afirmar que la posmodernidad es el triunfo de la representación... o lo contrario...” (Aira ii, 1986ñ: 69).

Aira percibe la transformación en las jerarquías y centralidades. Los “evangelistas de la posmodernidad” presentan un “recorte y montaje de preferencias” (Aira ii, 1986ñ: 69). Aira lo lee como ventaja: “ha impedido que apareciera un Padre posmodernista, y el legajo se mantiene abierto, sin textos sagrados” (Aira ii, 1986ñ: 69). Frente a la “acumulación excesiva de cultura” a la que se llega en la posmodernidad solo restar “jugar con sus ruinas” (Aira ii, 1986ñ: 68).

1.4. Propuesta y organización de los capítulos

Recapitulando lo dicho hasta ahora, la propuesta de esta tesis es pensar las condiciones de posibilidad de la conformación de un centro atípico dentro del campo literario ocupado por César Aira. El foco está puesto en las décadas de los años ochenta y noventa: desde que Aira comienza a publicar hasta que identifico indicadores de un creciente prestigio. Ello coincide con el clima de fin de siglo mencionado. La tesis se inscribe en preguntas generales de la Sociología que no pretende responder pero sí tener como horizonte. Me pregunto por cuestiones que podrían ser residuales para algunos autores en el contexto de la posmodernidad pero que

todavía están presentes: ejes como la dominación, la autoridad y la conformación de valores. En este clima de fin de siglo, ¿cómo se ejerce la autoridad? ¿Qué jerarquías se construyen? ¿Cómo se constituyen las centralidades? ¿Cómo se conforman los valores?

Paso a delinear la estructura de la tesis. El primer capítulo de la tesis repasa investigaciones y aportes vitales para mi estudio. Reconstruyo un estado de la cuestión con trabajos que adoptan la mirada sociológica sobre prácticas artísticas y literarias, como la que propone esta tesis, y también un estado de la cuestión con estudios sobre la literatura de César Aira que, en su gran mayoría, se basan en aportes de la crítica y la teoría literaria. Los dos últimos puntos delimitan el marco teórico y las decisiones y herramientas metodológicas implementadas.

Los capítulos que siguen buscan responder a la pregunta de investigación de la tesis. Están ordenados de manera cronológica y los cortes se fundamentan en hechos que son centrales para la trayectoria de Aira o, en otros casos, para el campo literario en general. El capítulo dos se adelanta al recorte temporal de la tesis que inicia en 1981. En ese año Aira publica su primer libro, *Ema, la cautiva* (Editorial de Belgrano). Es un momento vital porque es cuando Aira se presenta en público como escritor. Pero ¿es un recién llegado? Reconstruyo su trayectoria familiar y educativa temprana en su Coronel Pringles natal así como sus primeros contactos con artistas y poetas en la ciudad de Buenos Aires para analizar la disposición que lo lleva a recorrer determinados circuitos del arte y la literatura y para estudiar cómo se define como escritor, lo que no necesariamente coincide con el momento de la publicación.

El capítulo tres estudia las condiciones de posibilidad para la publicación de las novelas de Aira tras diez años de recibir rechazos del mercado editorial. ¿Qué se modifica para que Aira pueda publicar sus libros? ¿Aira modifica su proyecto literario? En el segundo punto, me concentro en la presentación de Aira en público como escritor. En un texto sobre Alejandra Pizarnik, que prologa una antología de sus poesías, Aira relata que en su juventud Aldo Pellegrini expone su teoría sobre Mallarmé: es un escritor convencional en su vida cotidiana y familiar pero rupturista radical en lo literario. Lo conceptualiza con la categoría de revolucionario secreto. Tomo esta categoría nativa para volverla analítica. Así estudio cómo la figura de escritor que presenta Aira desafía los sentidos que se están redefiniendo en el campo literario de Buenos Aires. ¿Es exitosa esa revolución mallarmeana? El capítulo cierra con la emergencia de un punto de vista dentro del campo que habilita una lectura vital y que contribuye a la futura consagración de Aira.

El capítulo cuatro abre en 1994 cuando Aira deja de dar entrevistas a medios de comunicación. Sus intervenciones públicas se acotan pero, a la vez, Aira empieza a copar el campo editorial y llama la atención de la academia. ¿Cómo es la trayectoria editorial de Aira? ¿Por qué llama tanto la atención? ¿Qué valores trastoca? ¿Cómo lo lee la academia? ¿Quiénes lo leen? ¿Cómo se vincula Aira con estos espacios?

Por último, en las conclusiones, retomo las hipótesis e ideas principales de la tesis. Y aquí los puntos de llegada se convierten nuevamente en puntos de partida. Trazo interrogantes que emergen a lo largo de la investigación y de la escritura de la tesis y que se pueden transformar en futuros problemas por investigar.

Antes de pasar al primer capítulo cabe realizar aclaraciones del formato de las citas. Dado que trabajo con textos de Aira de diferentes características que van desde sus libros hasta entrevistas y artículos que aparecen en publicaciones periódicas implemento una forma de cita particular para diferenciar estas fuentes. Las citas de los libros consisten del título seguido por el año de publicación y la página. "Aira i" especifica en el cuerpo del texto que se trata de fragmentos de entrevistas que da Aira. Mientras que cuando la cita indique "Aira ii" es porque se refiere a artículos de autoría de Aira que aparecen en publicaciones periódicas o paratextos de libros de otros autores. Las referencias completas a todas estas fuentes constan en el anexo.

Capítulo1. Aspectos teórico metodológicos

1. Los estados de la cuestión

Aunque pueda parecer una tarea solitaria, la confección de una tesis es resultado de una investigación que siempre consiste en un trabajo colectivo (Bourdieu, 2013). En este apartado recopiló y analizo de manera breve los estudios y libros que constituyen antecedentes vitales. Se trata de investigaciones en las que enmarco la presente tesis y de estudios con los que discuto.

Propongo dividir este apartado en dos subtítulos. El primero rastrea investigaciones que conceptualizan el arte y la literatura con herramientas de la sociología en sintonía con la propuesta de esta tesis. El segundo recopila estudios dedicados a César Aira que realizan aportes originales y centrales para abordar su literatura. Busco demarcar el valor diferencial de la presente tesis en particular y dar cuenta de los diálogos.

1.1. El estado de la cuestión del objeto analítico

Existen numerosos libros e investigaciones sociológicos que estudian la producción artística, intelectual y literaria cuyos aportes inspiran y enriquecen la presente tesis. A continuación, paso revista a algunos de estos trabajos y resalto los modos en que constituyen un marco vital. Algunos de ellos son modelos de investigación, otros formulan preguntas similares aunque para otros casos de estudio. En otros casos utilizan el mismo marco teórico y crean un ámbito de estudios que hace posible proyectar un trabajo como el presente.

Otras formas posibles de abordar el tema de los antecedentes es reconstruir una historia de la Sociología de la literatura. Resulta provechoso contar con la tarea que realizan otros autores. Sapiro (2018) reflexiona sobre la tradición de la Sociología de la literatura, y sobre la historia de este ámbito disciplinar. Sánchez Prado (2018) da cuenta de los procesos de apropiación de la obra teórica de Bourdieu para el estudio del arte y la literatura por parte de investigadores estadounidenses y Martínez (2007a), Cerviño (2010), Moraña (2014) y Lucena (2018) realizan este ejercicio para el caso latinoamericano y, en particular, el argentino.

Organizo las lecturas de un conjunto de investigaciones y libros, que son claves para la escritura de esta tesis y para la investigación que la precede, en base a dimensiones de análisis que son aportes fundamentales para este trabajo aunque el legado de esos libros excede lo

que destaco. Elijo resaltar algunas cuestiones que se vinculan de manera directa con la tesis: los modos de delimitar el campo, las posiciones de los diversos actores en él y lo que caracteriza en particular al caso argentino; la producción de las individualidades y el *habitus*; y los mediadores: el campo editorial y la recepción. El anteúltimo punto lo dedico a mencionar investigaciones producidos desde y sobre América Latina. Estos estudios permiten tener una mirada comparativa además de posibilitar el aprendizaje de otros modos de implementar la teoría. Para cerrar el apartado reflexiono sobre la productividad de abordar la literatura desde la Sociología.

Cuando comienzo a delinear la investigación que dará como resultado esta tesis, la lectura de dos libros es fundamental. Me detengo brevemente en ellos. Uno es *Sartre y "Les Temps Modernes"* de Anna Boschetti (1990 [1985]) y el otro *Mozart. Sociología de un genio* de Norbert Elias (1991). Los temas y objetos de estudio son diferentes, las épocas que analizan difieren, hasta las herramientas conceptuales no son las mismas. Sin embargo, en ambos libros encuentro una misma intención de construir una explicación sociológica para el mundo del arte que está investido con un velo de sacralidad y genialidad que parece, a primera vista, escapar a las categorías de lo social.

Boschetti se pregunta cómo Sartre llega a constituirse en la figura central y con la autoridad intelectual que detenta y Elias hace un camino inverso. Elias parte del éxito de la figura de Mozart en la historia de la música para preguntarse por las condiciones de producción de su música y por el papel que el músico tiene cuando compone sus obras. Destaco brevemente algunos puntos que quiero rescatar de las obras de Boschetti y de Elias.

En *Sartre y "Les Temps Modernes"* (1990), Anna Boschetti reconstruye las condiciones de posibilidad del éxito de Sartre a través de su formación, su trayectoria editorial, su *habitus* y su posicionamiento en el campo además de analizar su momento de hegemonía a partir de la revista *Les Temps Modernes*, que construye como subcampo. El libro traza la trayectoria de Sartre por ser "un logro excepcional en la historia de la cultura francesa" (Boschetti, 1990: 7) que le permite explorar modificaciones más generales del ámbito literario e intelectual de París.

La autora redacta una sugerente hipótesis: "la legitimidad es producida por el reconocimiento de las instancias ya legítimas (...) las fluctuaciones de la recepción y del éxito dependen de las

fluctuaciones de los valores reconocidos por el campo” (Boschetti, 1990: 9). Por lo tanto, indagar en el éxito de Sartre le permite explorar los valores vigentes en un ámbito más general. Su trayectoria exige “abarcarse todas las dimensiones de la vida intelectual de una época” (Boschetti, 1990: 7). Responder al cómo es posible romper con la frontera entre el reconocimiento del público restringido y el ampliado, la filosofía y la literatura y el mundo intelectual y el político le exige a Boschetti indagar en todas las dimensiones de la vida intelectual desde una mirada sincrónica pero también adoptar el análisis diacrónico: reconstruir posiciones dentro del campo, trayectorias, debates, polémicas.

Elias rompe los sentidos comunes sobre la figura de Mozart y propone estudiarlo como un caso de fracaso que, transformadas las condiciones de producción y recepción, se convierte en una figura central. Lo estudia a partir de las transgresiones que su música infringe en discusión con aquellos trabajos que parten de la posterior consagración de ella. Se detiene en los desafíos a los límites de la estructura de poder, de la situación social del artista y de la definición de arte que supuso la propuesta de Mozart.

Estudiar este caso le permite construir el problema sociológico de la transición de un “arte artesanal” a un “arte artístico”. Elias se pregunta por las causas de estas transformaciones e indaga en la situación de los grupos burgueses en una economía dominada por la nobleza cortesana. ¿Qué lugar ocupa el músico en este entramado? ¿Cómo se forma Mozart como músico? ¿Qué habilita a las transgresiones que realiza? Así Elias reconstruye una etapa de transición en la que Mozart desafía no sólo los límites de lo esperable para un músico sino también los límites de una estructura de poder.

La lectura de estos libros me enseña a convertir la literatura de Aira y su trayectoria en un problema de investigación de la sociología. Tal como Elias, no parto de la consolidación de su figura como actor central de la literatura argentina sino que me pregunto por las condiciones que posibilitan esa consagración. ¿Cómo se convierte en un caso exitoso? Para responder esa pregunta tomo el ejemplo de la investigación de Boschetti y me propongo indagar en las instancias del campo literario: el mundo editorial de la época, las publicaciones periódicas, críticos literarios de la academia así como los espacios de formación y sociabilidad de los escritores. Todas estas cuestiones exceden la figura de Aira pero poner el foco en él hace asequible investigar dimensiones de la literatura como la producción y la recepción.

1.1.1. El campo y las posiciones

En Argentina, entre los introductores de Bourdieu a los estudios del arte y la literatura se encuentran Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (Martínez 2007a). Con esas herramientas analizan la producción literaria en términos de campo: su emergencia, las posiciones que se constituyeron a principios de siglo y las características particulares de la literatura en Argentina.

Sus primeras producciones son artículos publicados a principios de los años ochenta en revistas especializadas del exterior dado que el mercado editorial se había visto restringido y censurado durante la dictadura cívico militar entre 1976 y 1983. En esos años la reflexión sobre la literatura les permite indagar en cuestiones sociales sobre las que no se podía escribir sin mediaciones y vitalizar el trabajo intelectual “para precavernos contra el fetichismo de los conceptos” (Altamirano y Sarlo, 1997: 12).

A fines de la dictadura y comienzos de la apertura democrática compilan esos artículos y los publican en un libro, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1983. Centro editor de América Latina), que amplían en 1997. También en 1983 publican *Literatura/Sociedad* (Buenos Aires: Hachette), un texto programático en el que desarrollan nociones teóricas y el abordaje particular de la Sociología de la literatura.

Los trabajos de Altamirano y Sarlo (1997) son un aporte fundamental en tanto reconstruyen la génesis del campo literario argentino: cómo se constituye históricamente el campo de producción literaria, la creencia en el valor de la literatura y el poder creador de valor del escritor (Bourdieu, 2003). Para ello identifican elementos de la coyuntura del centenario (los procesos inmigratorios, la modernización, la secularización) y construyen las mediaciones que tamizan estos elementos: nuevas formas de sociabilidad entre intelectuales, las polémicas sobre legitimidad cultural, entre otras instancias de consagración y cooptación particulares. Una de las singularidades del caso argentino que estudian es el lugar de la universidad que juega un rol vital dado que provee de acceso a una biblioteca para los que carecen de acervo familiar además de contacto inmediato con intelectuales y escritores consagrados, lo que hace a la precariedad de la estratificación del campo.

Vale destacar que, para responder a la pregunta por la emergencia del campo literario, Sarlo reconstruye trayectorias, posiciones y figuras de escritores, y, a la vez, incorpora la voz de los

actores. Cuando estudia a Esteban Echeverría incluye como fuente sus propios textos. Resulta productivo el modo en que los aborda: los fragmentos autobiográficos de esos textos se toman no tanto como cotejo de hitos en su vida sino como documento con el que se puede reconstruir la figura del deber ser del escritor que imaginan los actores.

En discusión con la historia de la literatura y problematizando la implementación de un aparato conceptual como el desarrollado por Bourdieu pensado para el caso francés, Sarlo analiza la figura de Echeverría como poeta romántico pero con la particularidad de ser parte de una nueva sociedad criolla poscolonial cuya sociedad civil se encuentra en formación. De este modo, y para citar un solo ejemplo, los viajes iniciáticos que realiza no se piensan de una manera abstracta: son viajes desde la periferia al centro, del pasado al futuro, no es una aventura individual sino un acto colectivo en servicio de la nación.

Sarlo (1997) también se pregunta por las condiciones de surgimiento de una vanguardia en el campo literario argentino en comparación con la vanguardia europea y a partir de las particularidades locales. Como indicador toma la revista *Martín Fierro* y para su estudio debe remitir todo el tiempo al campo en el que se inscribe: a los elementos coyunturales (el modernismo, el centenario), a figuras de escritores y otras posiciones contra las que se definen (los escritores profesionales, la revista *Nosotros*, Leopoldo Lugones) y a las características del campo que median con los elementos históricos sociales (una pobre diferenciación en su interior, la heterogeneidad, la precariedad de su pasado a diferencia de la solidez y estabilidad del campo y la identidad del escritor europeos, la centralidad de la problemática la cuestión del nacionalismo cultural).

Sarlo encuentra que la particularidad de esta vanguardia es su carácter poco cuestionador del orden social aunque transformador de costumbres literarias (como la incorporación de mujeres). Para enfrentarse a la estética del escritor profesional condenan la mercantilización. Proponen permanecer dentro de marcos convencionales donde rige el desinterés, que es más cercano al arielismo que a las rupturas radicales del siglo XX propias de las vanguardias europeas. De este modo, Sarlo problematiza y se aleja de la noción cristalizada de la relación periferia y centro como una de copia y reproducción irreflexiva.

Al identificar estas características Sarlo se interroga por la constancia del problema sobre el nacionalismo cultural y por la desatención de las vanguardias europeas más radicales. En

relación con ello construye uno de los fundamentos del éxito de la propuesta literaria de Jorge Luis Borges: su criollismo urbano de vanguardia logra una síntesis de la heterogeneidad entre el nacionalismo cultural y la vanguardia. Sarlo explora cómo se define como legítima o ilegítima la relación con la lengua extranjera. Para responder a ello precisa exceder la dimensión textual dado que el interrogante se resuelve en el marco de una biografía social e intelectual. Conceptualiza dos posiciones cristalizadas en dos biografías. Una que representa una relación ilegítima con la lengua extranjera: la figura de Roberto Arlt, lector de malas traducciones que no puede ser traductor. La otra que representa la relación legítima: Victoria Ocampo, quien no lee traducciones y es traductora.

Un trabajo que piensa con estas mismas herramientas y que, frente a un problema diferente, reformula los límites del campo es el de Claudia Gilman (2003). Estudia la producción literaria de los años sesenta y setenta y los vínculos entre literatura y política. Las características propias de la producción de esos años la llevan a repensar los límites nacionales del campo. Por eso precisa desbordar las fronteras de los países para retomar discusiones que circulan por toda América Latina. Reconstruye debates, identifica transformaciones en la figura del escritor y del intelectual y da cuenta de cambios en los modos de legitimación de los escritores.

Otro de los antecedentes vitales es el libro *Intelectuales y poder en la década del sesenta* publicado en 1991 por Silvia Sigal. En él recurre a fuentes documentales como diarios y revistas así como también a numerosas entrevistas para estudiar la relación entre intelectuales y política en Argentina en los años sesenta. El marco teórico que implementa es el de Bourdieu y, en sintonía con Sarlo y Altamirano, se vincula con él “muy libremente” (17). Sigal desafía a quienes argumentan que ha de descartarse la posibilidad de pensar en términos de campo en Argentina dado que se trata de un país periférico cuyo centro se encuentra en el exterior. Lejos de hacer caso omiso a esta realidad, parte de la necesidad de incluir esa dimensión al análisis. De este modo desarrolla la hipótesis que sostiene que las instituciones y las jerarquías para el caso argentino se caracterizan por su debilidad. Entre sus preguntas, en consecuencia, se encuentran por qué y en qué condiciones se produce esta fragilidad.

En sintonía con ello y en un artículo enfocado en el ámbito académico, Lucas Rubinich (1999) apunta las especificidades de las disputas generacionales marcadas por el tipo de institucionalidad. Se dan, como en otros casos, disputas entre los jóvenes y los actores ya

consolidados pero, a diferencia de otros casos, en este las discusiones y polémicas no afectan el desarrollo de las instituciones.

Más cercano al recorte temporal de esta tesis, encuentro el valioso aporte de José Luis de Diego (2007), quien realiza un exhaustivo estudio de la literatura de los años setenta y ochenta y para ello reconstruye el campo intelectual y literario con diversas fuentes: testimonios, textos de publicaciones periódicas, obras literarias, análisis de obras. Todo ello permite construir figuras de escritor, géneros privilegiados en un momento determinado y debates mediante los cuales pensar las transformaciones en las producciones durante la dictadura militar y la transición democrática.

En la compilación a cargo de Susana Rodríguez (2007) sobre el campo cultural de Salta entre las décadas de los años sesenta y setenta se estudian zonas del campo a partir de los debates y producciones periodísticas y literarias, de las publicaciones periódicas, de sus propuestas, de las rupturas que introducen en modos de entender lo cultural, de la formación de público lector, de las polémicas en que entran, de las figuras de la crítica literaria, y de la problematización de categorías como la de generación.

Ariel Idez (2010, 2018) estudia zonas específicas del campo literario concentrándose en las revistas *Literal* y *Sitio*. Para su estudio reconstruye el clima cultural en que se producen y “cartografía” el campo. En el caso de la revista *Literal* analiza su propuesta que caracteriza de heterodoxa. Se trata de una heterodoxia que emplea las herramientas disponibles sin impugnar esas mismas instancias. En la tesis doctoral se enfoca en *Sitio* que se convierte en un objeto privilegiado para estudiar el pasaje del campo intelectual de una etapa de frente de resistencia a una de reconstrucción en las cuales se reelabora la figura y el rol de los intelectuales. Sumando la reconstrucción histórica de la tesis de grado, para estudiar la revista *Sitio*, Idez desborda los límites de esa publicación e identifica puntos en común con otras revistas así como contrastes para una comprensión cabal.

Otro estudio centrado en publicaciones periódicas, el de Soledad Martínez Zuccardi (2012), permite preguntarse por la conformación del campo literario e intelectual tucumano a principios del siglo pasado. Martínez Zuccardi no se restringe solamente al estudio sincrónico del contenido de las revistas sino que además suma una mirada diacrónica y reconstruye las posiciones que las publicaciones ocupan en los diversos estados del campo, las figuras que

encarnan los integrantes así como sus trayectorias (origen familiar, procedencia social, filiaciones políticas, inicios en la actividad intelectual o literaria, pertenencia a instituciones, relaciones con el poder político, rol en la publicación, entre otras dimensiones), las redes de relaciones, los modos de intervención cultural, las relaciones que establecen con instituciones culturales, políticas y sectores de la elite.

Adrián Pulleiro (2017a) estudia el campo intelectual argentino de principios del siglo XXI a partir de una mirada diacrónica y sincrónica. Construye las posiciones en lucha por un capital específico como la legitimidad intelectual. Para ello identifica prácticas, debates, formaciones, tradiciones e instituciones. En ellos la dimensión material y simbólica de esa producción cultural se hace efectiva.

De estos textos me nutro para formular preguntas: ¿por qué en los setenta Aira intenta publicar sus libros pero permanece inédito diez años? ¿Cuáles son las producciones valoradas en esa década? ¿Cómo en los años ochenta se dan las condiciones para su publicación? ¿Qué imágenes de escritor proyecta en intervenciones que realiza en el campo? ¿Cuáles son las figuras que se consolidan y cuáles quedan invisibilizadas en su trayectoria posterior? ¿Cómo a fines de los ochenta y comienzos de los noventa la lectura sobre su obra se renueva? ¿Cómo se delinea la trayectoria editorial de Aira

1.1.2. La producción de la individualidad y el *habitus*

Bajo este subtítulo reconstruyo aportes que se centran en una figura en particular para estudiar diversos problemas. Una de las preguntas que comparten estos trabajos es ¿cómo se constituyen estas individualidades o posiciones particulares en el campo? Responder exige investigaciones complejas como la de Rubinich (2009) que reconstruye la trayectoria de Roberto Jacoby para pensar la relación entre arte y política. El caso le permite indagar en un momento de pasaje de un período de vitalidad de un tipo de vínculo entre arte y política a otro de cristalización de heteronomías. Rubinich problematiza el posicionamiento productivo de Jacoby y la transformación de su producción artística que se cruza con la Sociología.

En un trabajo anterior, Rubinich (2001) se pregunta por el sistema educativo argentino de la década de los años noventa. Formula preguntas por los procesos que posibilitan la legitimación de una determinada visión del mundo (como el desprestigio de la escuela pública). Responder sobre el éxito de esta mirada lleva a reconstruir trayectorias de

intelectuales y sus posiciones en el campo. Lo que halla es que esas transformaciones son deudoras de intervenciones no tanto de zonas ortodoxas del nuevo clima neoliberal sino de referentes de las Ciencias Sociales latinoamericanas que provienen de zonas prestigiosas del mundo intelectual, herederos de la tradición reformista. Sus argumentos son familiares, por un lado, a los de los informes de organismos financieros internacionales, como el Banco Mundial, y, por el otro, a los del mundo de las ciencias sociales progresista lo que explica su éxito y legitimación.

Uno de los conceptos centrales de la teoría de Bourdieu para pensar la posición de los actores en el campo es el de *habitus* y Cerviño (2010) se apropia de esta noción para reconstruir la trayectoria de un artista y las condiciones de posibilidad de rupturas dentro de la producción del arte visual en los años ochenta y noventa en Buenos Aires. Cerviño indaga en el *habitus* del artista argentino Jorge Gumier Maier desde su génesis, para comprender las prácticas desplegadas por él al ingresar al campo artístico, estrategias que, si bien no son azarosas, no significa que hayan sido definidas de manera consciente. Así, Cerviño señala tres rupturas que realiza el artista en su juventud: con el destino familiar de tomar la herencia de la empresa de su padre, con la escolarización formal, con la normativa heterosexual. Ello irá conformando una determinada disposición que entrará en contacto con un estado del campo específico, fusión desde la que se definirán sus estrategias.

Al momento de analizar la estética de la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas a manos de Gumier Maier, Cerviño no puede verla como el resultado de la decisión arbitraria del curador sino de una *illusio* compartida, de la confluencia de *habitus* similares por compartir un recorrido por posiciones homólogas. Si bien se resaltan los puntos de confluencia, no hay que olvidar que dicha definición se hace en relación con otros puntos hegemónicos del campo, lo que no clausura la posibilidad del cambio. Tal como afirma Cerviño: “Las reglas y los criterios que definen qué es arte, y cómo es un artista legítimo se modifican cuando individuos con *habitus* no conformes a la hegemonía del campo, imponen, no sin conflictos, la legitimidad de su propio *ethos*” (2010: 354).

Daniela Lucena (2015) reconstruye la trayectoria del artista Tomás Maldonado en su tesis doctoral y reflexiona sobre la relación entre arte y política. La presencia de este vínculo se relata, en las historias del arte, como mera anécdota en la vida y obra de Maldonado. Sin embargo, una mirada relacional, desde la cual se visibiliza a quiénes se opone para delimitar

su propuesta y qué habilitaciones existen en el campo, abre una comprensión cabal para dicho fenómeno que excede la idea de un acto único. Además, Lucena reflexiona sobre el carácter herético que se le suele adjudicar irreflexivamente a las vanguardias. Para ello delinea las posiciones, reglas e instituciones hegemónicas y legitimantes de dichos espacios frente a las que se define esa vanguardia. Así en el campo artístico aparecen los espacios legitimados como el Salón Nacional y la Escuela Nacional de Bellas Artes. Mientras los artistas concretos se oponen a ello, esto no significa que todo sea una mera oposición. También se tienden redes de sociabilidad en cafés, talleres y librerías desde las que construyen su propuesta de “inventar” espacios para exhibir su arte mientras que los que ya existen les estaban vedados.

1.1.3. Mediadores: el campo editorial y la recepción

Estudiar el vínculo de la literatura con dimensiones de lo social supone incorporar mediaciones. Una de las instancias que media entre lo literario y lo social es el campo editorial. Contamos con un corpus profuso de investigaciones sobre el campo editorial argentino. Antes de cerrar este subtítulo recopilo estudios centrados en otra de las dimensiones del hecho literario: la recepción.

Hernán Vanoli (2010) historiza y periodiza la emergencia de diferentes tipos de editoriales en el siglo XX en Argentina. Luego, junto con Ezequiel Saferstein (2011), estudia la producción editorial de la primera década del siglo XXI y reflexiona sobre las políticas estatales destinadas al sector y los datos estadísticos de organismos estatales con los que contamos para aprehender este mundo. De Diego (2014 [2006]) compila trabajos sobre el mundo editorial y su historia en Argentina. En ese libro Malena Botto (2014) confecciona la historia de las autodenominadas editoriales independientes en la década de los años noventa y a comienzos del siglo XX en un contexto de transnacionalización del mundo editorial. Saferstein y Szpilberg (2012) reflexionan sobre la categoría de independiente para analizar las características de las editoriales que se identifican de ese modo y también estudian los supuestos y efectos de construir esa adjetivación.

Desde Europa, María Fernández Moya (2011) estudia el proceso de transnacionalización y concentración de las editoriales para el caso europeo que es clave para el campo editorial argentino en tanto desde fines de los años noventa numerosas editoriales de capitales nacionales pasan a incorporarse como sellos de grupos transmedia y transnacionales.

Saferstein (2014) se concentra en la transformación del rol del editor tras el proceso de extranjerización de las editoriales a partir de la conceptualización de un sentido práctico. Daniela Szpilbarg (2015) describe el campo editorial argentino de fines de la década de los años noventa hasta 2013, construye una tipología de editores e indaga en la circulación de la producción editorial nacional en el espacio internacional.

Estos trabajos me estimulan a formular preguntas: ¿cómo se vincula Aira con estos estados del campo editorial? ¿En qué editoriales publica? ¿Qué tipos de catálogos se abren a la obra de Aira? ¿Qué condiciones habilitan una práctica editorial que, como la de Aira, supone un ritmo acelerado de publicación?

A fin de reconstruir el hecho literario a la dimensión de la producción es preciso sumarle la dimensión de la recepción. Existe un corpus de estudios centrados en los lectores. Identifico etnografías de lectura que se preguntan por los modos de apropiación de los lectores de determinados libros (Semán, 2006, 2007) y por las experiencias de lectura enfocadas en un público juvenil e infantil que confrontan el sentido común que sostiene que los jóvenes no leen (Cuestas, 2014, 2016, 2018; Pates, 2015; Sánchez, 2018; Saez, 2019). Otros estudios indagan en los modos en que se representa y se construye a un tipo de lector dentro de la misma ficción (Carilla, 1979; Zanetti, 2002; Batticuore, 2005; Espósito, 2009), desde editoriales (Cámpora, 2017), y desde las bibliotecas (Planas, 2017).

Otros trabajos suman la dimensión estadística para estudiar el público lector alineados a la tradición de Adolfo Prieto (1956). Ana Wortman (2012) se pregunta por la transformación de las clases medias de principios del siglo XXI y por la resignificación de sus consumos, uno de los cuales es el de libros. Ezequiel Saferstein (2019) realiza un primer análisis de los datos resultantes de la primera encuesta sobre hábitos de lectura en la Feria de editores de 2018.

En esta tesis no indago en el público lector. Se trata de una dimensión que se vuelve un interrogante a lo largo de la investigación pero que excede las posibilidades de estudio del presente trabajo por lo que la reservo para posteriores estudios. La dimensión de la lectura que esta tesis sí aborda es la de la recepción de la crítica. ¿Quiénes son los primeros lectores de Aira? ¿Se reseñan sus libros? ¿En qué publicaciones periódicas se detienen a pensar en su obra? ¿En cuáles prevalece el silencio? ¿La academia lo convierte en su objeto

de estudio? ¿Cuáles son las condiciones para que miembros de la universidad se enfoquen en la literatura de Aira? ¿Cómo lo leen?

Encuentro diversos trabajos que otorgan herramientas para responder a los interrogantes anteriores. Rubinich (1982, 1983) aboca su tesis al estudio de un libro consagrado como clásico, como el *Martín Fierro*, y se pregunta por cómo se lee antes de conseguir el prestigio de la crítica. Para ello piensa en las instancias de consumo de literatura en el momento en que se publica. La pregunta por una obra que será un clásico dentro de la tradición argentina se convierte en el interrogante sobre cómo es la recepción al momento en que se publica. Esto involucra una exhaustiva revisión de los libros anunciados en publicaciones periódicas y librerías (dado que en este momento actúan no solo como distribuidores sino también como incentivos para la compra). Así hipotetiza que no es un libro consumido por los adquirentes sistemáticos de libros antes de su consagración. Adolfo Prieto (1998) se preguntará por las prácticas de lectura del público del *Martín Fierro*.

Otro estudio que trabaja la mediación de la recepción es el que llevan a cabo Ana Teresa Martínez, Constanza Taboada, Alejandro Auat (2011 [2003]). Los autores implementan el marco conceptual de Bourdieu para preguntarse por los discursos sobre identidad social de la provincia de Santiago del Estero. Esto los conduce a reconstruir el campo arqueológico argentino y, en particular, las posiciones y trayectorias de figuras intelectuales destacadas y rescatadas de esa provincia. Emilio y Duncan Wagner y Bernardo Canal Feijóo produjeron y divulgaron el conocimiento de la Arqueología en una apuesta por definir una figura de intelectual entrecruzada con otros géneros, posiciones, formas de divulgación, entre otros elementos. Taboada, Auat y Martínez estudian dos momentos de la recepción de la obra cuando se produce (en un incipiente campo científico de arqueología) y con posterioridad (en medio de una búsqueda de definición de una identidad).

Cierro este punto con una reflexión a la que llegan Martínez, Taboada y Auat. El estudio de la emergencia del campo de la Arqueología y la recepción de esas producciones involucra un estudio de las creencias. Si bien “el trabajo desencantador, develador, diseccionador, deconstructivo de las ciencias sociales” hace “afrenta a esa necesidad de creer que nos une” (Martínez, Taboada y Auat, 2001: 21 y 22) también rompe con la “sociodicea celebratoria” y logra que se “redescubra, en las luces y sombras de la realidad humana pasada, en los intersticios de los discursos, las raíces de algunas cegueras, las razones justificadoras de alguna

parálisis oculta” (Martínez, Taboada y Auat, 2001: 23). De este modo, se enriquece y profundiza un “saber lúcido de la propia historia” (Martínez, Taboada y Auat, 2001: 23).

1.1.4. Estudios desde y sobre América Latina

Las siguientes investigaciones se enfocan en casos latinoamericanos y estudian desde la Sociología problemas relativos al mundo del arte.

Hernán Godoy Urzua (1970) formula preguntas sobre el mundo literario chileno. Como punto de partida, conceptualiza “la actividad literaria (...) como un sistema social seminstitutionalizado de creación y comunicación simbólica” (1970: 212). Lleva a cabo una investigación empírica en 1969 con un cuestionario enviado a 250 escritores elegidos a partir de la base de datos de asociaciones de escritores y de catálogos de editoriales chilenas. Tras procesar los datos, codificar las respuestas (dado que la mayoría de las preguntas son abiertas), complementa la investigación con conversaciones con otros escritores, editores además de la lectura de bibliografía especializada y prensa.

Las variables que incorpora al análisis son: la percepción de sí mismos de los escritores, su situación dentro de la estructura social, la socialización en la iniciación y en el oficio, la relación percibida con la crítica y el mundo editorial (tema emergente en las respuestas), la carrera literaria (una vez que publican; participación de grupos formales e informales, premios, traducciones), la estructura social de la vida literaria, y la institucionalización de la literatura. Además de reconstruir el mundo literario chileno con datos ricos, Godoy Urzua hipotetiza que la vida literaria chilena está poco institucionalizada y encuentra que no existe una instancia comúnmente aceptada de reconocimiento del mérito literario.

En la Sociología brasileña es posible identificar estudios del campo literario que implementan la teoría de Bourdieu. En 1977 Sergio Miceli publica en Brasil un estudio sobre la conformación del campo intelectual brasileño que aparece dos años antes en la revista *Actes de la recherche en sciences sociales* (“Division du travail entre les sexes et division du travail de domination [une étude clinique des anatoliens au Brésil]”), revista fundada ese mismo año por Pierre Bourdieu. Miceli toma la periodización de la historia de la literatura brasileña confeccionada por la crítica y se detiene en el “premodernismo” que, advierte, adquiere esa categoría por la dominación del modernismo posterior con cuya autoridad estética reduce a los intelectuales que los preceden en el tiempo a sus antecesores.

A partir de ello Miceli se concentra en ese período porque, hipotetiza, se construyeron las condiciones de posibilidad para la profesionalización del trabajo intelectual y literario y para la autonomía del campo. De este modo, confecciona las trayectorias sociales de intelectuales mediante la identificación de dimensiones como la profesión del padre, los estigmas que cargan, el capital social, entre otros. Trazar una trayectoria típica ideal le permite hallar la prefiguración de un tipo nuevo de intelectual profesional que se desmarca de las categorías vigentes hasta aquel momento.

En un estudio posterior Miceli especifica el abordaje sociológico:

En lugar de estudiar las obras como formas sublimadas de condiciones históricas, se las recupera en el registro de un distendido proceso de transformaciones. Los condicionantes que inciden sobre cada etapa de una trayectoria parecen resurgir, trasmutados, en las decisiones y en las elecciones asumidas en la coyuntura subsiguiente (Miceli, 2012: 17)

Su profuso conocimiento de la literatura argentina así como de la brasileña le permite realizar un trabajo comparativo entre los países. Así encuentra una homología en esos campos en los años veinte. Construye la noción de “herederos problemáticos” para pensar las condiciones de posibilidad de los proyectos tanto de Ricardo Güiraldes como de Tarsila do Amaral. Esa homología no se restringe a la posición que ocupan en el campo sino a las condiciones que hicieron viable su propuesta: sus trayectorias familiares y conyugales, su posición económica, los debates en el campo literario, entre otros elementos.

Con un trabajo documental que incluye archivos personales, memorias, obras literarias, entre otros documentos, Miceli (2012) también construye la historia social de Borges en contraposición con la figura de genio o de escritor nato cristalizada en la crítica literaria. Miceli reconstruye su trayectoria familiar, la fracción de clase a la que pertenece y el momento coyuntural de transformación que sufre, la sociabilidad familiar y literaria, trayectorias de otros escritores cercanos, posiciones a las que se enfrenta y contra las que se define, para los comienzos de la trayectoria de Borges.

Hélène Pouliquien (2002, 2011) estudia el campo literario de Colombia mediante oposiciones y posiciones de cuatro escritores: Héctor Abad Faciolince, Philip Potdevin, Fernando Cruz Kronfly y Fernando Vallejo. Recurre a datos de sus biografías así como a sus obras. Con ello delinea zonas dentro del país con las que se pueden delimitar novelas, analiza las

producciones de los novelistas, identifica el centro contra el que se definen los escritores de acuerdo con la zona que ocupa.

Patricia Cabrera López (2007) estudia el vínculo entre el campo literario y la política de izquierda en México (1962-1987) en diálogo con la historia literaria oficial que deja por fuera las posiciones contestatarias. Para ello reconstruye el campo literario de ese país mediante una descripción historiográfica de la cultura. Analiza los discursos de los escritores, estudia lo que llama signos no escriturales (casas editoriales, grupos de escritores, premios, entre otros) y registra y aborda publicaciones periódicas culturales para poder acceder a aquellas posiciones y grupos que no necesariamente pasan a la historia de la literatura por no ser consagrados.

En el caso mexicano se encuentra la presencia patente del estado en el campo literario. Esta injerencia estatal no ocurre sin mediaciones dado que el estado aparece mediante el Colegio Nacional, el Sistema nacional de creadores de arte, los premios nacionales, entre otras instancias. Cabrera López reflexiona que la presencia del estado lejos de traducirse en un campo heterónimo se convierte en una instancia de protección de su autonomía.

1.2. El estado de la cuestión del objeto temático

Es en este punto donde reseño estudios sobre la obra y la figura de Aira, con los que esta tesis se nutre y con los que discute, no busco resumir los libros sino definir núcleos de discusión que se repiten en numerosos análisis. Los ejes destacados no alcanzan a definir la totalidad de cada libro, pero los escojo porque son productivos a la luz del interrogante formulado en esta tesis. Esos ejes son: la literatura de Aira como desafío a los criterios vigentes de la crítica; los diferentes modos de abordar el conjunto de sus libros; y su práctica editorial.

Más allá de las discusiones y los ejes destacados, los estudios que paso a reseñar tienen un punto en común. Se centran, en su mayoría, en la obra de Aira desde la dimensión textual. Los propios autores reflexionan sobre sus puntos de partida: “No creo que sea necesario engañarse sobre un punto: muchas de las infinitas cadenas de interpretación o de análisis se tornan inverosímiles al ahondar sobre elementos que tal vez en su origen no sugieren más que la simple llaneza de lo literal” (García, 2006: 26). Estos “abordajes hermenéuticos” que fijan sentidos (Villanueva, 2005) o, como lo denomina otro investigador, estos “juicios de valor” sobre las novelas (Decock, 2014: 279), erosionan las fronteras con la propuesta de Aira.

Se retoma la concepción que construye Aira que define a la literatura como “género autojustificador por excelencia” para habilitar una noción de la crítica que “en cierta medida, también puede serlo” (García, 2006: 26).

1.2.1. Desafío a las convenciones

El primer eje mencionado que comparten los trabajos sobre Aira apunta a las rupturas que supone su literatura en relación con determinados acuerdos sobre lo que se entiende por ella. Para esta concepción es vital la tesis de Contreras (2002) donde elabora la hipótesis sobre la transmutación de los valores hegemónicos del campo literario que genera la obra de Aira. Frente a la noción de una escritura trabajosa y lenta presenta la de la literatura como frivolidad y superproducción. Frente a imágenes de escritores como figuras clandestinas pasa a la visibilidad completa mediante el desborde del mercado con una producción prolífica de libros. Frente al tiempo marcado de las novelas propone una aceleración de la velocidad (tanto en lo textual, como con los finales abruptos de sus libros, como también en el ritmo de publicación). Esta transfiguración no afirma nada sino que crea un ambiente de ambivalencia que reformula una y otra vez la pregunta por el valor de lo literario¹¹.

El anterior es uno de los trabajos más citados a la hora de estudiar a Aira y uno de los primeros estudios sistemáticos sobre la obra y figura de Aira. Sandra Contreras publica en 2002 *Las vueltas de César Aira* en la editorial Beatriz Viterbo, que crea en 1991 junto con Adriana Astutti y Marcela Zanin (los primeros libros de la editorial son *Por favor ¡plágienme!* de Alberto Laiseca y *Copi* de Aira). El origen del libro es la tesis doctoral (*La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea*) dirigida por Nicolás Rosa y defendida en 2001 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires frente a un jurado compuesto por Ana María Camblong, Beatriz Sarlo y Susana Zanetti. Este trabajo se centra exclusivamente en la obra de Aira y la plantea como una singularidad que tensiona una vocación de anacronismo y de ilegibilidad con una propuesta de lectura del futuro.

¹¹ En trabajos anteriores, Contreras se centra en tensiones que plantea la literatura de Aira, una “increíble multiplicación de lo único” (Contreras, 2007: 77). Incentiva a formularse preguntas “¿qué quiere decir eso?” pero “no descansa en la solidez de una respuesta (...) Ni elevada ni profunda, sabe quedarse en la leve superficie, en el rostro, en la faz tambaleante, y conservar algo de aquella futilidad” (Contreras, 1990: 68).

En el capítulo cuatro retomo el trabajo de Contreras porque sostengo que la recepción de la obra de Aira en la Universidad de Rosario es clave para estudiar su vínculo con la academia. Propongo que la obra Aira tiene un ingreso descentrado a la universidad: frente a la centralidad de la Universidad de Buenos Aires que no se centra en su figura, la Universidad Nacional de Rosario lo va a constituir en un objeto privilegiado de estudio. Además, en simultáneo con el ingreso de la obra a la universidad, su presencia se multiplica en el mercado. La coincidencia de la aparición de Aira en estos espacios llama la atención porque suelen ser entendidos como polos opuestos del campo.

El análisis de Contreras adopta, sobre todo, la teoría de Deleuze para pensar la literatura de Aira como una vanguardia con rasgos particulares en tanto se trata de una potencia afirmativa que devuelve al arte lo propiamente artístico: la invención. Es una vuelta al relato que se define contra la así denominada antinovela de experimentación de las décadas de los años sesenta y setenta (representada por la revista *Literal* y autores como Héctor Libertella y Osvaldo Lamborghini), contra la refutación de mimesis como única forma de representación y la novela de saber y juicio de autor dominantes en los años ochenta (identificadas en las figuras de Saer y Piglia), y contra la ironía en la literatura vinculada con la llamada postmodernidad.

Contreras detalla los procedimientos del arte narrativo de Aira con los que da continuidad al relato, trabaja con los estereotipos, acelera las historias y confecciona su tradición literaria (2002). En base a un consenso sobre el elemento vanguardista en el proyecto de Aira (Montaldo, 2005; Prieto, 2005; Vecchio, 2005), posteriores estudios se centran y desarrollan los procedimientos de sus novelas: el continuo (Podlubne, 1996), la miniatura (Laddaga, 2001; Kohan, 2005; Manzi, 2005), el continuo y la hibridación genérica (García, 2006), el abandono y el continuo (Marquardt, 2008).

De manera contemporánea a Contreras, en Francia, bajo la dirección de Michel Lafon, Margarita Remón Raillard (1999) también escribe una tesis exclusivamente sobre Aira y coincide con Contreras en caracterizar la producción de Aira por la indeterminación. Se trata de un punto que vuelve una y otra vez en los análisis sobre la obra de Aira: en términos de crisis de presupuestos centrales de la literatura (Fernández, 2000 y 2005); de confrontación de “pares antitéticos que no se anulan: realista y fantástica, elevada y banal, poética y prosaica, patética y divertida, filosófica y trivial” (Prieto, 2006: 444); de androginia en los

géneros, en el estilo personal y anónimo a la vez, la producción y el consumo (García, 2006); de traspaso de los límites del relato en el así denominado “disparatado maravilloso” (Sarlo, 2007: 476); de borramiento de los límites entre binomios como realismo/representación, alta cultura/cultura de masas y producción/recepción. (Montoya Juárez, 2008); y de cuestionamiento de la noción de valor literario y las categorías literarias tradicionales (de ahí la dificultad en la valoración de su obra) (Decock, 2014).

Este mismo efecto se puede rastrear en las reseñas contemporáneas a la publicación de los libros de Aira y que aparecen en publicaciones periódicas. Las menciono en el primer apartado, pero vale reiterar esta identificación del desconcierto que produce Aira. Link (1994) repiensa en parte el modo de producir crítica literaria por “la lectura del ejemplo de Aira” que lo lleva a pensar a pensar que “el sentido de la lectura pasa, entonces, por infinitos juegos de lenguaje y por contextos culturales móviles” por lo que “el sentido de la crítica es señalar esos juegos y esos contextos” (Link, 1994: 10). Graciela Montaldo (1990, 1998) sostiene que Aira aparece como un “autor poco claro” (13) y que desconcierta por lo que señala necesario escapar de nociones convencionales dentro de la crítica literaria. Propone pensarlo como práctica: no hay moral en Aira sino trabajo y mecanismo (Montaldo, 2000). Remón Raillard sostiene que la transformación que lleva a cabo Aira se encuentra en un momento de transición hacia un “paradigma de algo que todavía carece de nombre pero que el nuevo milenio quizás le dará” (2003: 63).

Otros críticos mencionan que la literatura de Aira los enfrenta con “imágenes imprevistas” que los lleva a reordenar “la estantería” (Abraham, 2004: 135). Otras veces de manera contundente se postula que “Aira es el primer escritor en mucho tiempo que nos enfrenta con algo desconocido” (Sager, 2014: 218). Exige a los lectores una actividad creativa intensa (Roger, 2005: 62). En libros que compilan trabajos sobre Aira prevalece este clima. La obra de Aira se entiende como una propuesta rupturista (Lafon, 2005); como un espacio aparte e inasible en la literatura (García Díaz, 2006); y como un quiebre de convencionalismos (Ríos Baeza, 2014). Este efecto de la obra de Aira llega al punto de la perplejidad cuando Link propone que “Nadie puede apostar dónde será el próximo golpe de César Aira. Su literatura queda, así, libre de todas las sociologías del campo intelectual y de las determinaciones objetivas del mercado” (2006: 252).

Lejos de ser un punto de llegada, esta afirmación se convierte en el punto de partida de la tesis y nos permite formular un interrogante: ¿cómo se construye una posición y un proyecto literario que desacomoda de esa manera las categorías con las que la crítica piensa la literatura? Si bien lo inclasificable puede constituir un valor del campo literario, ¿por qué se repite de manera tan sistemática esta adjetivación en el caso de Aira? ¿Qué se encuentra en su literatura para identificarla como desafiante a los sentidos comunes? Para responder esta pregunta me propongo desbordar los límites textuales de la literatura para acceder a las condiciones de producción de los escritores. También me centro en la trayectoria de Aira pero sin restringirme exclusivamente a su figura en tanto solo puede definirse en diálogo y en relación con otros escritores, dicho de manera más precisa, con otras posiciones dentro del campo literario.

1.2.2. Clasificaciones

El segundo eje que identifico que comparten estudios centrados en la obra de Aira gira alrededor de los modos de clasificarla. En tensión con la caracterización de inclasificable, que vimos en el punto anterior, varios trabajos se preguntan ¿cómo abordar la literatura de Aira? ¿Cómo obra total? ¿En etapas? ¿Por temática? Algunos escritores conciben la literatura de Aira como una obra total, es decir, cada uno de los libros cobra sentido en el conjunto (Contreras, 2002; García, 2006; Link, 2006; Decock, 2014; Sager, 2014) en cambio otros plantean la imposibilidad de abordar la obra de Aira como totalidad (Kohan, 2005; Sarlo, 2007).

Los libros son clasificados de diferentes maneras. Se constituyen subgrupos vinculados con el tema como la llamada trilogía panameña, la tetralogía de la liebre, la temática tradicional argentina; con tópicos que introduce el propio Aira como la indiferencia y la literatura mala; y con la forma que adoptan los libros: la fábula metatextual, las novelas caóticas, las novelas cortas (Remón Raillard, 1999 y 2005); con ciclos y series basados en la temática o escenario de los libros como el ciclo rural (también denominado pampeano-gauchesco) y el urbano (Contreras, 2002; Decock, 2005 y 2014; Fernández, 2005). En otras ocasiones se construye una periodización que abre con la primera publicación de Aira hasta 1989 y desde 1990 en adelante cuando emerge el así denominado fenómeno Aira de publicación periódica de novelas (Contreras, 2002 y 2007; Alberca, 2005). También se definen binomios de

modalidades opuestas definidas como dossier de la adecuación (coincidencias) y dossier vanguardista (inadecuación disonante) (Villanueva, 2005).

Otra de las clasificaciones en las que cabe detenerse es aquella que diferencia en la obra de Aira la literatura así denominada buena de aquella mala (Estrín, 1999; Contreras, 2002; Prieto, 2005; García, 2006; Decock, 2014) que son cercanas a los modos en que Aira se presenta y a categorías que introduce en sus libros. “La literatura tiene su futuro en la literatura mala en tanto la literatura logre sacarse de encima la superstición de la calidad. Porque la calidad siempre es la calidad vieja. Y escribir bien siempre es escribir según las normas, las viejas normas” afirma Aira cuando presenta *La perla del Emperador* de Daniel Guebel (ii, 1990b).

El tema acerca de a qué corriente literaria corresponden las novelas de Aira es otro de los ejes en debate. Los estudiosos coinciden, en su mayoría, en adscribir su literatura al realismo. Pero con ello no alcanza. La propuesta de Aira parece escapar a esa categoría y como propone Estrín (1999) la extrema. De ese modo surgen las nociones de transrealismo (20) e hiperrealismo (21), realismo ilegible (Contreras, 2002 y 2018), desrealismo (Delgado, 2005). Se argumenta la excepcionalidad de su literatura: no es realista porque no hay posibilidad de representar (Montaldo, 2005). Su literatura es anterior a las divisiones genéricas (García, 2006).

Esta tesis no propone una clasificación de los libros de Aira pero sí busca historizar su producción y la recepción de su literatura. Esto conduce a incorporar intervenciones de Aira que exceden la publicación de libros. De ahí la necesidad del trabajo de archivo realizado, que describiré en el último apartado de este capítulo. Identifico textos en publicaciones periódicas, entrevistas, respuestas a encuestas, paratextos de libros de otros escritores, entre otras intervenciones.

1.2.3. Producción editorial

El tercer punto compartido por los estudios enfocados en Aira que menciono antes es aquel que apunta la particular relación entre la literatura de Aira y el mercado editorial. Este vínculo se describe como una “colocación desviada en industria cultural” (Montaldo, 1998: 13), es decir, una “superproducción a-mercantil” que desde los márgenes satura el mercado (Montaldo, 1998: 14). En sintonía con esta hipótesis, Contreras afirma que Aira transforma lo que se entiende como trabajo literario, lento y oculto, en superproducción que crea sus propias leyes (2002, 2007). Link insiste en este tema y plantea que Aira irrumpe en la

producción editorial y se lleva la lógica del mercado por delante, lógica que cancela la autonomía del campo literario después de la preminencia de la política durante los años setenta (Link, 2003a).

Cristian Molina (2013) estudia el vínculo de Aira con el mercado editorial mediante la categoría de “relatos de mercado”. Define este concepto como aquellos objetos literarios que tematizan el mercado simbólico. Se trata de percepciones del mercado y operaciones de los autores en él. De este modo estudia las tensiones entre valor económico y simbólico en la figura del escritor y la práctica literaria. En su libro, Molina analiza los casos de Aira y los compara con los relatos en las obras de Alberto Fuguet y João Gilberto Noll en un recorte temporal que abre en 1990 y cierra en 2008. Para el caso de Aira sostiene que en su literatura la invención es el umbral entre los mundos de la literatura y la economía.

Esta tesis se propone reconstruir la trayectoria editorial de Aira. De este modo me pregunto por las condiciones de posibilidad de la publicación de su obra. ¿Por qué en los años setenta, a pesar de los intentos de otros escritores por que publique, permanece inédito? Recorro a estudios del campo editorial argentino de los años ochenta y noventa para dar cuenta de la práctica editorial de Aira que llama la atención de la crítica y de los estudiosos que se detienen a pensar en su literatura.

1.2.4. El hecho estético no es un milagro

En 1984 la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires abre el debate para la reformulación de su plan de estudios. Una de las propuestas incluye incorporar la materia de Sociología de la literatura. Uno de los profesores de la carrera publica su opinión al respecto en el diario *Clarín*. El texto se titula “La cultura en peligro”. El profesor es Jorge Luis Borges y propone preguntarse “¿Qué será la sociología de la literatura? El hecho estético es un brusco milagro. No puede ser previsto” (Borges, 1984: 21).

El presente trabajo no busca pronosticar hechos futuros pero sí reflexionar desde la Sociología sobre la producción literaria. Otros intelectuales que provienen de las Letras rescatan el desafío a los límites disciplinares y celebran los diálogos entre las Ciencias Sociales y la Crítica y la Teoría Literaria. En su reconstrucción de la reformulación de la carrera de Letras durante la transición democrática, Analía Gerbaudo (2016) identifica la productividad realizada en la zona de borde que debilita líneas de demarcación entre las disciplinas.

En el libro antes citado, Gerbaudo realiza una tarea de “exhumación” y halla transcripciones de clases. Una de ellas es la del seminario que dicta Josefina Ludmer en 1985 llamado *Algunos problemas de teoría literaria*. Ludmer inscribe la teoría literaria dentro de las Ciencias Sociales y propone: “Tenemos que explicitar eso: no somos una academia de Arte; no somos una facultad asocial. Estudiamos, precisamente, uno de los fenómenos fundamentales de la sociedad que es el lenguaje, el discurso, la cultura, la literatura” (citado en Gerbaudo, 2016: 52).

Las Ciencias Sociales no se mantienen ajenas a estos debates. De manera contemporánea a Ludmer, Eduardo Rinesi participa del debate sobre la creación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. El texto se publica en una revista santafesina dirigida por Horacio González. Rinesi encuentra en la “transdisciplinariedad” una potencia desafiante:

La idea de ‘transdisciplinariedad’ supone en cambio, me parece, la mucho más irreverente e interesante necesidad de resistir a que los saberes sean fragmentados, a que las necesidades de los feudalismos presupuestarios y administrativos devengan en feudalización misma del saber, a convertir a las formas de diagramar las fronteras entre las distintas ‘disciplinas’ en simples funciones derivadas de los modos en que la organización burocrática de las oficinas públicas distribuye sus privilegios (Rinesi, 1988: 15).

En un libro citado en el primer apartado de este capítulo, Sarlo reflexiona sobre lo que denomina las consecuencias de las vanguardias artísticas y de la Sociología del arte. Identifica una misma consecuencia: la desacralización del arte. Las consecuencias que identifica no son alentadoras:

¿Qué queda de los conflictos cuando toda toma de partido estético es interpretada como búsqueda de legitimidad o de prestigio? ¿Qué queda de las elecciones cuando la libertad no es sino una ideología entre otras, a la cual se echa mano para disimular deseos menos inmatriciales de consagración? ¿Qué queda de los valores estéticos cuando se asegura que son fichas de una apuesta en la mesa donde invariablemente se juega el monopolio de la legitimidad cultural? (Sarlo, 1994: 82)

En esta tesis propongo que quedan prácticas, creencias y valores y una realidad que podemos ordenar conceptualmente con las herramientas de la Sociología. Es posible pensarlas como acciones sociales condicionadas, síntesis de múltiples determinaciones, tal como las prácticas económicas, sociales, sindicales o políticas. Retomando la idea de milagro citada antes de Borges, quiero volver a una de las reflexiones finales del libro sobre Mozart de Elias: “Wittgenstein dijo: ‘De lo que no se puede hablar, mejor es callarse’. Yo creo que se podría decir con el mismo derecho: ‘De lo que no se puede hablar, hay que investigar’” (1991: 154).

2. Marco teórico

En este apartado trabajo las mediaciones teóricas que me permiten aprehender la literatura desde una mirada sociológica.

En el estado de la cuestión del objeto temático (capítulo 1, 2.2) identifico numerosas investigaciones que estudian la figura y la obra de Aira. En su mayoría, estos estudios proponen una lectura formalista o interna de la literatura concentrada en los textos. Pierre Bourdieu reflexiona sobre esta mirada para advertir sobre la posibilidad de construir un abordaje que “acepta tácitamente todas las ‘tesis’ inscritas en la existencia de la institución de donde saca su autoridad” (2005: 445).

En diálogo con los abordajes que constituyen el estado de la cuestión del objeto temático (capítulo 1, 1.1), este estudio se inscribe en la Sociología de la literatura y en la propuesta de Pierre Bourdieu. Bourdieu pendula para la denominación de esta especialización de la disciplina, entre Historia social del arte y la literatura (nombre del seminario para el que prepara el artículo publicado como el tercer anexo de *Las reglas del arte* (2007)) y Sociología del arte. ¿Qué supone un estudio desde la Sociología de la literatura?

2.1. Mirada histórica y relacional

En principio, se trata de una mirada histórica y relacional. Esta tesis adopta un recorte sincrónico y diacrónico en tanto el análisis genético de la constitución de un estado del campo y de un *habitus*, conceptos que desarrollaremos a continuación, es parte de la comprensión de la dinámica de ese espacio y de la disposición de los actores (Bourdieu y Wacquant, 1995: 58). La propuesta consiste en ir más allá de la división disciplinar entre Historia y Sociología. Así, incorporo la instancia de la reconstrucción histórica que permite reinsertar el objeto de estudio en las condiciones en que se construye y en sus condiciones de posibilidad. Bourdieu parte de un análisis histórico en sus estudios empíricos (1962; 2004) además de desarrollarlo en reflexiones teórico-metodológicas (Bourdieu y Wacquant 1995; Bourdieu 1999).

En el caso particular del campo del arte, Bourdieu estudia la construcción del campo literario con relativa autonomía en Francia enfocándose en la figura de Gustave Flaubert. Desarrolla la hipótesis de la revolución simbólica a partir de ese caso como parte de la historia del campo literario a partir de la cual se construye un punto de vista que no existe hasta ese momento.

De este modo, Bourdieu resalta los esfuerzos, las acciones, las prácticas y las mediaciones puestas en juego para imponer lo que años después aparece como esencial (2005: 153 y 154).

Cito un ejemplo, que luego trabajaré, para resaltar la vitalidad de la mirada histórica. *Emma, la cautiva* se publica en 1981. En la solapa se anuncia que es “la primera de sus novelas que se publica”. ¿En 1981 Aira es un recién llegado al campo? Otro de los libros de Aira, *Moreira*, indica “impreso en 1975” pero la circulación se demora hasta 1981. Este hecho indica que antes de la publicación de *Emma, la cautiva* se puede rastrear la presencia de Aira en el campo literario. Propongo que la publicación de la novela es un momento central porque supone la presentación en público como escritor editado pero resulta productivo adoptar una mirada diacrónica para preguntarse ¿qué habilita la publicación? ¿Qué la obstaculiza antes?

Aquello que Wacquant (Bourdieu y Wacquant, 1995) llama “relacionismo metodológico” (1995: 25) se define en contraposición con una mirada que busca en lo intrínseco del objeto la explicación. Supone que el análisis es relacional. Los *habitus* se definen de acuerdo a las posiciones ocupadas en el campo y en relación unas con otras. En términos del campo literario, en particular, resulta necesario conocer a aquellos autores que la historia de la literatura no conserva dado que aquellos que sí se consagraron se definieron en cada momento en relación con esas posturas (Bourdieu, 2005: 112-113). En caso de no hacerlo, el análisis replica los efectos de las dinámicas históricas y vuelve a olvidar a esos mismos escritores. El objetivo consiste en identificar estos vínculos y en definirlos: son relaciones de condicionamiento.

2.2. Las relaciones: campo y *habitus*

Conceptualizo a la literatura como una práctica social que, como toda práctica, construye y también recibe condicionamientos. En una esclarecedora introducción a la teoría de la acción de Bourdieu, Loïc Wacquant esquematiza dos momentos del análisis: por un lado, un alejamiento de las representaciones cotidianas para construir un espacio de posiciones y recursos que definen coerciones externas y límites; y, por el otro, la reintroducción de la experiencia de los agentes, de sus categorías de apreciación y percepción, en otros términos, sus tomas de posición (Bourdieu y Wacquant, 1995: 20). Wacquant entiende que, escapando de los binarismos, la apuesta de Bourdieu es por el estudio de la relación de complicidad

ontológica entre el agente social y el mundo. El foco no está en ninguno de los términos sino en las relaciones.

Esos dos momentos se pueden entender como diferentes dimensiones analíticas de la acción. En relación con el primer momento mencionado, Bourdieu propone la relación entre prácticas y condicionamientos a partir de una economía de las prácticas como reformulación del economicismo, es decir, la práctica de la economía como acción social con arreglo a fines convertida en modelo para todo tipo de acción social. La apuesta es “comprender la lógica de todas las acciones que son razonables” (Bourdieu, 2007: 83). Ello no supone que se trate “de un cálculo racional” que persiga “una especie de finalidad objetiva”. Son prácticas “inteligibles y coherentes sin haber surgido de una intención de coherencia ni de una decisión deliberada” (Bourdieu, 2007: 83).

El segundo momento que distingue Wacquant apunta a la mirada antropológica a la que recurre Bourdieu para centrarse en devolver a los agentes “el sentido de su práctica unificando, en contraste con la apariencia de opuestos irreductibles, la verdad de los sentidos vividos de su conducta y la verdad de las condiciones objetivas que hacen posibles y probables esa conducta y esa experiencia” (Bourdieu, 1968: 705)¹². Bourdieu busca evitar lo que denomina “realismo de la estructura”. Con ello se refiere a “dar primacía al estudio de las relaciones entre las relaciones objetivas en vez de estudiar las relaciones entre los agentes y esas relaciones” (Bourdieu, 1968: 705). De este modo se hace caso omiso a las historias individuales o grupales para dar carácter de realidad a sistemas relacionales y conceptuales contruidos de antemano. Bourdieu también advierte sobre el “subjetivismo inocente” que no tiene en cuenta que si bien “las relaciones objetivas no existen y no se realizan salvo en y mediante el sistema de disposiciones de los agentes” también que las disposiciones subjetivas son producto de “la internalización de las condiciones objetivas” (Bourdieu, 1968: 705).

Bourdieu aclara que los hechos sociales observan la particularidad de ser objetos de conocimiento no solo para el analista sino también para los propios actores. De ahí la centralidad de los sentidos que se le otorga a lo social. La dimensión simbólica no puede desdeñarse por las contundentes consecuencias que supone. A modo de ilustración, no resulta extraño encontrar que en el espacio de las posiciones objetivas, es decir el campo que

¹² La traducción es nuestra

definiré más adelante, las distancias se extienden de una determinada manera que no necesariamente es la misma que con las distancias simbólicas. De este modo las categorías de tiempo y espacio son vitales y han de ser problematizadas para no sufrir el efecto reificador que impone una ciencia que arriba *post festum*. (Bourdieu, 1977). Una de las herramientas para aprehender esta especificidad de lo social es el concepto de *habitus* sobre el que me detengo ahora.

Tanto el campo como el *habitus* son categorías conceptuales para construir objetos de investigación, lo que no se traduce en nociones teóricas vacías y ahistóricas. Por el contrario:

Si el concepto de *habitus* puede señalar un invariante antropológico, es exclusivamente en el sentido de indicar que los seres humanos (y todo lo que les concierne) son incomprensibles fuera de la historia concebida como historia social, porque el principio de su ser y de su actuar se revela de carácter histórico (Martínez, 2007b: 220)

Comienzo por la categoría de *habitus*. Martínez (2007b) reconstruye los modos en que Bourdieu define y redefine la noción de *habitus*. ¿Cómo se origina? ¿En qué casos está pensando Bourdieu cuando formula este concepto? Martínez escribe esta historia que nos permite una vinculación productiva con la categoría teórica. Señalo las tradiciones de pensamiento que Martínez (2007b) identifica para la formulación de la idea de *habitus*. Esta noción mediadora de carácter disposicional toma, entre otras cosas, de Tomás de Aquino el acento en la idea de que las influencias exteriores son apropiadas y transformadas en principios de acción (Martínez, 2007b: 101). En Max Weber se reivindica el principio de interiorización de la conducta que define modos de vida por medio de la racionalización práctica (Martínez, 2007b: 2007b: 45). De Marcel Mauss toma el acento en aquellos gestos que hacen cuerpo y crean disposiciones, es decir, principios espontáneos de acción (Martínez, 2007b: 70). En Aristóteles halla en las disposiciones el primer grado de determinación que no es acción sino inclinación (Martínez, 2007b: 81). En Émile Durkheim, el proceso continuo de interiorización de lo exterior y de exteriorización de lo interior (Martínez, 2007b: 123); en la fenomenología de Edmund Husserl y de Maurice Merleau-Ponty, las propuestas de pensar el espacio corporal y el espacio exterior como parte de una unidad orientada hacia el obrar y la centralidad de la significación que supone aprehender las realidades como experimentadas (Martínez, 2007b: 146). En Claude Lévi-Strauss, la lógica practicada implícita en las clasificaciones, entre otros elementos (Martínez, 2007b: 185).

El *habitus* se define como

sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2007:86).

El *habitus* es disposición incorporada (*hexis corporal*) que moldea las dimensiones del espacio y del tiempo. Se trata de un sentido práctico, de disposiciones que se actualizan, que permiten actuar como es debido sin estar siguiendo una regla de manera explícita (Bourdieu, 1999: 184). Es un conocimiento práctico que se desconoce a sí mismo (Bourdieu, 1999: 243). Son "principios de invención adquiridos" (Martínez, 2007b: 93) que generan más que transformaciones, respuestas infinitamente distintas aunque explicables y cuya coherencia es construida a posteriori (Martínez, 2007b: 145).

Lejos de un sesgo determinista, el *habitus*

restituye a la gente un poder generador y unificador, elaborador y clasificador, y le recuerda al mismo tiempo que esa capacidad de elaborar la realidad social, a su vez socialmente elaborada, no es la de un sujeto trascendente, sino la de un cuerpo socializado, que invierte en la práctica de los principios organizadores socialmente elaborados y adquiridos en el decurso de una experiencia social situada y fechada (Bourdieu, 1999: 181)

Se trata del producto de factores condicionantes pero no de una representación mecanicista que vincula las relaciones objetivas con los agentes (Bourdieu, 1968: 706). La procedencia social, elemento clave para reconstruir un *habitus*, no es un principio explicativo independiente y transhistórico dado que las mismas disposiciones pueden traducirse en tomas de posición diferentes en relación con cada campo en particular y con cada estado del campo específicos (Bourdieu, 2005: 130-131). El *habitus* se vincula con el campo de dos maneras: con el campo en que fue engendrado y con el campo en que opera en un momento determinado, dos estados de un campo que pueden variar entre sí (Bourdieu, 2007: 91).

"De niño, yo atesoraba lo que no entendía, lo que quedaba sin explicación, la gema rara que brillaba en medio de la ganga trivial de lo claro y sabido" (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 45) comenta Aira. Esta disposición hacia la literatura entendida como lo incomprensible y lo misterioso, interés fomentado por la familia, amigos e instituciones de su juventud, me permite explicar cómo se acerca a puntos del campo literario y artístico que pueden ser

disímiles entre sí –como los artistas del Instituto Di Tella y la obra de Lamborghini– . Allí Aira encuentra un rasgo que en común que valora.

El segundo de los conceptos mediadores entre lo literario y lo social es el de campo. Bourdieu toma esta noción de la física para definirlo como campo de fuerzas con dos polos que se atraen y repelen (2005). El campo está constituido por posiciones con un peso funcional específico que se define en relación con las demás posiciones (Bourdieu, 2002: 10). Se trata de espacios estructurados de posiciones y tomas de posición entre las cuales existe un espacio de los posibles.

En un recorte sincrónico es posible estudiar de forma independiente las características de las posiciones de sus ocupantes. Es un espacio jerarquizado dada una desigual distribución del capital específico que da lugar a relaciones de competencia por el monopolio de la legitimidad cultural (la consagración y el poder de consagrar) (Bourdieu, 2002: 38-39). Aquel capital es “energía física social” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 104). Se trata de un capital que no se restringe a las prácticas socialmente reconocidas como económicas sino que corresponde a diferentes especies (económico, social, cultural, simbólico –especial porque es cualquier especie de capital pero reconocido como legítimo-) y estados (incorporado, objetivado).

También es un espacio de relaciones de cooperación. Quienes participan en un campo comparten una cierta complicidad, es decir tienen intereses y una creencia en común (Bourdieu, 2002: 121). Se valora el mero hecho de participar y, de allí, la inversión en el juego social (Bourdieu, 2007: 186). Bourdieu reflexiona sobre el concepto de *illusio* para dar cuenta de la creencia en aquello que está en juego en cada campo. Bourdieu contrapone la *illusio* a la noción de ataraxia porque “se refiere al hecho de estar involucrado, de estar atrapado en el juego y por el juego”. (Bourdieu y Wacquant, 1995: 80).

En esta tesis reconstruyo estados del campo y algunas de sus zonas que me permiten definir la posición de Aira: dar cuenta de cómo no publica hasta los años ochenta, cómo se constituyen las condiciones para que comience a publicar y para que despliegue su práctica editorial particular y para que la academia centre su atención en su obra. Me interesa reconstruir los modos en que los desafíos de Aira en lugar de romper con la *illusio* del campo, la refuerzan. En un clima de creciente escepticismo, como hipotetiza Sarlo que es consecuencia del abordaje sociológico y herencia de las vanguardias históricas (Introducción,

1.3), Aira revitaliza la creencia en el campo. Un observable de ello es que se trata de un escritor tildado de indiferente al que prácticamente ningún par puede serle indiferente.

2.3. Reproducción y cambio

Entre las críticas a la propuesta de Bourdieu suele repetirse el sesgo determinista de su teoría. No obstante, en diversos estudios se aboca al estudio de las transformaciones. Ello nos permite pensar cambios en el campo literario argentino tratados más adelante. Estadísticamente poco probables, en tanto las condiciones objetivas engendran disposiciones compatibles con las primeras y adaptadas a sus exigencias, los cambios suelen quedar excluidos en tanto impensables y se hace de necesidad virtud, es decir, se suele “rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable” (Bourdieu, 2007: 88).

No obstante, en particular el campo literario, como el artístico y el académico, se caracteriza por la anomia (Bourdieu, 2005). Posee un *nomos* débil, una dominación institucional endeble que no está asegurada por mecanismos objetivos sino que descansa en la reproducción del orden que generan los *habitus* adaptados a ese orden (Bourdieu, 1977; 2007). Por lo tanto, sus propias reglas del juego están constantemente en juego (Bourdieu, 2005: 335). Esta es una característica evidente en los casos de América Latina tal como vimos en el estado de la cuestión del objeto analítico (capítulo 1, 1.1.4).

Cuando estudia transformaciones en el campo del arte, Bourdieu introduce la categoría de revolución simbólica ([1998-2000] 2013). Se define como la transformación de las categorías de percepción y valoración, del arte en este caso. Una revolución simbólica no es una transformación radical ni solitaria. Su improbable éxito lleva a que su supervivencia suponga instancias colectivas de reconocimiento y procesos sociales que desbordan lo particular del arte entendido como pura forma.

Resulta ilustrativo el estudio sobre Édouard Manet. Cuando Manet pinta *Almuerzo en la hierba* e intenta exhibirlo en el Salón oficial no recibe más que rechazos. A partir de este caso, se conceptualiza a Manet como revolucionario y, se agrega, se trata de un rupturista que no quiebra con la tradición en su totalidad. En términos de *habitus*, Manet tiene un *habitus* escindido. A fin de lograr reconocimiento es necesario perpetuar ciertas prácticas. Para que una disidencia se vuelva legible es preciso poder identificar elementos conocidos.

Una de las particularidades de esta tesis es su objeto de estudio. El análisis de obras artísticas y literarias se conciben, en general, como actos creativos únicos pero la sociología las estudia como prácticas sociales y busca encontrar en aquello individual lo colectivo. La empresa de Aira, que parece improbable en los años setenta, sobrevive por una sociabilidad entre pares que valora su obra. ¿Cómo se vuelve exitoso el caso de Aira? Propongo que no se trata de una ruptura completa. A modo de ilustración, una de las prácticas que llama la atención de Aira es su ritmo acelerado de publicación. Efectivamente Aira publica más libros por año que la mayoría de los escritores. Si bien se vincula de una manera particular con el mercado, no rompe con el circuito comercial.

2.4. Punto de partida

Este desarrollo teórico se plantea como un marco desde el cual plantear y replantear un problema y organizar los datos construidos y recolectados. De ningún modo se trata de un punto de llegada sino de un punto de partida. Nuevamente inspirada en Bourdieu esta tesis propone pensar la reformulación de las teorías no sólo mediante la contraposición con otras nociones teóricas sino también con objetos empíricos nuevos (Bourdieu y Wacquant, 1995: 115; 2005: 514). Wacquant hace hincapié en este tipo de incorporación de la teoría:

una invitación a pensar con Bourdieu es una invitación a pensar más allá e incluso contra el propio Bourdieu, toda vez que sea necesario hacerlo. Por tanto, este libro habrá alcanzado su objetivo, si los lectores lo emplean como un instrumento de trabajo adaptado en función de sus análisis concretos (Wacquant, 1995: 14)

De este modo lee la obra de Bourdieu Martínez (2007b), quien recorre el proceso de elaboración de los interrogantes y de las respuestas de Bourdieu en relación con los diálogos y debates de los que participa para “detectar virtualidades en los bordes disponibles de las nociones abiertas que constituyen su teoría del mundo social” (22). Martínez destaca el carácter operativo de las nociones teóricas y encuentra una gran productividad en la teoría del autor para aplicarla a diversos casos dado que hipotetiza que la preocupación por evitar el etnocentrismo recorre toda su obra.

Se trata del “hecho más estructurante de su trabajo” (Martínez, 2007b: 147): más allá de las rupturas temáticas que se identifican en el recorrido de Bourdieu, evitar el etnocentrismo es el punto clave de su obra. Ello es posible de rastrear desde sus primeros trabajos, como la investigación sobre Argelia preocupada por la distancia epistémica de las categorías de

clasificación estadística que impone lógicas ajenas a la sociedad que se pretende estudiar, y el estudio sobre el sistema de intercambios matrimoniales en la región del Bearne por el que se enfrenta a un mundo que conoce de cerca dado que es aquel en el que se crio pero que solo conoce desde el sentido común mientras que lo desconoce desde una mirada crítica. En la misma empresa podemos llegar a sus obras clásicas, como aquellas en las que indaga sobre el mundo universitario que no es el mundo del que surge Bourdieu pero sí el mundo de su *illusio*. En consecuencia, cada investigación en que se aplica una teoría supone la reflexión de la relación entre el investigador y su objeto de estudio así como la reinención de cada teoría en función de cada caso concreto (Martínez, 2007b: 27, 277).

Introduzco una breve reflexión sobre el carácter atípico también de un estudio sociológico centrado en la producción literaria. La pregunta por la conformación de un centro se enmarca en la pregunta por la dominación. Al enfocarme en un centro descentrado recupero la tradición de la Sociología que reflexiona sobre las jerarquías en una búsqueda por descentrarse. Mi propia labor como socióloga apunta a no solo producir desde y para espacios académicos sino también desde otras zonas, como la publicación realizada entre estudiantes y docentes enmarcada en la cátedra Sociología General de la cátedra Rubinich de la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) iniciativa de Lucas Rubinich y Gustavo Moscona. También va acompañado de la reflexión sobre quién está habilitado para detenerse y reflexionar sobre la propia acción. ¿Quién puede convertirse en investigador? ¿Cómo descentrarnos de esas posiciones? ¿Cómo habilitar trayectorias improbables?

3. Metodología y técnicas de investigación

¿Cómo se conforma la centralidad descentrada que observo en el caso de Aira? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para el ejercicio de este tipo de centralidad? En este apartado propongo delinear las variables principales para el análisis de esta tesis; explicitar las decisiones metodológicas para los recortes temporales y espaciales; y exponer las herramientas puestas en práctica para construir los datos durante la investigación.

3.1. Variables

Al preguntarme por la constitución de una singularidad, en principio, busco advertir sobre la posibilidad de recurrir a la noción de emergencia que se circunscribe a las características

intrínsecas del sujeto. Propongo indagar en instancias colectivas de reconocimiento y procesos sociales que desbordan lo particular del escritor y de su obra como condiciones de posibilidad para ese éxito. De ahí las críticas a la noción de emergencia porque no da cuenta del “efecto de la cristalización de factores ya presentes que, por su interrelación, producen algo que no es el equivalente de las acciones de cada uno de esos elementos de manera aislada” (Bourdieu, 2013: 389)¹³.

Una de las principales categorías que vertebra la tesis es la de la trayectoria. Se define como “la serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos” (Bourdieu, 2006: 384). Es “una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del *habitus*” (Bourdieu, 2006: 384). Sin partir de la hipótesis de que se trata de una figura carismática o de un gran escritor, reconstruir una trayectoria permite explicar ese carisma (Bourdieu, 1977: 6). El estudio de la trayectoria de un actor busca evitar la reconstrucción de un proyecto originario que integre toda la verdad objetiva de una condición, de una historia, de una biografía y de una obra y que defina la imagen inaprehensible del genio o del carisma. Ello constituiría un modo de detentar el poder simbólico que permite creer en ese mismo poder (Bourdieu, 2006: 60).

La pregunta es por las condiciones de producción de esa singularidad. La respuesta en parte reside en reconstruir las diversas dimensiones de la trayectoria como familiar, la escolar, los espacios de socialización, y la recepción de su obra (Bourdieu, 2013). Por ello en el capítulo 2 reconstruyo la trayectoria temprana de Aira, su trayectoria familiar y escolar además de sus primeros vínculos con artistas y escritores.

Abordar esta tarea supone iluminar lo que valora el campo en cada momento en particular, las zonas del campo en que se posicionan los escritores cercanos a Aira, el peso y las propuestas de las publicaciones en las que él participa.

Otras de las variables que cabe destacar en este apartado son la práctica editorial y la recepción. Adelanto preguntas sobre el segundo elemento: ¿quiénes son los primeros lectores de Aira? ¿Qué valoran en su literatura? ¿Cuáles son los silencios?

¹³ La traducción es nuestra.

La recepción es una dimensión vital para el hecho literario. ¿Cómo se opina sobre la obra del escritor al momento en que la publica? ¿Quiénes la leen? ¿Qué dicen sobre ella? ¿Dónde hay silencios? En los capítulos siguientes busco identificar los modos en que se reseña la obra de Aira y dar cuenta de cómo durante los años ochenta su literatura pasa desapercibida por sectores centrales de la crítica dado que su foco está puesto en otro tipo de propuesta literaria. A fines de los ochenta, críticos y teóricos de la Universidad de Rosario se interesan por la obra de Aira y la comienzan a leer en los términos que esta propone y desde interrogantes teóricos que se vienen formulando con anterioridad.

Lo anterior tiene por detrás un supuesto: las obras literarias no poseen un valor intrínseco que solo su así llamado creador puede otorgarles sino que hay diversas instancias en el campo que participan de la construcción del valor de la obra y de la creencia en el valor (Bourdieu, 1977: 7). Es preciso evitar la referencia a “los” críticos como una unidad monolítica. No existen los rechazos unánimes ni los descubridores de causas completamente solitarias. De allí la necesidad de un trabajo exhaustivo sobre la producción de la crítica contemporánea a la obra de un artista: se trata de uno de los indicadores para rastrear el efecto que causa (Bourdieu, 2013). Tanto las críticas como los silencios muestran un fenómeno digno de estudiarse.

En los capítulos tres y cuatro reconstruyo los modos en que la crítica lee la obra de Aira. Esto me permite vislumbrar cómo empieza a ser valorada positivamente y cómo adquiere una creciente consagración. ¿Qué publicaciones se detienen en sus libros? ¿Cómo los leen? ¿Qué destacan y qué impugnan? ¿Cuáles son los escritores que se valoran? ¿Cuáles son los rasgos que se consideran centrales en una obra? Con estas preguntas encuentro que, mientras que en la primera mitad de los años ochenta la crítica formula preguntas que no encuentran afinidad con la literatura de Aira, habrá que esperar a fines de esa década cuando las transformaciones en los debates, la renovación de preguntas y la emergencia de escritores convierten a Aira en un objeto central.

Para cerrar este subtítulo, una aclaración sobre el caso. Estudiar a Aira, se menciona antes, permite indagar en hechos que desbordan su individualidad. Preciso diferenciar a los individuos empíricos de los individuos científicamente contruidos (Martínez, 2007b). Se trata de un caso particular dentro del universo de lo posible, una singularidad que no constituye una probabilidad calculable sino una posibilidad razonable. Los nombres propios en tanto individuos contruidos en la investigación

ya no deben ser aquí leídos como etiquetas que señalan seres humanos concretos, en la riqueza de la totalidad de su vida histórica, sino palabras para nombrar un conjunto limitado de propiedades seleccionadas según las necesidades de la investigación, y explícitamente definidas y convertidas en variables, variables que adquieren su valor en el sistema correspondiente de diferencias, y obtienen su significación del conjunto de relaciones explícitamente definidas, cuyos nudos están representados por esas palabras (Martínez, 2007b: 243)

3.2. Recorte temporal y espacial

Al abordar la producción literaria a partir de la teoría de Bourdieu surge un primer interrogante sobre cómo delimitar un campo y sobre cómo aprehenderlo. Este concepto no es un supuesto ni una noción vacía sino parte del proceso de construcción del objeto de investigación:

Determinar la pertinencia de ciertas relaciones privilegiándolas sobre otras, discernir los rasgos que permiten descubrirlas y medirlas, descubrir cuál es el tipo de capital por tener en cuenta y cuáles las reglas de su acumulación, definir los agentes que deben ser considerados, es el problema principal de la construcción de objeto en cada caso (Martínez, 2007b, 286).

“Los límites del campo se encuentran en el punto en el cual terminan los efectos de campo” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 67). Parto de la delimitación nacional del campo y en particular concentrada en Buenos Aires, donde Aira estudia la carrera universitaria, socializa con artistas y escritores y comienza a publicar. También existen lazos con otras ciudades, como Rosario (Santa Fe) donde se vincula con editoriales y con críticos de la universidad.

Así, el recorte espacial es en la ciudad de Buenos Aires porque allí reside Aira y es donde comienza a publicar libros y artículos, allí también aparecen las reseñas de su obra. Desbordo este recorte en dos ocasiones. Una, para estudiar su trayectoria temprana en su Coronel Pringles natal dado que es vital estudiar cómo ingresa al campo literario. La otra, cuando indago en los vínculos con la Universidad de Rosario porque es un espacio significativo para su creciente consagración y para su postura descentrada.

Aira traza lazos incluso con otros países dada su inserción en el ámbito internacional. El trabajo de esta tesis abre un interrogante al respecto de este último punto que es eje de debates de teóricos e investigadores. En 1999 Pascale Casanova publica *La república mundial de las letras* en donde propone estudiar la literatura en un espacio literario que no se restringe a lo nacional: las posiciones de los escritores, las relaciones de dominación y la consagración se explican en la relación entre los campos nacionales y el espacio literario mundial. En aquel libro, Casanova construye la noción de república mundial de las letras como herramienta

crítica al servicio de los excéntricos literarios del espacio literario mundial frente a una literatura entendida como universal, es decir, la definición de literatura producida desde los centros literarios, en especial, como explica Casanova, París. Los escritores centrales desconocen las jerarquías vigentes y los modos que, desde ellas, se ejerce dominación a diferencia de los escritores que ocupan posiciones dominadas, para quienes esta dominación es más aparente porque necesitan resolverla para generar valor.

Ignacio Sánchez Prado (2006) compila un libro como respuesta latinoamericana al debate sobre la dimensión internacional del estudio de la literatura. Allí intelectuales latinoamericanos recuperan reflexiones sobre la literatura hechas desde la periferia en relación con los centros y proponen problematizar esos vínculos: no solo de reproducción sino también de desafío e invención. En esta misma línea de investigación, en 2015 se editan las ponencias que participan del simposio realizado en la Universidad de Radboud de los Países Bajos en 2011 sobre la recepción internacional de la literatura de Jorge Luis Borges. Investigadores se centran en mediadores, como traductores, editores, prologadores de los libros, entre otros, que introducen la literatura de Borges en la república mundial de las letras y estudian las relaciones complejas de invención, ruptura y redefiniciones de su literatura en el campo literario internacional.

Esta tesis no versa sobre la inserción de la literatura de Aira en el campo internacional pero incorpora esta dimensión en los momentos de su trayectoria en que es relevante. La recepción internacional de Aira se vuelve central como indicador de su creciente consagración. Como se menciona en la introducción, las traducciones sus libros a numerosos idiomas, su edición en otros países supone una circulación internacional acompañada por críticas en revistas especializadas extranjeras y premios internacionales que fundamentan y refuerzan la centralidad que ocupa Aira en el campo literario argentino. De todos modos, esta cuestión queda abierta para las reflexiones finales y como interrogante por trabajar una vez analizado el caso en la dimensión nacional que, dadas las características propias del caso, resulta relevante estudiar en primer lugar.

Con respecto al recorte temporal decido abrirlo en 1981 y cerrarlo en 2001. Se fundamenta en dos momentos clave de la trayectoria de Aira. En 1981 publica su primer libro, *Ena, la cautiva*, en la editorial de Belgrano. Si bien interviene en círculos literarios con anterioridad,

la edición de un libro es un contundente episodio en la presentación en público del escritor además de la oportunidad de ser reseñado y entrevistado.

2001 representa una instancia de consagración para Aira. Ese año la académica Sandra Contreras defiende su tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires que está dedicada exclusivamente a la obra de Aira. No es la primera vez que la atención de la academia se posa en su literatura. Considero esa tesis como un momento de condensación de ese interés. Es ya comenzado el siglo XXI cuando Aira se dedica con exclusividad a la escritura. Desde 2000, no pasa un año sin que se realicen traducciones de sus propios libros. Dado que puede vivir de los derechos de traducción, tal como declara, puede abandonar la traducción como profesión— aunque acepta algunos proyectos como *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores* de su traductor al francés, Michel Lafon (quien escribe junto con Benoit Peeters) editado por Beatriz Viterbo en 2008.

Desbordo el recorte, nuevamente, cuando se vuelve necesario. Para reconstruir cómo Aira llega a publicar en la editorial de Belgrano reconstruyo el grupo de sociabilidad del que participa en los años setenta. Del mismo modo, se vuelve necesario retrotraerse a su trayectoria temprana, familiar y educativa, para acceder a datos que nos permiten construir su posterior disposición y posición en el campo.

3.3. Herramientas

A fin de identificar zonas y posiciones dentro del campo literario sobre el que se centra esta tesis se realizan diversas tareas: una revisión bibliográfica, trabajo de archivo y entrevistas en profundidad.

En primer lugar, la investigación comienza con la lectura de estudios sobre diversas producciones literarias y editoriales que permiten acceder a panoramas de este espacio. Tomo tesis y libros que abordan recortes temporales diferentes, entre la década de los años setenta y finales de los años noventa, y reconstruyen estados del campo literario. Algunos estudios están enfocados en la producción literaria, otros en la recepción y la crítica y, por último, en otra dimensión del hecho literario como el mundo editorial. Estos aportes serán oportunamente citados.

En segundo lugar, se realiza una revisión bibliográfica de publicaciones periódicas centradas en la literatura para identificar temas considerados relevantes en cada momento y

cristalizados en números especiales, artículos y respuestas a ellos, debates, polémicas y figuras que participan en estos diálogos pero que no necesariamente trascienden en el tiempo y que no obstante son vitales para comprender el campo. La tesis se detiene en diálogos que se entablan con la tradición democrática y la redefinición del rol de la literatura, aquellos que emergen en los años noventa en el marco de un clima neoliberal y transformaciones del campo editorial, y los que tienen lugar en ámbitos universitarios sobre la definición de la crítica y teoría literaria.

Este trabajo de archivo es una tarea central que provee datos para varias de las hipótesis. Realizo una revisión y consulta de publicaciones periódicas que circulan durante el recorte temporal de la tesis (1981-2001) en la ciudad de Buenos Aires.

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

De todas las publicaciones mencionadas en las fuentes incorporo al corpus las revistas que se definen como literarias o aquellas que cuentan con una sección dedicada a la literatura. Muchas de ellas abordan temas de la psicología, ciencias sociales o cine. Otras revistas se abocan con exclusividad a la poesía. La obra de Aira es por completo de narrativa (si bien

además de novelas escribe ensayos y obras de teatro, en ningún caso escribe poesía) por lo que las revistas de poesía tampoco son consultadas. Realizo excepciones en los casos en que esas publicaciones sean cercanas por participar allí escritores del círculo de Aira. Por ello sí consulto *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, *Revista de poesía* y *Plebella*. Otro criterio para recortar el corpus es el lugar de publicación. Aira reside en la ciudad de Buenos Aires desde 1967, donde interviene y publica libros, en su gran mayoría. Por lo tanto, reviso solo las revistas publicadas allí.

Los criterios que expongo para el armado del corpus tienen excepciones en los casos en que hallo, por medio de la consulta de tesis y artículos sobre Aira, referencias a artículos de su autoría o reseñas de sus obras en publicaciones que no forman parte de mi corpus. Lo mismo sucede cuando aparece como colaborador de la publicación (información explicitada en algunas fuentes de las citadas, como en el libro de Otero). Otra excepción la constituye la revisión de publicaciones en Rosario. La decisión se impuso al encontrar la vitalidad que tiene la recepción de Aira en esta ciudad. Se trata de una de las primeras lecturas que se realiza de su obra desde la academia y donde Aira encuentra un espacio para editar sus libros y para publicar textos que constituyen una especie de guía de lectura o marco para comprender su obra. La lectura de publicaciones de Rosario no constituye una tarea como la realizada para las publicaciones de Buenos Aires. En el caso de Rosario los criterios son teóricos: consulto sólo las publicaciones del grupo de intelectuales que estudian a Aira y aquellas que ellos me recomiendan cuando los entrevisto. En Rosario consulto publicaciones en la Biblioteca Central de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, en la Biblioteca de la Escuela de Letras de esa misma casa de estudios.

Realizo el trabajo documental de la tesis en aproximadamente un año, entre diciembre de 2016 y diciembre de 2017. Consulto archivos, bibliotecas y hemerotecas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca de la Legislatura porteña, la Biblioteca Prebisch del Banco Central, el Centro de documentación e investigación de la cultura de izquierdas (CeDInCI), y la hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad de Buenos Aires.

La dispersión de las colecciones en diferentes acervos dificulta la revisión exhaustiva aunque puedo acceder, en su mayoría, a las colecciones completas. Ante los faltantes de determinadas publicaciones me dirijo a los archivos de los diarios *Clarín*, *El cronista comercial*

y *Página/12* y a la Biblioteca pública de la Universidad de La Plata y a la de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de esa misma casa de estudios. Consulto las publicaciones en papel, microfilm y, en algunos casos, en sus versiones digitalizadas en páginas como América Lee (<http://americalee.cedinci.org/>), el Archivo histórico de revistas argentinas (AHIRA <http://www.ahira.com.ar/>), Archivos en uso (<http://archivosenuso.org/>) y Plaza de mayo. Periodismo entre todos (<http://www.plazademayo.com/archivos-el-porteno/>).

Las características de las publicaciones varían: su frecuencia, tamaño, color, tirada, algunas se dedican a publicar ficción mientras que otras se abocan a la crítica o el ensayo. Algunas son artesanales mientras que otras las publica un diario de circulación nacional y tienen un formato propio de una tirada masiva. Algunas dependen de la universidad o son académicas y otras están destinadas a un público más general. También consulto los suplementos culturales de diarios y periódicos. A ello le sumo la revisión del cuerpo del diario en los casos en que sea relevante, es decir, cuando todos los días cuenta con una sección dedicada a la cultura.

Tras la revisión, escaneo o imprimo los textos pertinentes y luego los organizo en carpetas de acuerdo al tipo de texto: reseña, entrevista, artículos de Aira, texto sobre la coyuntura literaria.

La revisión resulta vital porque me permite identificar documentos que no circulan hasta el momento y que me permiten formular y argumentar la hipótesis acerca de que Aira constituye un centro descentrado. Entre los textos hallados hay: artículos de autoría de Aira (reseñas, adelantos de novelas, textos de carácter ensayístico. respuestas a encuestas, entre otras intervenciones), entrevistas a Aira, reseñas sobre sus libros, eventos en los que participa y artículos sobre temas en debate en cada momento. Hay textos que condensan estos ejes como los artículos sobre los libros del año, encuestas a escritores, críticos y editores sobre sus preferencias, artículos sobre encuentros de escritores, entre otros. A su vez, reparo especialmente en textos sobre escritores cercanos al círculo de Aira como Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Alberto Laiseca, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella, entre otros.

Con este trabajo documental puedo reconstruir la recepción de la obra de Aira, los modos en que interviene en publicaciones periódicas y el contexto en el que circula. Así periodizo los

modos en que Aira se presenta en público como escritor y los modos en que define su figura de escritor en entrevistas que otorga a publicaciones periódicas¹⁴: el escritor de vanguardia (1981-1985); el mito personal (1986-1993); el escritor silencioso (1994-2000); y la consagración (2001). Del mismo modo periodizo sus intervenciones en el campo a partir de los textos que publica: con reseñas y diagnósticos sobre publicaciones contemporáneas y centradas en literatura argentina sobre todo desde revistas literarias y culturales recientemente creadas (1981-1989); con textos de carácter ensayístico sobre autores que construye como parte de su tradición así como sobre los procedimientos que pone en juego en sus novelas, al modo de marco para leerlo, publicados en revistas académicas (1990-1999); y un tercer recorte que esta tesis sólo comienza a abordar pero que la desborda en el que Aira participa de medios masivos de comunicación, como el suplemento *Babelia* de *El país* de España, con artículos sobre la coyuntura social, autores de la tradición literaria universal y reflexiones sobre su propia experiencia como escritor.

Reconstruir la trayectoria de Aira también supone identificar su práctica editorial. La obra de Aira, que en 2019 supera los 100 libros y que se encuentra editada en diferentes países de América Latina así como en España, resulta a primera instancia difícil de asir. Las primeras ediciones, sobre todo de los primeros libros que publica Aira, son difíciles de hallar y, a medida que se afianza la consagración de Aira, comienza a surgir la práctica del coleccionismo por lo que cotizan de otra manera. Ricardo Strafacce, a quien Aira conoce cuando el primero investiga sobre la vida de Osvaldo Lamborghini para la biografía que publica en 2008, cuenta con la obra completa, y en primeras ediciones. Me permite acceder a su biblioteca por lo que pude contar con esa obra. Este trabajo me lleva a participar en la confección de anexos del libro que publica por Mansalva en 2018, *César Aira, un catálogo*, en el que enlista y selecciona una página de cada uno de los libros de Aira. En los anexos detallo los textos de Aira que salen en publicaciones periódicas.

También identifiqué y armé una lista con las traducciones realizadas por Aira dado que se trata del trabajo que acompaña su trayectoria como escritor. Para ello recurro a la base de datos WorldCat, la biblioteca de la Alianza francesa de Buenos Aires, a la biblioteca de Ricardo Strafacce, la página de Facebook Todo Aira y a la colección personal de Carlos María Arzadún.

¹⁴ Sobre esta cuestión versa el artículo "César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)" publicado en *Trabajo y sociedad* (n°33, vol. XX, invierno de 2019, Santiago del Estero).

En tercer lugar, realizo entrevistas en profundidad. El trabajo de campo para reconstruir la trayectoria incluye una visita a Pringles, donde nace Aira. Allí realizo entrevistas a familiares (hermana y tío), amigos de la infancia, profesoras del colegio secundario (dos a quienes menciona en sus libros y en la entrevista que realizo para esta tesis) y visito el Archivo histórico municipal Aldo Pirola de Coronel Pringles donde consulto revistas del colegio secundario en que participa Aira. A partir de allí y por medio del método de bola de nieve contacto a compañeros del colegio secundario de Aira a quienes entrevisto en la ciudad de Buenos Aires.

Realizo entrevistas a compañeros de universidad de Aira (Ángela Di Tullio, Vivian Kosice), escritores y artistas (Tamara Kamenszain, Roberto Scheuer, Arturo Carrera), editores y directores de revistas (Luis Bacigalupo, Luis Chitarroni, Ada Korn, Alberto Manguel) y críticos (Raúl Antelo, Daniel Molina, Alberto Giordano, Sandra Contreras, Nora Avaro y Marcela Zanin) cercanos a Aira y que proveen datos sobre él pero también sobre el panorama literario de cada momento específico. Por lo tanto, actúan como entrevistados y como informantes clave.

En mayo de 2017, cuando reformulo mi tema de investigación y me encuentro desarrollando las principales hipótesis para esta tesis, entrevisto a César Aira. Por la indagación realizada, encuentro una idea extendida acerca de que no da entrevistas en Argentina. Es por medio de Ricardo Strafacce, con quien realizo un taller sobre la literatura de Aira y quien se entusiasma con mi proyecto, que accedo a él. Me concede una entrevista y en dos horas despliega historias que se vuelven vitales para la reconstrucción de su trayectoria.

El trabajo con el material de las entrevistas es central no solo como fuente de información y guía para la búsqueda documental sino como instancia necesaria para el estudio del objeto de esta tesis. La mirada que adopto es crítica con respecto al material y las fuentes documentales pero no supone automáticamente negar los conocimientos de los actores sino incorporarlos dado que su “certeza subjetiva forma parte también del hecho social” (Martínez, 2007b: 67). A modo de ilustración, tomo categorías nativas como la de revolucionario secreto para transformarlas en categorías analíticas (capítulo 3).

Las herramientas detalladas permiten construir un objeto de la literatura desde la sociología y aprehenderlo como una práctica social con todas las determinaciones sociales e históricas que ello involucra. Estas determinaciones no se traducen en un vínculo mecánico que se opone a la libertad creadora que se le adjudica a la así llamada creación artística. Esta tesis

adscribe a una apuesta de las Ciencias Sociales que, a partir del estudio de la práctica artística como producto histórico social, lejos de acotar sus sentidos, enriquece su conocimiento.

Capítulo 2. Aira antes de Aira: un ejercicio de imaginación sociológica (1949-1980)

Este capítulo reconstruye la trayectoria temprana de Aira, su infancia, adolescencia y juventud, es decir, el período que precede a la publicación de su primer libro (*Ema, la cautiva*, 1981). Resulta imprescindible adelantarme al recorte temporal de la tesis para enriquecer la comprensión del ingreso de Aira al campo literario y de su presentación al público como escritor editado (tema del próximo capítulo).

Propongo que la definición como escritor es un proceso que se realiza en relación con otros. En línea con el trabajo del sociólogo chileno Godoy Urzua, sostengo que, si bien la producción artística parece una actividad solitaria, “la compañía y convivencia estimulan la creación” (1970: 12). Busco evitar reconstruir esta trayectoria bajo una ilusión retrospectiva que halla en la biografía una totalidad coherente, en otras palabras, una línea unidireccional en la que es posible identificar elementos que, al modo de augurios, explican cómo se llega a ser la figura que finalmente se es (Bourdieu, 2005).

Para este capítulo formulo un ejercicio de imaginación sociológica, tal como lo define Wright Mills ([1959] 1961), para indagar en los modos en que lo social se vincula con una trayectoria individual. La imaginación sociológica es una “cualidad mental” (1961: 25) que Mills rastrea como generalizada en la sociedad, en periodistas críticos y escritores, y como característica común a clásicos de la tradición sociológica porque permite “comprender el escenario histórico más amplio en cuanto a su significado para la vida interior y para la trayectoria exterior de diversidad de individuos” (1961: 25). No todas las sociedades habilitan las mismas expresiones individuales ni cuentan con los mismos mecanismos y vínculos para canalizar valores y sentimientos.

Frente a la imagen de excepcionalidad del genio de Aira que escapa a las explicaciones, analizo su trayectoria dentro de fenómenos sociales. En el primer punto estudio la trayectoria familiar y educativa temprana de Aira y propongo cómo Aira, dada la posición económica consolidada de su familia y su sensibilidad por lo cultural, puede dedicarse al estudio y proyectar una carrera universitaria. Desde temprano, surgen los intereses artísticos y culturales en él – aunque ello no signifique que estos lo predestinen a ser el escritor que será—. En estas búsquedas no se encuentra solo. Se ve incentivado por la compañía de su familia, sus amigos e instituciones educativas de Pringles.

En el segundo punto estudio la llegada de Aira a la ciudad de Buenos Aires a donde se muda para estudiar una carrera universitaria. Esta mudanza es vital porque se quedará a vivir allí, donde desarrollará su trayectoria como escritor. Rastreo las posiciones que ocupa. En principio, me detengo en su acercamiento a la zona vanguardista del campo artístico y la poesía que valora por su carácter novedoso y de misterio. En segundo lugar, estudio cómo Aira recorre espacios marginales. Por un lado, la universidad que, devastada por la represión, en los setenta deja de ser el centro vital de los intelectuales. Por el otro, un grupo de escritores relacionados con la vanguardia experimental que se volverán centrales en su definición como escritor y en la persistencia de su proyecto.

En tercer lugar, doy cuenta de las posiciones centrales del campo literario que no coinciden con la propuesta que está delineando Aira lo que puede explicar los constantes rechazos que recibe su obra en editoriales durante los años setenta. No obstante, y en cuarto lugar, propongo que estos rechazos y esta falta de habilitación para su posición, lejos de alejarlo de la actividad literaria, logran sortearse porque existe un grupo de pares que valora su obra. En particular, es central la figura que Aira define como maestro: Osvaldo Lamborghini.

Por último, rastreo la trayectoria laboral que emprende estos años. Encuentro que, por un lado, presenta una vida convencional, y por el otro, se define como escritor rupturista. ¿Cómo hace convivir ambas figuras? Aldo Pellegrini le provee de una categoría vital para ello: la del revolucionario secreto.

1. El Pringles vivido (1949-1966)¹⁵

Coronel Pringles es uno de los escenarios más repetidos en las novelas de Aira. También lo es en los libros de evocación de su niñez y adolescencia. En varios de ellos Pringles aparece como

¹⁵ Recopilo los datos para este capítulo mediante una revisión bibliográfica de trabajos historiográficos sobre Coronel Pringles y sobre los procesos migratorios en Argentina (*Tiempo y región de los pringlenses... Historia integral ilustrada de Argentino Díaz González* publicado en 1977 en Tandil; los artículos de Andres M. Regalsky "Foreign Capital, Local Interests and Railway Development in Argentina: French Investments in Railway" publicado en 1989 y de Gustavo Chalier "Capitiaux français dans la Pampa : le chemin de fer de Rosario à Puerto Belgrano. Revue d'histoire des chemins de fer" publicado en 2014; el artículo de Blanca L Zeberio publicado en 1991 "El análisis de la temprana emigración gallega a Buenos Aires: un ejercicio de variación de la escala. Boletín americanista"; de Nadia de Cristóforis de 2011 llamado "La "utopía" de la tierra en el Nuevo sud. Explotaciones agrícolas, trayectorias y estrategias productivas de los agricultores (1900-1930)"; de Blanca Zeberio, Blanca y María Bjerg, María de 1999 "Tierra, familia y etnicidad en las estancias del sur de la provincia de Buenos Aires (Argentina) 1900-1930"; de Alejandro E. Fernández, Alejandro José C Moya, José C. el libro La inmigración española en Argentina editado en 1999 por Biblos; de Nadia Andrea de Cristóforis, en 2018 "Las prácticas asociativas de los migrantes españoles en la República argentina: orígenes y expansión de su campo de estudio. Revista Migraciones internacionales. Reflexiones desde argentina"). Tomo textos autobiográficos de actores clave en la trayectoria temprana de Aira como los textos ficcionados de Isabel González, su madre, llamado *El pensamiento* publicado en 2001 en la Editorial Nueva Era y *El ABC* de Roberto González, su tío materno, que forma parte del Archivo Histórico Municipal Aldo Pirola. También realizo entrevistas en Pringles a familiares, amigos, docentes de Aira así como a informantes clave: Roberto González; Stella Maris Soria; Velia Pérez; Esther Lina Agostini de Pujol; Amelia Aira de Gigón; Celia "Chelita" Saint Lary; Omar Berruet; Silvia Iris Traversini; Susana Bustamante; Raquel Albéniz; Horacio de Medio; Alicia Gómez de Pujol; y Omar Abasolo. Celeste Di Croce del Archivo Histórico Municipal Aldo Pirola y Jesica Saldías de Biblioteca popular Pringles son informantes clave que me permiten acceder a documentos relevantes como la revista estudiantil de la que participa Aira. Por último, reviso fuentes como la reconstrucción genealógica del apellido Aira de la página *Galicia Digital* realizada por Luis López Pombo y la publicación periódica de Isabel González Aira titulada *La pringlense* que se puede consultar en la Biblioteca popular Pringles.

“páramo cultural” en donde Aira espera con “ansias la hora de partir a Buenos Aires” en búsqueda de compañía con quienes producir arte y literatura (Aira ii, 2019)¹⁶. Aira retrata a Pringles en la Pampa como “el vacío” (Aira ii, 2017c). Con posterioridad, hará de necesidad virtud. Ese vacío de su ciudad materna será un espacio literario privilegiado para “llenarlo con la imaginación”. Es más, Aira proyecta que “de haber nacido en un lugar lleno de cultura, de historia, como estas grandes ciudades europeas, o incluso acá en México, habría tenido poco campo para dejar volar mi imaginación” (Aira ii, 2017c).

Margarita, un recuerdo, novela publicada en 2013 por Mansalva y escrita en 2012, abre con un joven que está por dejar Pringles para mudarse a Buenos Aires. Frente a los sentimientos que enfrenta cuando está por viajar, el joven se pregunta “¿Valía la pena, Pringles? Ese paisaje inmotivado, esos cubos sin sombra... Me había venido preparando para irme desde que leyera mi primer libro” (*Margarita, un recuerdo*, 2013: 12). El protagonista, que comparte características con Aira como su edad, encuentra en “la gran ciudad” “atracciones, y me daba la libertad que ya tenía pero que en el pueblo no me servía de nada” (*Margarita, un recuerdo*, 2013: 9).

En este capítulo encuentro que lejos de un “páramo”, en Pringles encuentra personas, experiencias y recursos que lo acompañan en su interés por el arte y la literatura: la biblioteca familiar, la biblioteca popular, la escuela pública, sus amigos y un clima general en el que la juventud es protagonista de un cambio tanto estético como político que desafía los sentidos comunes y las jerarquías prevalecientes.

1.1. Planificación familiar

César Aira es el primer hijo de un matrimonio que reside en Coronel Pringles. Su padre es dueño de una tienda de maquinaria agrícola y tiene con sus hermanos campo dedicado, sobre todo, a la producción ganadera. Su madre es ama de casa y proviene de una familia comercialmente exitosa y reconocida en Pringles. Su abuelo y tíos maternos son dueños del almacén de ramos generales el ABC. Esta holgada posición económica de su familia de origen es la que le permite posponer el ingreso al mercado laboral para dedicarse al estudio y proyectar una carrera universitaria.

¹⁶ La traducción es nuestra. Este texto se publica por primera vez en su traducción al inglés.

¿Cómo llegan los Aira a ocupar esa posición? Conviene señalar algunos hitos de la historia familiar que nos permiten ver el modo en que se conforman los distintos capitales, económicos y culturales, que conformarán luego el universo social del joven escritor. Si bien un lugar llamado El pensamiento podría ser adjudicado a la invención de Aira¹⁷, se trata de un pueblo real del sur de la provincia de Buenos Aires donde se instalan sus abuelos maternos. El pensamiento es una zona de tránsito porque es una de las estaciones de la línea ferroviaria que conecta el Puerto Belgrano, Punta Alta, y Rosario, Santa Fe. La estación se crea en 1920. Allí se funda el almacén de ramos generales La Reconquista que con los años toma el nombre de El pensamiento y finalmente, cuando pasa a la familia materna de Aira, se llama el ABC, nombre utilizado en España y de uso extendido en Argentina para los almacenes de ramos generales que ofrecen todos los productos elementales. En 1921, Valeriano González, el abuelo materno de Aira, un inmigrante español, compra el almacén y el hotel adyacente. El hotel es muy transitado porque recibe pacientes con enfermedades respiratorias dado que el clima del sur de la provincia de Buenos Aires es considerado beneficioso para ese tipo de afecciones.

Como muchos otros inmigrantes de principios del siglo XX, Valeriano González llega a Argentina acogido por una red de lazos informales. Cuenta con instrucción primaria y comienza trabajando en una panadería en Laprida. El dueño de la panadería también es español y, años después, con su ayuda y ahorros, compra en San Jorge, a unos 30 kilómetros de Laprida, una panadería. Su visión comercial no se detiene. En 1921 compra el local de ramos general El pensamiento. En 1917 se casa con Felisa Hergesheimer en Laprida. Felisa también es inmigrante y viaja junto con sus padres desde la zona de la Alsacia y Lorena para asentarse en la colonia alemana de San Jorge donde su padre adopta el oficio de herrero.

Allí nacen siete de los ocho hijos del matrimonio Fernández Hergesheimer. En 1933, cuando nace el menor, la familia se muda a Coronel Pringles al corazón de la ciudad. Para cuando llegan es un partido consolidado con 21.419 habitantes. En 1945 la familia González compra un terreno de media manzana aproximadamente para construir un edificio propio para el ABC. Además de esa sucursal que abre en 1948 (Stegmann y Alem) cuentan con dos locales más,

¹⁷ Horacio Achával toma esta oración para retratar la tapa de *Moreira* (1981 [1975]): “Un día, de madrugada, por las lomas inmóviles del Pensamiento bajaba montado en potro amarillo un horrible gaucho”.

uno más en Coronel Pringles, La Virginia, y otro en Coronel Suárez. Con las ganancias de las sucursales invierten en chacras.

Mientras que en la adolescencia los varones comienzan a trabajar en el local familiar, las mujeres se dedican al estudio. En el caso de Isabel, la madre de Aira, estudia música con la maestra de Pringles, Luisa Castoldi, y puede ensayar en su casa con el piano que tiene la familia (“Vimos, olvidado, un gran piano blanco. Le preguntamos a Valeriano si alguien en la casa tocaba... No supo respondernos. Con curiosidad los gauchos rodearon al instrumento; era un piano vertical Steinway”, *Moreira*, 1975 [1981]: 54). Isabel se recibe de profesora de música y continúa tocando el piano que lleva a su casa después de contraer matrimonio aunque no se dedicará a su profesión sino que será ama de casa. La casa González-Hergesheimer también cuenta con una biblioteca formada por compras a los viajeros que venden libros y aquellas que se suman a la cuenta corriente en la librería El Ateneo en Capital Federal.

En Pringles, Isabel conoce a Tomás Aira. Tomás nace en Pringles en 1911. Es hijo de inmigrantes españoles. Su padre, Robustiano Aira Rodríguez, nace en 1869 en Sobradelo de Valdeorras, Carballeda, Ourense, al sureste de la región española de Galicia. En 1897 se casa en la Iglesia de San Martín de Pumares y por el Registro Civil con María Antonia Mariñas Gómez. En 1906 el matrimonio viaja desde Coruña hasta Buenos Aires.

A principios del siglo XX, cuando llega a Argentina la familia Aira, la propiedad de la tierra al sur de la provincia de Buenos Aires experimenta transformaciones. Se registran liquidaciones de grandes latifundios que, junto con un contexto de bonanza económica por la demanda internacional y la inserción de Argentina como agroexportadora, permite a pequeños y medianos productores, muchos de ellos inmigrantes españoles, acceder a la propiedad de la tierra o comenzar como arrendatarios y aparceros. La familia Aira compra campo y se dedican, en su mayor parte, a la cría de ovejas. Los hijos de la familia perpetúan el negocio y en 1940 constituyen una sociedad comercial familiar, una modalidad extendida en la época para acceder a la propiedad de la tierra, dedicada a la explotación agrícola ganadera llamada Aira hermanos. Más tarde Tomás Aira compra un local junto con un socio, su primo, dedicado a la venta de repuestos y maquinaria agrícola.

“En el hogar de los jóvenes esposos González-Aira ha llegado su primogénito, un lindo varoncito, que aún no se le ha impuesto nombre. La mamá, que se asiste en el Sanatorio

Pringles, se halla muy bien” anuncia *La noticia. Diario independiente de la mañana* de Coronel Pringles en 1949 cuatro días después del nacimiento de César Aira¹⁸.

Tercera generación de una familia con una posición económica consolidada, Aira puede alejarse del almacén y del negocio familiar y dedicarse a sus estudios. Desde pequeño, asiste a la escuela primaria n°2 que queda a la vuelta de su casa y estudia, al igual que su madre, y junto con su hermana cuatro años menor, piano. Esto le permite adquirir los conocimientos básicos para leer y escuchar música.

Su familia de origen no solo tiene una mirada comercial sino también una sensibilidad por lo cultural y ofrecen una biblioteca profusa. Esto no es raro para la época. En un estudio de Gino Germani sobre las actividades de ocio de la clase media de Buenos Aires a fines de los años cuarenta se consigna que “la lectura y el conocimiento de los ‘buenos libros’ representa un elemento de prestigio socialmente prescripto para los miembros de la clase media” (1950: 24 y 25). Lo mismo se observa en el hogar de Aira, donde la lectura es una práctica habitual desde su infancia. También es una actividad apreciada por amigos, familiares y algunas instituciones de Pringles como veremos a continuación.

¹⁸ Aira va a relatar, en la ficción, su nacimiento. Lejos de evaluar la verdad histórica de esta ficción, cito el fragmento porque resulta curioso, quizás descentrado con respecto a su propia figura, que narre su origen en vinculación con la política mientras que a lo largo de su trayectoria insistirá en distinguir su literatura de cuestiones políticas: “Nací en Pringles. Mi nacimiento tuvo un costado peronista. Me lo contó mi tía hace poco. Mi madre empezó el trabajo de parto a la media tarde, la llevaron al sanatorio, allí fue mi abuela, y mi tía se quedó en la puerta de su casa, que estaba en la otra cuadra del sanatorio, oteando. Sucedió que el médico de la familia se había negado a atender el parto porque era ferviente antiperonista y decía que ‘todos los Airas son unos peronistas’, y no quería traer al mundo uno más. Eso de que los Airas eran peronistas se refería a unas tías mías, no a mi padre, que militó en la Democracia Progresista de Lisandro de la Torre. De modo que el parto lo atendía una partera. La cosa se prolongó, se hizo de noche... Yo, típico de mí, me aferraba con dientes y uñas y no quería salir. Ya tarde en la noche, mi tía ve pasar a toda velocidad al doctor en su auto, frenar en el sanatorio y bajar corriendo. Se alarmó. Para que semejante contrera aceptara intervenir, tenía que ser un caso grave. En realidad lo que pasaba era que la partera, cansada de luchar durante tantas horas, había llamado al médico, que me sacó con fórceps” (Aira i, 2015); “Yo nací en 1949, en el clímax del régimen peronista. Mis padres no eran muy jóvenes cuando yo nací, es decir que no fui uno de esos hijos automáticos del proletariado, que nacen por imposición biológica no bien sus padres dejan la infancia. En mi caso hubo planificación familiar, como lo prueba el hecho de que fui hijo único. Lo fui como todos mis amigos del barrio; éramos esa generación, precisamente, la inducida por las leyes sociales del peronismo, que le metió en la cabeza al proletariado la idea de ascender a clase media; el primer paso de ese proyecto era reproducirse sólo dentro de la medida de sus posibilidades. Este racionalismo tenía una restricción, no obstante, y era que todos querían un varón; de modo que si su primer hijo hubiera sido una niña, habrían hecho el sacrificio de probar otra vez. Lo digo en condicional porque en los hechos no se dio: todos tuvieron un varón de entrada, y se quedaron ahí. El peronismo tuvo algo mágico, algo de consumación de los deseos. En este caso pudo influir una predisposición psíquica; dicen que pasa lo mismo cuando hay guerra; y quizás ya entonces, en la eternidad peronista, los estratos profundos de la mente popular adivinaban las guerras por venir” (*El tilo*, 2003: 9)

1.2. Soñadores improductivos

Aira se recuerda como un “soñador improductivo”: “De niño, yo atesoraba lo que no entendía, lo que quedaba sin explicación, la gema rara que brillaba en medio de la ganga trivial de lo claro y sabido” (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 45). De esta misma manera lo recuerdan sus docentes y compañeros que coinciden en ver a Aira como un adolescente aislado, callado, distante, que parece estar en su mundo, en otro mundo, pero a la vez conectado, atento y muy buen estudiante sin aparentar ningún esfuerzo.

Uno de los espacios donde explorar esa curiosidad que siente es en los libros. En sus recuerdos de estas primeras lecturas, Aira pone en primer plano la idea de misterio: “En medio de chicos que buscaban desesperadamente certezas; yo buscaba enigmas que no tuvieran respuesta” (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 47). Aira construye la figura de “lector doble”, que traduce también con el procedimiento del “sí, pero no” (trabajado en la introducción, punto 1.3.) al plantear que “era un ‘connaisseur’ de lo desconocido”, para proponer que tanto en textos vanguardistas como en textos realistas valora lo mismo: el misterio.

Buscaba la distancia del hermetismo, para generarme nuevas perplejidades: surrealistas, gongoristas, oscuros filósofos que eran para mis oídos como un rumor disonante de la lengua de los pájaros. Ni siquiera retrocedía ante libros en idiomas que conocía poco y mal, para provocarme el delicioso escalofrío de lo incomprensible. Pero había otra vertiente, en la que el distanciamiento encontraba su límite en la cercanía, o contigüidad, de la identificación masiva con lo humano, demasiado humano, del viejo realismo. Las novelas de piratas, mosqueteros y buscadores de tesoros se continuaron en Zola, en Dickens. Allí encontraba otro nivel de misterio, refinado, transfigurado, por transfigurador de lo real. Balzac era más misterioso que Mallarmé, porque me devolvía al misterio de mí mismo, a mis deseos y ambiciones y temores. La oscuridad se escondía en la claridad, había que extraerla de los hechos cotidianos, como un malentendido (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 48-49)

Si bien en este mismo texto que cito, el discurso inaugural del Festival Internacional de Literatura de Berlín de 2016, Aira se recuerda como distinto del resto de los niños, la lectura que ocupa gran parte de su niñez es una práctica que no realiza en solitario sino con amigos. Leen libros de aventuras como *Sandokán* o *El rey de la selva*, los volúmenes del *Tesoro de la juventud*, la enciclopedia *Lo sé todo*, revistas como *Billiken* e historietas como *Patoruzú* y *Patorucito*. Lo hacen como parte de sus juegos y hasta construyen una casa con chapas como refugio los días de lluvia donde se dedican a leer. También eligen el camión del padre de uno de sus amigos. En libros Aira relata los juegos:

De chico yo jugaba a unos juegos de lo más raros. Cuando los cuento parecen inventados, y en realidad fueron invención del mismo que soy, salvo que hace muchos años, cuando estaba en

proceso de volverme el que soy. Invención mía, o de mis amigos de entonces, lo que equivale a lo mismo, porque esos chicos se incorporaron a mí en la acumulación general de la que resulté (*El infinito*, 1994: 7)

Omar se limitaba a aceptar mis ficciones, que en general yo adaptaba de algo que había leído o visto en el cine. Él nunca proponía nada nuevo, pero al hacerlo, en ese momento, iba mucho más lejos de lo que yo había ido nunca. De hecho, me hacía ver por comparación que mis invenciones eran todas parecidas, eran siempre las mismas, y mi jactancia de director de juegos y creador de historias era un tigre de papel. Omar daba un salto, desde su modestia de chico callado y razonable, a la Luna, nada menos, desde la hondura de un pensamiento que había estado actuando, tranquilo, observador, a un costado de mi exuberancia de pavo real del intelecto precoz (*La sombra, Tres historias pringlenses*, 2013: 26)

Con los años la práctica de la lectura persiste y aquí es donde las bibliotecas y otras relaciones e instituciones jugarán un rol central, la de su familia por supuesto, pero la biblioteca popular, el colegio secundario y sus amigos.

1.2.1. La biblioteca familiar

En la casa de su abuela materna, Aira puede acceder a una biblioteca copiosa. Sus tíos de jóvenes comienzan a armar una profusa colección. Además, reciben las novedades de Buenos Aires. Quizás llegan más tarde pero eso se vuelve una virtud en ciertos casos. Es allí donde encuentra y lee *Lolita* de Vladimir Nabokov en la edición de Sur que se edita en 1959 con la traducción de Enrique Pezzoni, bajo el pseudónimo de Enrique Tejedor. Mientras que en la ciudad de Buenos Aires se secuestran los ejemplares en circulación cuando lo decreta la Municipalidad de Buenos Aires al ser calificada de inmoral.

Sus padres fomentan su lectura aun sin que sea una práctica que privilegieran:

Fueron muy generosos, abiertos, conmigo. Recuerdo que se compraba el diario *La Nación*, que tenía en aquellos años un suplemento dominical, que era muy bueno, y yo ahí veía que se mencionaba mucho el nombre de Borges. Borges, ¿quién será este señor? Claro, ya se le mencionaba a comienzos de los años sesenta como un gran escritor. Entonces averigüé dónde estaban sus libros, que era en la editorial Emecé de Buenos Aires, y les escribí una carta. Tenía doce o trece años (risas). Les escribí que quería adquirir los libros de Borges, que cómo podía ser. Ellos me contestaron muy amablemente con la lista de los libros y los precios. Me dijeron que se podía mandar un cheque, un giro. Le llevé esa carta a mi papá, que no tenía ningún interés en Borges y dijo: bueno, muy bien, ¿cuánto es? Hizo el giro o el cheque, lo envié y poco tiempo después llegó un paquete grande. Lo abrí y ahí estaban todos los libros de Borges: *El Aleph*, *Ficciones*, *Otras inquisiciones*, *Historia de la eternidad*, los poemas, *El hacedor*. En fin, había como diez y los puse sobre la mesa. Fue un día histórico en mi vida porque a partir de ahí Borges fue una figura modélica, tutelar, para mí (Aira i, 2017c).

En su adolescencia, aquella casa hecha con chapas que construyen para leer pasa a ser la habitación en la que se encierra para evadir a cualquiera que lo distraiga de la lectura. Incluso

la terraza es una opción para llenar las horas lejos de interrupciones. Las lecturas van de diarios (el suplemento de cultura le permite encontrar concursos y novedades del mundo literario como veremos más adelante con el caso de la revista *Testigo*) y revistas donde se entera de las últimas novedades en temas de cultura y política como *Primera Plana*¹⁹.

Con estas lecturas no puede dejar de conocer a los escritores del llamado boom de la literatura latinoamericana o a Julio Cortázar. Tal es la influencia de estas lecturas que dejan su marca en los escritos de Aira de estos años, como veremos en el apartado 1.2.3.

1.2.2. La biblioteca popular

Aparte de los libros de la biblioteca familiar, muchos de los cuales compran a viajeros que circulan por la provincia distribuyendo libros o por medio del contacto directo con editoriales a causa de la curiosidad del joven, Aira frecuenta la biblioteca de Pringles. Su madre también es asidua lectora allí, sobre todo de biografías.

En 1932, con motivo del cincuentenario de Coronel Pringles, se funda la biblioteca popular Juan Pascual Pringles. En 1945 se crea otra biblioteca popular, José Manuel Estrada, que años después, por insuficiencia de recursos, se funde con la primera. En comparación con la biblioteca popular de Bahía Blanca, una de las más grandes del sur de Buenos Aires, la de Pringles cuenta con un acervo acotado. En 1938 la biblioteca popular de Bahía Blanca cuenta con 7600 volúmenes mientras que la de Pringles ofrece, en 1952, 6336 volúmenes. No obstante, la colección es valiosa.

En sus posteriores visitas a Pringles, una vez instalado en la ciudad de Buenos Aires, Aira vuelve a consultar la biblioteca ahora nutrida por la donación de Luis de Paola, un docente, abogado, diplomático, además de poeta e historiador. Por ello accede a libros escritos en otras lenguas y quedará en su recuerdo en particular el *Diario literario* de Paul Leataud. De Paola es uno de sus interlocutores en Pringles, quien lo recuerda, en una carta dirigida a Aldo Pirola, en una de sus visitas: “Ayer estuvo toda la tarde César Aira: juvenil, muy inteligente, muy culto, muy cordial y encantador: un dios egipcio: Ra” (de Paola, 1982).

¹⁹ *Primera plana* es un semanario de interés general y circulación masiva fundado por Jacobo Timerman en 1962 que funciona hasta el cierre a causa del aparato censor de la dictadura del General Juan Carlos Onganía y moderniza el periodismo a la par del proceso de modernización del público al que se dirige.

Cabe mencionar que la biblioteca popular que Aira visita en su adolescencia es foco de la política cultural del gobierno peronista. En los cincuenta, el gobierno de Perón, apuesta a formar y profesionalizar el trabajo del bibliotecario con una mirada integral, en búsqueda de la constitución de una figura de bibliotecario maestro. El bibliotecario aparece como un guía para los lectores (Coria, 2014).

En Pringles, en particular, en los años sesenta la biblioteca cuenta con una bibliotecaria profesional recibida en La Plata. Rita Rosalinda C. de Palombo, tras dos años de estudio, ingresa a la biblioteca en 1954. Arturo Carrera la menciona en unos versos autobiográficos:

De modo que así nos conocimos./ Después vino una especie de latencia./ Lo encontré a César Aira en el gimnasio del colegio./ Se acercó a preguntarme: ¿así que vos escribís?/ ¿Quién te lo dijo?/ Rosalinda, la bibliotecaria./ Sacábamos libros de las mismas bibliotecas: la biblioteca Juan Manuel Estrada./ Y la biblioteca Juan Pascual Pringles (Carrera, 2005: 15-16).

La biblioteca popular en Pringles es un espacio de reunión y de actividades para estudiantes, sobre todo de la secundaria. En ese espacio de sociabilidad se charla sobre música, literatura y novedades del mundo cultural que, en general, llegan con quienes viajan en las vacaciones de invierno a la ciudad de Buenos Aires o por medio de programas de radio.

1.2.3. Tribuna estudiantil

En 1961, cuando comienza el secundario, Aira cambia el grupo de amigos. Con ellos comparte una similar procedencia social, intereses así como perspectivas de futuros estudios. Esto se plasma en una publicación estudiantil donde rastreo los primeros escritos de Aira.

Mientras que varios de sus amigos de la infancia, al dejar la primaria tienen que abocarse al trabajo, Aira asiste al secundario al Colegio Nacional Coronel Pringles en su modalidad de bachiller. Existen tres opciones: perito mercantil, elegido por estudiantes con miras a trabajar en bancos o como contadores, el magisterio, para futuros docentes, y el bachillerato. Esta última opción es la elegida por la minoría. De la promoción de Aira se gradúan 34 en magisterio, 12 de perito mercantil y solo 10 de bachilleres, 9 varones y una sola mujer. Se cree que el título de bachiller no sirve, es decir, no supone una inserción laboral inmediata. Los estudiantes que optan por conseguir el título de bachiller tienen en miras continuar sus estudios en el nivel universitario.

Con este cambio deja de ver a algunos amigos de la infancia que poco a poco se insertan de manera temprana en el mundo laboral. Esto también se traduce en los lugares que visita, en

su círculo de sociabilidad. De manera simbólica deja de frecuentar con más asiduidad la pileta del club Independiente para ir a la del Aeroclub cuyo acceso es más difícil dado que está más lejos del centro por lo que se necesita contar con un auto:

Hice amigos nuevos en el colegio, pero como los hacía los abandonaba. Me hice fama de raro, de traga. En un par de años ya me había encerrado en una inexpugnable soledad; mis compañeros me aburrían, y en la vida familiar participaba como un fantasma. Fue entonces, a los quince o dieciséis años, que me acerqué a un chico algo mayor que yo, con intereses literarios, y él me arrastró a su grupo de amigos, la «bandita» de la que estuve hablando, y pasé con ellos mis últimos años pringlenses. El grupo funcionaba a pleno sólo en verano, porque casi todos sus miembros estudiaban en colegios de Buenos Aires. En parte por mi adhesión tardía, en parte (principal) por mi carácter, seguí siendo un miembro «externo». Si me hubiera puesto a pensarlo, y lo hubiera hecho con algún rigor, habría tenido que confesarme que los encontraba ridículos e insoportables. Sólo en una ocasión límite, la de «Yolanda», me lo confesé explícitamente, y, como dije, fue el comienzo de mi carrera en la literatura porque el episodio me inspiró mi primera novela. Pero en general anulaba el juicio, lo dejaba para más adelante... Me sentía en la etapa de reunir datos, de aprender. Ellos se dedicaban, justamente, a una clasificación del mundo, básicamente binaria: lo que estaba bien y lo que estaba mal. Con cualquier grupo de jóvenes sería igual, pero donde otros harían hincapié en la eficacia o en valores prácticos, o los respectivos contravalores, éstos se concentraban en el estilo, en la elegancia, en la inutilidad, y en general en la evanescencia de la nadería. Para mí, tenían misterio. Frívolos, ignorantes, aburridos: de acuerdo, lo eran, nadie lo sabía mejor que yo. Pero en cualquier momento podía saltar un dato nuevo en la clasificación del mundo, y yo tenía un interés morbosos en no perdermelo. Había una inmensa gratuidad en todo, en ellos porque habían puesto lo gratuito del lado positivo de su visión del mundo, y en mí también porque lo que aprendía de ellos no me servía de nada. Después de localizar y reconocer sus valores, yo no los asumía. No aceptaba sus reglas (*Cómo me reí*, 2005: 40)

Algunos de esos amigos son Arturo Carrera, Mario Merlino y Alejandro Carrafancq. Con Arturo Carrera traba una relación que lo acompaña a lo largo de los años. Este encuentro es significativo para ambos dado que comparten intereses, lecturas y la posibilidad de proyectarse como artistas. Tan productivo es este encuentro que, de manera retrospectiva, ambos ficcionalizan su primer contacto:

Yo tenía dos años cuando lo conocí, casi no sabía hablar, él tenía un año, y no había/gemelaridad: todo conspira para que la tragedia estalle/ en medio de una espantosa frivolidad: yo era un *infans*/ y mi abuela,/ una mujer italiana, tana// quiso que yo visitara,/ a un niño que ella amaba,/ obrita revisitada,/ se llamaba César Aira,// estaba en su cunita, tenía un año, dormía. Su madre, Isabel –que es pelirroja– con/ el cabello mojado todavía, sonreía;/ y el niño jadeaba, tenía «risita nerviosa,/ embarazosa»// Y era luz lechosa, láctea y parecía, la madrugada.../ Y era como la sonrisa de Juno Lucina/ amamantando en la Vía Láctea a su bebé cósmico,/ desatando los nudos y disolviendo los grumos de cada luz, cada miel,/ y la Abuela del Alba, el Antiguo Secreto, la Abuela Precolombina, la Antigua Ocultadora,/ me dijo:/ «dále un besito a César, mirá cómo duerme...»/ *Dachi un bachitu, báchalu...* Me lo dijo en dialecto siciliano.// Imposible la rima,/ y una misma cosa en la vida plegada/ de un niño que de muchas formas, de muchas maneras/ se despliega...// «y Vos –repiten las abuelas, las tías después– le clavaste los dientitos, malo/ le sacaste sangre, nunca lo repitas, eh, malo,/ arriba de la boca, donde estaba la nariz... ¿te acordás?» (Carrera, 2005: 14-15)

Nací en Pringles, la misma noche y en la misma clínica en que nació mi mejor amigo, Arturo Carrera, un gran poeta. Es posible, y lo hemos pensado, que nos hayan cambiado; los dos vimos la luz en la misma sala de parto, entre las once y las doce de la noche. Mi vocación, y la suya, se definieron en la adolescencia, en el contacto de nuestra amistad; ya entonces noté que había una diferencia entre nosotros dos: yo no tenía el «don», y él sí. Él había nacido escritor ... salvo que tuvimos la prudencia de poner en duda cuál de los dos había nacido. De ahí surge una conclusión, que vuelve a ser una teoría: en materia de escritores, nacen los otros (*Nouvelles impressions du Petit Maroc*, 1991: 50 y 51)

Merlino, también hijo de un padre comerciante y una madre docente, se dedicará a la traducción y a la poesía. Cuando estaban entrando a la secundaria organizan un programa de radio. Lo denominan *La propaladora* que es un artefacto que consiste en parlantes dispuestos en espacios públicos como plazas conectados a un transmisor para difundir información. En el programa se habla sobre poesía: primero se relatan datos sobre el escritor, se reconstruye el movimiento al que pertenece y, por último, se leen poemas.

Carrafancq viajará con Carrera y Aira a la ciudad de Buenos Aires para estudiar allí Arquitectura. Se dedica a la profesión además de dar clases en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. También a la investigación, como puede verse en aquella indagación sobre el arquitecto Francisco Salamone que diseña, con un estilo art decó y monumentalista, el Palacio Municipal de Pringles en el marco de la ley 4017 de Bonos de obras públicas municipales de la Provincia de Buenos Aires junto con otros edificios del sur de la provincia.

Es entre sus compañeros donde circulan las primeras producciones de Aira que registro. Quiero destacar que deja de ser solo lector para comenzar a escribir si bien no afirmo que allí haya una especie de momento originario de su definición como escritor, o al menos, de la figura que construirá con el tiempo.

Los primeros cuentos que encuentro de Aira se publican en *Tribunal estudiantil*, la revista de estudiantes del colegio secundario que conforma el Club colegial, organismo elegido y constituido por estudiantes que organiza actividades escolares. Una de ellas es la edición de la revista *Tribuna estudiantil* que organizan durante su último año de colegio (1966). Se trata de una publicación con noticias del colegio, de la ciudad, de deportes, con entrevistas a profesores, con encuestas a estudiantes y secciones de humor.

Allí quedan registradas las lecturas que Aira comparte con sus compañeros. En el primer número publican una nota de revista *Primera Plana* de un Mariano Grondona nacionalista a

sus treinta años en defensa del golpe militar de Onganía: “El camino está en pensar la Argentina desde la Argentina, sin espíritu faccioso y sin alienaciones” (Grondona, 1965). Allí también aparecen lecturas que marcan la época como la de sectores de izquierda de la Iglesia católica que corresponden a su renovación adelantada por el Concilio Vaticano II (1962-1965) y cuya opción por los pobres es retomada a fines de los años sesenta por el movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo Teología de la liberación, a la que se suma el auge de disciplinas como la sociología. En el número uno de *Tribuna estudiantil* se cita un fragmento *Hacia las fuentes del comunismo* de R. Testimonio del volumen 9 de la Colección de Sociología Cristiana Rerum Novarum editado en Buenos Aires en 1962 por ediciones Paulinas.

El Club Colegial está compuesto por subcomisiones: de deportes, cultura, propaganda, prensa y fiesta. Aira es parte de la comisión de cultura. En agosto de 1966, organizan una “Fiesta de poesía” que tiene “apreciable éxito”, como apunta el segundo número de *Tribuna estudiantil*. También organizan un Concurso literario cuya premiación se realiza durante el acto por la conmemoración del día de la Independencia el 9 de julio.

Quien gana el tercer premio es Hugo Luis Mariani, otro compañero con quien comparte intereses y con quien viajará a la ciudad de Buenos Aires para seguir sus estudios universitarios. Mariani es el mejor alumno de la clase después de Aira (que termina el colegio con un promedio de 8,60). La editorial del tercer número de *Tribuna estudiantil* de 1966 anuncia que *Una copa opaca*, el texto ganador, se trata de una obra de teatro puesta en escena por el grupo teatral de Pringles Las dos carátulas, fundado por Ricardo González, tío materno de Aira, en 1965.

El primer y segundo premio, con una mención especial, lo gana Aira por los cuentos *Los buenos amigos* y *Los dibujos animados*. *Los dibujos animados* se publica en el segundo número de *Tribuna estudiantil* de 1966. Lo ilustra un dibujo del propio Aira. En este texto Aira implementa recursos de la experimentación literaria que el boom de literatura latinoamericana incorpora. Mezcla diferentes discursos como el relato del argumento de película. Incluye lenguaje coloquial: “atenti a eso”, “el tipo es un tipo común y silvestre”. Utiliza y al mismo tiempo desacredita el uso de un recurso como la metáfora: “¿No se te ha ocurrido nunca pensar que somos células y que todo lo que nos pasa es interior, y que no tiene nada que ver con los demás? Yo sí, me parece que sí, y todo lo que escribo se inclina en esa dirección, sabés, como

los girasoles al sol, qué metáfora”. Juega con los argumentos mostrando como personaje al propio narrador:

O supongamos que ya no sos la misma, que cambiás, como en mi sueño, y en cuanto empieza la película no sabés bien de donde lo has sacado pero te das cuenta que a ese argumento ya lo conocés y entonces decía ufa, a este bodrio ya lo vi, y te vas. O no, imagináte que cuando estás sacando la entrada alguien te llama Alicia Alicia, y salís a la calle y está lleno de gente; no, ahí habría que modificar el argumento (*Tribuna estudiantil*, 1966).

La primera oración de *Los dibujos animados* incluye una referencia al relato *Camello declarado indeseable* de *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar (Minotauro, 1962): “Uno era de camellos, se iban muriendo uno tras otro y a nadie le importaba; camellos indeseables, como los de aquel cuento, te acordás” (*Tribuna estudiantil*, 1966). También incorpora citas explícitas que dan cuenta de las lecturas de esa época de un autor como Cortázar que es central en los sesenta, y sobre el que más tarde se distancia:

Pero lo maravilloso es otra cosa, no simplemente que soñemos o que nos ocurran camellos o libros tan hermosos como los de Cortázar. Es algo más, te das cuenta, o cómo podría explicártelo (*Tribuna estudiantil*, 1966)

Ahora el significado. Atención. La película se llama El Perseguido. Te habrás dado cuenta que las películas de Tom y Jerry son una eterna persecución. Bueno, por eso las elegí. El tipo, César llamémoslo, busca algo, como el Johnny de Cortázar, lo mismo sin la más leve concesión. Además, te habrás dado cuenta que la acción dura en total ochenta minutos, que es lo que tiene que durar la película (viste que las películas por lo general duran entre setenta y noventa minutos). Pero ahí también hay una vuelta. Porque con mucha frecuencia en la persecución se van intercalando trozos oníricos, mágicos, que no tienen nada que ver con la realidad sino que la cortan tangencialmente, y sin embargo se asimilan al tiempo real, el de los relojes (*Tribuna estudiantil*, 1966).

Aparte de la cita a Cortázar, hay menciones a otros escritores que dan cuenta de la voracidad de la lectura de Aira por esos años. “Es en Buenos Aires donde pasa, no acá en Pringles, donde proso estos sueños y los húmeros me he puesto (a la mala)” (*Tribuna estudiantil*, 1966) escribe Aira citando a César Vallejo de su poema “Piedra negra sobre una piedra blanca”. Otras dos referencias directas son a Rimbaud y a César Fernández Moreno.

En el primer caso: “Después aparecía Rimbaud, y nos pasaban cosas tomábamos té; era divertido” (*Tribuna estudiantil*, 1966) En el segundo, se trata del epígrafe que introduce el relato (“en un subterráneo me llamaron César/ en un teleférico me acusaron de culpas muy sutiles”). Los versos pertenecen al poema “Southbound” fechado en 1964 (como consta en *Argentino hasta la muerte*, Capítulo, 1982) y probablemente Aira lo lee en la compilación *Antología interna. 1950-1965* publicada por la editorial Zona de la poesía americana en 1965.

En este mismo segundo número Aira firma uno de los relatos breves de la sección *Cuentos para contar* cuyo subtítulo es *Tres de linyeras*. Hay cuatro relatos, cada uno separado por una línea punteada. Después del tercero aparece la firma de Aira pero los personajes, todos linyeras, apuntan a que los dos primeros también son de su autoría. Tienen un tono humorístico y el tercer relato está encabezado y cerrado por dos frases sin espacios entre las palabras que reproducen las letras del tango *Flor de fango* escrito por Pascual Contursi en 1914 y grabada por Carlos Gardel en 1918.

El tercer número de septiembre de 1966 publica el primer premio del Concurso literario. El relato *Los buenos amigos* de Aira. Se trata de otro relato breve en el que encuentro los mismos recursos que en el cuento anterior como la ruptura con convenciones del relato. En *Los buenos amigos* se desafían las referencias espacio temporales:

Vinimos de tabernas de gente cachacienta y alegre como ella sola. Las islas de Grecia se nos aparecieron demasiado luminosas, después de tanto neón y moscas y el arrullo del tango, acompañándome desde Buenos Aires (aunque él era Uruguayo, y en el fondo yo también, yo también era uruguayo) si es que alguna vez habíamos estado en Buenos Aires, si es que Buenos Aires no era un pájaro o un árbol en vez de una ciudad (*Tribuna estudiantil*, 1966)

y la psicología de los personajes (¿son personajes?):

—¿Quiénes son? —No sé. —No sé. —De donde viene? —No sé, de Buenos Aires. —O de otra parte. — ¿Vieron los aviones? —No. —No. —¿Qué saben hacer? —Nada. —Nada. —¿Nada? —Sí, Señor. — Sí. — ¿Quieren comer? —No. —No, gracias. —Quieren dormir? —No. —No, ahora no. —Mátenlos” (*Tribuna estudiantil*, 1966)

o la ruptura del propio argumento:

Ya empieza a salir la luna. El aire se sulfata por las emanaciones del mar. Él se muere. Qué voy a hacer yo solo, me pregunto. Alejarse por las sierras bordeando el mar, buscarme otro amigo. O quedarme, no sé. Está haciendo frío; en esta estación a esta hora solía hacer frío. Éramos como embriones a los que se les cerraba la puerta del huevo, y no iban a nacer. Nos sentíamos afuera, afuera para siempre. Un día rompimos unos vidrios a toscazos y nos pegaron. Yo no me animé a entrar pero él sí. Parecía como si tuviera la receta para seguir viviendo (*Tribuna estudiantil*, 1966)

En el número 1 de la revista también se publica un poema de Arturo Carrera (“Criterio”, n°1) con epígrafe de Alejandra Pizarnik (de “Fiesta” incluido en *Los trabajos y las noches de Sudamericana* 1965). En el segundo apartado de este capítulo retomaré la relevancia de la figura de Pizarnik tanto para Carrera como para Aira.

1.2.4. Exposiciones de arte

“Mi amistad por ese entonces con César Aira y sus consejos acerca de libros de poemas y nuevas lecturas, pronto se extendió a referencias muy meticulosas sobre el arte de la pintura.

Hasta que cierto día una de nuestras divertidas charlas derivó en un proyecto simultaneísta: él debía pintar lo que de mis poemas yo le leyese, y yo pintar velozmente lo que de pronto él escribiera” relata Carrera (2019: 27). Se refiere a la exposición de arte abstracto que organizaron en la biblioteca Juan Pascual Pringles. Los ayuda su “amigo pintor” José Triano (Carrera, 2019: 27). José Antonio Triano tiene una casa de fotografía desde los años cincuenta en Pringles donde se instala tras dar clases en la Escuela de Bellas Artes Bahía Blanca:

Generaciones de pringlenses registraron bodas, comuniones, aniversarios, con sus retratos en blanco y negro, cuidadas poses y perfecta, casi sobrenatural definición. Los entregaba montados en un cartón color crema, en cuyo ángulo inferior derecho estaban impresas las palabras *Foto Triano*. Con el paso del tiempo y las mutaciones del arte, esas fotos podrían haber ido a parar a un museo. Triano lo tomaba como su trabajo alimentario y se limitaba a hacerlo lo mejor que podía, como un buen artesano. La veta artística corría por otro lado. Aunque no había un secreto de su pintura, nunca había expuesto (salvo en su juventud, en algún Salón regional), ni había vendido un cuadro. Pese a ello no era un pintor dominical; ningún cubista lo es. Lo sabíamos profundamente comprometido con el arte, con la investigación del misterio del espacio en la representación. Estos saberes, que tenían algo de esotéricos para nosotros, nos atraían y atemorizaban un poco. No era sólo contra la ignorancia y el escepticismo burlón de los almaceneros pringlenses que se estrellaban nuestras dudas y temores: también lo hacían, por el lado opuesto, contra el modelo de honestidad artística que encarnaba Triano. Lo sabíamos trabajando en su laboratorio de perspectivas y colores, ahondando su maestría en silencio, durante años que nos parecían eras históricas y legendarias... y nosotros, dos adolescentes tan ignorantes como engreídos, nos lanzábamos a exponer sin más, a buscar a ciegas la notoriedad y el elogio. ¿Y exponer qué? Unos mamarrachos pintados de apuro en una semana, acompañando o “ilustrando” unos poemas breves más o menos imitados de los de Alejandra Pizarnik, más simulacros de poemas que poemas de verdad, también compuestos para la ocasión en los días previos. Las pinturas eran enchastres al azar en papel canson que pensábamos pegar con chinches en la pared, cada uno acompañado de papelito con el poema escrito a máquina. El proyecto combinaba del modo más patético lo precario con lo presuntuoso. (Triano, 2014: 13-16)

El diario *El orden* de Pringles publica una reseña de la muestra escrita por el propio Aira aunque sin la firma. Aira se hace pasar por un periodista del diario que tuvo la oportunidad de “asistir a la excelente muestra de poemas ilustrados prodigados en el salón de la biblioteca J.P. Pringles por los jóvenes artistas César Aira y Arturo Carrera” (citado en Carrera, 2019: 27). Aira abre la reseña con una crítica a “cierta discontinuidad e impericia técnica en la parte plástica” que se apura a contrastar de manera ampulosa con “una verdadera catarata de buen gusto y talento” (citado en Carrera, 2019: 27).

En esta reseña aparecen la idea de que Pringles es un “páramo cultural” (Aira ii, 2019): “Ante un público constantemente preso del estupor o la incomprensión, Aira y Carrera desataron los signos de la comunicación humana” con una poesía que “no necesita comprensión, sino una apertura al mundo de la aventura creativa” (citado en Carrera, 2019: 28). Enfatizan esa

misma idea entre la búsqueda de un interlocutor y el fracaso en hallarlo: “El poeta moderno crea sus símbolos en la soledad; esa es una causa por la que el hombre común, enfrentado a uno de esos poemas se siente agredido; no comprende que la agresión es una forma de diálogo”. Y la propuesta de los “jóvenes artistas” es “una búsqueda incesante, de formas nuevas, de sugerencias y misterios” (citado en Carrera, 2019: 27).

Lejos de ser páramo, Pringles le permite a Aira participar no sólo de una muestra de arte. Durante el secundario participa de la exposición de arte plástico organizada por la profesora de arte Silvia Iris Traversini Uliana²⁰. La “Exposición pictórica inaugural” organizada por Traversini en el marco de una actividad escolar se trata de un proyecto novedoso que no encuentra apoyo entre sus colegas, tanto es así que el director del colegio, por ejemplo, no asiste. Son los estudiantes los que se ocupan de proyectar y realizar la actividad. Para ello se reúnen en la casa de la misma profesora.

Como varias de las docentes del secundario de Aira, Traversini trae aires renovadores. Propone una manera diferente a la que se venía enseñando el arte. En lugar de un trabajo rutinario con materiales tradicionales, como el yeso, decide enseñar herramientas para pintar y dibujar. Beatriz López Vargas, doctora en Letras egresada de la Universidad de La Plata, introduce novedades a la forma de aprender literatura frente al estilo escolástico imperante. Lee los trabajos de sus estudiantes, como los primeros poemas de Arturo Carrera. A muchos de sus estudiantes los introduce a la obra de Borges y a Carrera le regala un libro firmado de Alejandra Pizarnik cuyo encuentro una vez que viaja a Buenos Aires es vital.

1.3. El trigo joven

Recapitulando, en esta primera mitad del capítulo reconstruyo la trayectoria familiar de Aira y encuentro que, como tercera generación de una familia con una posición económica consolidada, puede retrasar su inserción en el mercado laboral para dedicarse al estudio y proyectar una carrera universitaria. Con esa búsqueda viaja a Buenos Aires y se inscribe en Abogacía. Como veremos Aira rompe con este mandato familiar pero mantiene la búsqueda

²⁰ Aira utiliza el apellido Traversini para la protagonista de *El volante* (Beatriz Viterbo, 1992): “Queridos vecinos de nuestro barrio de Flores: recorro a este medio, el simpático volante que se pasa por debajo de la puerta de calle, para comunicarme con ustedes y hacerles llegar mi humilde propuesta. Pero antes, quiero presentarme: soy Norma Traversini, Profesora de Arte Escénico diplomada en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, Profesora de Expresión Corporal, Dibujo, Gimnasia, Danza Jazz y Control Mental, y actriz vocacional” (*El volante*, 1992: 7).

de un título universitario que, al igual que se espera que haga la carrera de Abogacía, le permite iniciar una sólida trayectoria laboral. Aira tendrá que recurrir a la noción de “revolucionario secreto” (Aira ii, 2001i: 23-24) para hacer coincidir esta dimensión de su vida –que él llama “lo más pequeño burgués del mundo” (Aira i, 2016c)– con su propuesta literaria caracterizada por las rupturas de las convenciones.

En estos primeros años también encuentro la conformación de su disposición por valorar la producción cultural, artística y literaria. Es una interés acompañado y fomentado por su familia, amigos e instituciones de Pringles. Aira encuentra en el arte y la literatura un espacio de misterio y libertad, disposición que explica cómo se acerca a zonas del campo artístico y literario que no necesariamente son cercanas, como a los artistas del Instituto Di Tella y a Osvaldo Lamborghini. En ellos Aira encuentra esa “gema rara” (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 45), lo incomprensible que atesora desde su infancia.

Antes de pasar al segundo punto, menciono un primer contacto con el mundo literario de Buenos Aires que realiza desde Pringles. Antes de mudarse, junto con Carrera participan de un concurso de la revista *Testigo* que les permite visitar la ciudad.

Atento a las novedades del mundo artístico, Aira revisa los suplementos culturales de los diarios. En uno de ellos encuentra un anuncio de la revista *Testigo* destinado a escritores noveles. Se trata de una revista fundada en 1966 que saca nueve números, el último en 1972 pero sufre una interrupción en 1970 por estar prescripta en el marco de la ley 17.401 que reprime actividades subversivas. La revista *Testigo* publica textos inéditos de escritores prestigiosos como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y Manuel Mujica Láinez y también de figuras del mundo intelectual como Gino Germani y Enrique Pichon Rivière. Cada número incluye textos literarios y reflexiones teóricas sobre temas de la actualidad pero sobre todo en relación con la literatura. Cada una de las revistas también incluye una crónica con noticias del mundo literario e intelectual: desde la noticia sobre el cambio de una calle por el de Calle Roberto Arlt (*Testigo*, n° 8, 1972) hasta novedades editoriales y convocatorias a premios.

Arturo Carrera vive en la ciudad de Buenos Aires para 1966, año que Aira cursa el último año de secundario. Aira envía un poema de Carrera y un cuento suyo a la revista *Testigo*. Ambos ganan en sus respectivas categorías. Los textos se publicarán en los números siguientes. La

poesía de Carrera llega a incluirse en el número 4 de la revista pero el cuento de Aira nunca llega a ser publicado por el cierre de la publicación.

La revista anuncia un evento de premiación en la Galería Nexo para que los concursantes, incluso los que no hubieran ganado, leyera sus trabajos. La galería está en Viamonte 458, la misma cuadra que la Facultad de Filosofía y Letras, es decir, en la así llamada Manzana Loca por la que, un año después, circularán Aira y Carrera con asiduidad.

Este evento es un primer acercamiento a aquella ciudad por la que va a transitar y donde conoce a aquellos escritores a los que lee en Pringles. Este conocimiento en primera persona no solo permite un intercambio fluido sino también desacraliza figuras que pueden parecer lejanas y que, de este modo, se vuelven asequibles.

Además de aprovechar el viaje para visitar librerías, Aira asiste a la premiación. Allí conoce a uno de los jurados, Abelardo Arias, quien, en ese momento, publica en editoriales centrales, como Sudamericana, y recibe premios prestigiosos. El vínculo con Arias no caduca en la entrega e intercambian cartas cuando Aira vuelve a Pringles. Además, Arias le regala dos de sus libros con una dedicatoria alentadora, y como veremos en el apartado siguiente aparece como profética, “Para el joven escritor César Aira, que si persiste en su vocación llegará a ser una figura de nuestras letras”.

Un año después Aira viaja a la ciudad de Buenos Aires para continuar sus estudios e ingresar a la carrera de Abogacía. Los “soñadores improductivos” (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 45) deben escoger una carrera universitaria para comenzar a trazar su propia trayectoria laboral y Aira lo hace con una carrera tradicional de relativamente amplia inserción laboral. Pero ese espíritu de “soñador improductivo” no se pierde. Las lecturas realizadas en Pringles lo conducen a ciertos circuitos del arte de Buenos Aires y será allí donde encauce su sensibilidad por lo artístico y literario para tener, como dirá, una “vida entre libros” (Aira i, 2002b) y para, finalmente, definirse como escritor:

El deseo que había venido creciendo en mí estos últimos dos o tres años, de irme de Buenos Aires a estudiar, tendría por fundamento, precisamente, el horizonte que me abría la gran ciudad de asistir a las manifestaciones más novedosas del arte, la literatura, el teatro, la música, es decir todo lo que no me daban los viejos libros de la Biblioteca municipal o me daban a cuentagotas las revistas de actualidad a las que lograba echar mano (*Margarita (un recuerdo)*, 2013: 19).

2. El viaje a la ciudad de Buenos Aires (1967-1980)²¹

Esta segunda parte del capítulo traza el camino desde que Aira llega a la ciudad de Buenos Aires para realizar sus estudios universitarios hasta que decide residir en la ciudad donde inicia una carrera laboral como traductor y se construye como escritor. Se trata de años de intensa vinculación con el campo artístico y literario durante los que permanece inédito. Busco reconstruir el proceso mediante el cual se define como el escritor que se va a presentar en público en 1981 con la publicación de *Ema, la cautiva* en la editorial de Belgrano.

El primer punto traza los circuitos del arte que Aira recorre cuando se muda a la ciudad de Buenos Aires donde encuentra el espacio de libertad y misterio que le adjudica a la literatura en su infancia y juventud. Se trata de circuitos más cercanos al arte visual que a la literatura identificados con la llamada vanguardia estética y la Manzana loca. Un año después de llegar a Buenos Aires, Aira edita junto con Arturo Carrera la revista *El cielo* (1968-1969). La revista registra corrientes del arte presentes en esos circuitos como el pop y el surrealismo.

El segundo apartado se concentra en dos zonas que Aira recorre centrales para su formación, su trayectoria laboral y para su definición como escritor: la universidad y un grupo de escritores vinculados con la experimentación vanguardista. Si bien Aira deja la carrera de Abogacía, continúa en la universidad y se recibe en la carrera de Letras. Con la creciente censura y represión que sufre, la universidad deja de ser el espacio vital y central del campo intelectual. A su vez, Aira entabla lazos fuertes con escritores, también de zonas marginales – en este caso del campo literario –, que valoran su obra aunque ésta no recibe más que rechazos de editoriales.

Por diez años Aira no publica sus libros. ¿Qué es lo que se publica? En el tercer punto reconstruyo las posiciones dominantes del campo literario de los años setenta. En el cuarto punto me pregunto cómo es posible que, a pesar de los obstáculos, Aira no desista de su proyecto literario. Por eso me concentro en particular en su propia definición como escritor en relación con Osvaldo Lamborghini a quien construye como maestro. En su literatura encuentra un escape de los dictados que impone el realismo y la política para el escritor. A su

²¹ Además de la revisión de la literatura sobre el tema y el trabajo de archivo, la investigación para este capítulo incluye entrevistas a María Silvia Delpy, Ángela Di Tullio, Tamara Kamenszain, Vivian Kosice, Alberto Manguel, Roberto Dodi Scheuer y Ana María Shua. Los datos que aportaron son centrales. Agradezco a todos ellos por la generosidad de su tiempo y relatos.

vez, Lamborghini valora la obra de Aira. Esta apreciación es clave para explicar cómo Aira insiste en una literatura que recibe rechazos del mercado editorial. Sólo tendrá que esperar para que se den las condiciones de apertura del campo editorial para que pueda incorporar su obra.

Por último, estudio la trayectoria laboral de Aira, su oportunidad de una carrera académica para finalmente dedicarse a la traducción. Esta profesión le provee de un sustento y, a la vez, de la oportunidad de construir su proyecto literario. La convivencia entre su profesión y una literatura que define como rupturista será parte de la figura que cree como escritor: el revolucionario secreto.

2.1. Un recién llegado a una ciudad en efervescencia cultural

¿Cuáles son las primeras intervenciones de Aira en el campo literario? ¿Cómo se da ese contacto que tanto ansía? Tras postergar su ingreso al mercado laboral e ingresar a la carrera de Abogacía, Aira se dedica a recorrer circuitos artísticos. Propongo que su disposición a identificar la literatura con lo novedoso y misterioso lo conduce a las zonas caracterizadas como vanguardia estética frecuentada por artistas visuales y poetas, como el Instituto Di Tella (Longoni y Mestman 2008). Encuentro un registro de este clima cultural es la revista *El cielo* (1968-1969) que publica junto con Arturo Carrera. Veamos con detenimiento este proceso.

Aira se muda a la ciudad de Buenos Aires para estudiar una carrera universitaria como muchos otros jóvenes que explican el crecimiento, que está cerca de 50%, de la matrícula universitaria de la Universidad de Buenos Aires entre 1958 y 1971 (Estadística universitaria, 1972)²². Aira elige una de las profesiones tradicionales aprobadas por su padre que valora una carrera universitaria por su salida laboral, una de las formas más claras por ese entonces de la movilidad social ascendente.

La Buenos Aires de los años sesenta está en ebullición. Artistas, escritores, intelectuales y estudiantes sienten el llamado a participar de la historia. En la zona del microcentro se concentran cafés (La Comedia, La Cultural, La Giralda, La Paz, El Colombiano, el Ramos, El

²² Los años sesenta es una década de gran crecimiento en la matrícula universitaria. En 1958 la Universidad de Buenos Aires está compuesta por 58.684 estudiantes mientras que en 1971 son 88.628, cerca de un cincuenta por ciento de crecimiento en trece años (Estadística universitaria, 1972). En particular en Filosofía y Letras, donde ingresará Aira, en 1971 hay 14.537 estudiantes, es decir, no solo es la segunda facultad más populosa sino también la que más crece en esta década mientras otras matrículas sí se reducen en estos años, como la de la Facultad de Medicina.

Gardelito, el Moderno, el Bar baro, Eros, Academia, Suárez, Ruiz, Florida, el Politeama), galerías de arte, salas de cine (Lorraine), facultades y librerías (Hernández, Fausto) que son lugares de encuentro y de formación. Son “centros de resistencia de la noche” donde habita un “mejunje belicoso, revulsivo, entre revolucionario y onanista que se cocinaba en las mesas de los bares” (Symns, 1985: 22).

La efervescencia cultural tiene tal intensidad que trasciende los límites del campo restringido: “una novela de Puig podía engendrar una moda: zapatos que se llamaban ‘boquitas pintadas’ en la Galería del Este” cuenta Tomás Eloy Martínez (citado en Castro y Warley, 1988: 3). La figura del escritor cobra una centralidad que le otorga autoridad y reconocimiento del público ampliado. Una anécdota elocuente que ilustra eso es que, en 1967, Gabriel García Márquez, que publica ese año *Cien años de soledad* en Sudamericana, viaja a Buenos Aires para participar como jurado de un premio literario. Eloy Martínez, por entonces jefe de redacción de la revista *Primera Plana*, recuerda “el impacto de la llegada de García Márquez a la Argentina” y se sorprende porque “No sólo lo aplaudían en el Di Tella, sino que la gente lo paraba por la calle, las mujeres le hablaban en el mercado” (Eloy Martínez en Castro y Warley, 1988: 3).

Para cuando Aira se instala en Buenos Aires esta efervescencia se debilita por la represión ejercida por el gobierno dictatorial instaurado el golpe de estado del general Juan Carlos Onganía que derroca al presidente Arturo Illia. Es posible identificar casos de creciente censura. En 1966, Boris Spivacow renuncia a la gerencia de la editorial Eudeba frente a la intervención militar en el mundo universitario; ese mismo año la Dirección Municipal de Espectáculos y Diversiones Públicas clausura cinco cines; en 1968 se crea el Ente de Calificación Cinematográfica con la sanción de la ley 18.019, un organismo censor de la producción audiovisual; en 1970 se clausura el Instituto Di Tella que alberga centros de investigación y una galería de arte; entre otros casos (Avellaneda 1986; Ramírez Llorens, 2011).

Si bien el dinamismo no es tan fuerte, en el caso de Aira parece revitalizarse por la avidez por novedades de un joven que llega a la ciudad con la disposición para valorar y participar de estas producciones rupturistas. Esto se fortalece porque su interés es compartido con otros jóvenes que se inclinan por esas búsquedas. En principio, cuando Aira llega a la ciudad de Buenos Aires se encuentra con Carrera que vive allí hace un año.

Aira y Carrera viven en una residencia de estudiantes en el barrio de Belgrano (Amenábar 1495) durante los primeros años desde su llegada a la ciudad. Comparten la residencia con otros jóvenes que viajan de otras provincias o de otras ciudades de la provincia de Buenos Aires. Como menciono antes, Alejandro Carrafanq, también de Coronel Pringles se muda para estudiar Arquitectura. Otros compañeros de la residencia son Carlos Soria, de Bahía Blanca, quien ingresa a Abogacía; Edgardo Chibán, de Salta, que estudia Arquitectura; Mario Tobelem, de Salto, quien opta por Letras; y José Abel Perdomo, de Campana, que estudia la carrera de contador público; entre otros.

Más allá de la variedad de carreras que se proponen seguir, los compañeros de residencia parecen compartir la avidez por participar de la oferta cultural de la ciudad concentrada en la así llamada Manzana loca:

Yo durante muchos años pensé que la gente de mi generación se convertía a la literatura por descarte, porque no podía hacer lo que verdaderamente habría querido hacer, que era cine, música, o artes visuales. En los años '60, cuando yo era adolescente, hubo una gran explosión por un lado del cine, el cine francés, la nouvelle vague, Godard, que era mi dios, o el rock, en esos momentos, el jazz, las artes plásticas, el Pop Art (Aira i, 2006)

Esta sociabilidad queda registrada en *El cielo*²³. Se trata de la primera intervención de Aira en el campo literario de Buenos Aires solo un año después de arribar a la ciudad. En la revista queda registrada la influencia de estos circuitos a través de la presencia del arte pop y de artistas clave de la época que participan del vanguardista Instituto Di Tella. También incorpora producciones surrealistas que, a primera vista, pueden parecer una cita anacrónica pero que son presencias vívidas en el campo del arte porteño de fines de los sesenta y principios de los setenta. Es posible identificar elementos de la dimensión política que gana una creciente preeminencia en el clima de época. Otra de las más importantes presencias es la de la poesía y propondré que, aunque Aira no publica libros de este género (si bien su obra no se acota a novelas dado que publica ensayos y obras de teatro), toma de la poesía la intensidad, la brevedad y la práctica editorial que identifica con este género.

El cielo no publica editoriales, “no propone un manifiesto o declaración inicial” ni una diagramación que impone cierta jerarquía a los textos incluidos en los números (Román, 2016: 5). Solamente al final de cada número agregan una breve biografía de los autores incluidos así

²³ La revista se puede consultar en línea en la página del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (<http://www.ahira.com.ar/>).

como un listado con revistas que “El Cielo desea que usted lea y difunda” tanto argentinas como *Sur* o *Testigo* como latinoamericanas como la venezolana *Zona franca* o *Mundo nuevo* editada en París. Todos los textos adoptan el mismo formato: los introduce el nombre del autor en mayúsculas y negrita al que le sigue el título del texto ya fuera un ensayo, una narración o una poesía.

Si bien no hay editoriales, sí puedo reconstruir una línea editorial. Por un lado, hay un cariz de formalidad en cuanto al formato de la revista. Por el otro, y en contraste con lo anterior, hay una mezcla desenfadada de textos clásicos del surrealismo con textos contemporáneos de artistas pop. Con respecto al primer punto, aparece, a su vez, el contraste entre la frecuencia irregular y circulación artesanal de la revista y la formalidad de hacer constar un administrador José Abel Perdomo, compañero de la residencia universitaria, y otros amigos como Beatriz López Mosteiro, agregada en el tercer número. A su vez se detalla el domicilio que pasa de ser Peña 2451 2°A a San Martín 991 5°A, de Recoleta a Retiro. También hacen figurar la oferta de suscripciones por seis y doce números (además de indicar el precio en dólares para el exterior del mismo modo que cualquier revista tradicional como *Sur*).

Salen tres números de *El cielo*: septiembre/octubre de 1968, noviembre/diciembre de 1968 y noviembre/diciembre de 1969. Junto con Arturo Carrera, y con la ayuda económica de su abuela que apoya todos sus emprendimientos intelectuales, confeccionan los tres números de una revista que aúna elementos característicos de la época: la vanguardia estética en las artes visuales y el pop, el surrealismo, el compromiso político y la poesía. En un relato escrito en 2007, Aira rememora y convierte en ficción esta experiencia:

¿Acaso la literatura no era el mundo al revés? Al menos la literatura como nos la representábamos y la queríamos: vanguardista, utópica, revolucionaria. No encantaba ir contra la corriente: los sueños son casi siempre sueños de grandeza, los nuestros lo eran de pequeñez, y eran sueños de una nueva especie, sueños de precisión, de cálculo, verdaderas ecuaciones en las que la poesía adoptaba un formato nuevo, nunca visto (*La revista atenea*, 2009: 10)

2.1.1. *El cielo* y el pop

Varios de los autores que participan de *El cielo* están vinculados con la corriente artística del pop y, en particular, tienen en común el hecho de participar en el Instituto Di Tella: Lea Lublin, Luis Felipe Noé, Graciela Martínez, Marta Minujín. Cabe aclarar, antes de pasar al análisis, que me centro en la vinculación del pop con el Instituto Di Tella porque es un espacio donde circulan con frecuencia tanto Aira como Carrera. Enfocarme en este actor del campo artístico

hace aprehensible para el estudio el vínculo entre el pop y la revista. Sin embargo, no está de más destacar que la influencia del pop en estos años desborda el Instituto Di Tella.

Por otro lado, las influencias y las corrientes que menciono son sobre todo de las artes plásticas, y no de la literatura como sería esperable en una revista literaria, porque son los circuitos del arte visual los que más recorren Aira y Carrera en estos años. De hecho, La revista se presenta en una galería de arte en la zona de la Manzana loca. Es la misma galería de la entrega de premios de la revista *Testigo*. El propio Radaelli, director de *Testigo*, la presenta. En el estilo del happening, para incluir un elemento disruptivo frente a la solemnidad de un acto como una presentación de una revista, en este clima en que las formalidades se ven desafiadas, Aira y Carrera deciden contratar un mago para que haga sus actos durante la presentación.

En primer lugar, la influencia del pop se registra en los autores que participan de la revista. A muchos de ellos Aira y Carrera los conocen por circular en los bares y galerías más vitales del momento. Al Jockey Club asisten con asiduidad Edgardo Cozarinsky y Alejandra Pizarnik. A Marta Minujín la conocen en un bar al lado de Florida Garden entre Florida y Paraguay donde van todos los escritores como Beatriz Guido que escribe ahí. Asistir al Di Tella también les permite conocer a otros artistas como a Juan Carlos Paz, destacado músico dodecafónico que les da artículos de su autoría para un posible número 4 de la revista que no llega a salir. Lo mismo sucede con Copi que ilustra una historieta para esa tapa que nunca se llega a concretar:

El mecanismo que crea tiempo en el comic, al menos en el comic que practicó Copi, es la réplica. Recuerdo una tira que dibujó ante mis ojos (en dos o tres minutos) hace muchos años. Había dos mujeres sentadas, una frente a otra. En el primer cuadrado una de ellas miraba hacia arriba y preguntaba: '¿Has notado que hoy la luna está violeta? ¿Por qué será?' En el último cuadrado la otra respondía: "Ha de ser porque cambió de color". En los diez o quince cuadros intermedios las dos mujeres se miraban, miraban la luna, pensaban... (*Copi*, 1991: 103)

En el Instituto Di Tella²⁴ circulan jóvenes, en su gran mayoría estudiantes universitarios, que visitan otros espacios culturales, como cines, galerías, que consumen con regularidad diarios

²⁴ El Instituto Di Tella se crea en 1958, el mismo año que la Fundación del mismo nombre que sostiene todas sus actividades por medio del modelo de financiación corporativa tomada de la experiencia estadounidense, es decir, a partir de subsidios, en este caso, de la empresa Siam de la familia Di Tella y de las Fundaciones Ford y Rockefeller. Torcuato Di Tella, coleccionista de arte, imprime dinamismo al Centro de Artes del Instituto, más allá de las fuentes de su financiamiento, con la elección de Jorge Romero Brest como su director. Al momento de asumir la dirección del Di Tella, en 1960, Romero Brest es el director del Museo de Bellas Artes. En el Di Tella, además del Centro de Artes Visuales, funcionan el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

y revistas culturales y literarias, como *Primera Plana* (Slemenson y Kratochwil, 1970). En esa categoría de una especie de “élite cultural” (Slemenson y Kratochwil, 1970) se puede encontrar sin dificultad a Aira, Carrera, Chibán y Tobelem.

Artistas vinculados con el Di Tella participan de *El cielo*. Marta Minujín publica un cuadro de doble entrada sobre el consumo de rock y de LSD que marca esos años de su vida tal como queda registrado en la revista *Lo inadvertido* de 1969 (Podemos entregarnos de dos maneras, n°1)²⁵. Luciana Daelli contribuye con un poema de la serie *Por Siempre Ameba* que, tal como se detalla en la biografía breve que realiza *El cielo* de la autora, pertenece al “libro-póster” del mismo nombre diseñado por Edgardo Giménez (otro de los artistas que participa del Di Tella). Graciela Martínez aporta un texto que mezcla discursos como el de los medios de comunicación y el publicitario (Buenas noches Buenos Aires, Aerolíneas Argentinas: su compañía, La ley de la selva, El sueño de Delfina, Fin del sueño de Delfina, n°1)²⁶. Edgardo Cozarinsky escribe sobre el arte pop y el cine (¿Hubo alguna vez un pop-cinema?, n°3). Lea Lublin comparte un texto programático sobre la “experiencia” *Terranautas para una reflexión activa* realizada en el Instituto Di Tella el mismo año que el tercer número de *El cielo* (sin título, n°3).

En segundo lugar, *El cielo* incorpora no sólo textos literarios sino también productos de la cultura de masas. El Di Tella abre sus puertas, entre otras corrientes, al arte pop que incorpora a la plástica materiales y producciones que parecen ajenas a ese mundo. Se trata de productos de la vida cotidiana como mercancías de consumo masivo, discursos publicitarios, producciones audiovisuales y el cine. Inspirada en esta mezcla, *El cielo* tiene una sección en el segundo número introducida por el título “II” que reseña producciones que no son obras literarias solamente: películas, series y libros sin especificar los títulos. Las reseñas son de la película *Made in USA* de Jean-Luc Godard estrenada en 1966, *Paradiso* de José Lezama Lima, novela publicada en 1966 y editada por primera vez en Argentina en 1968 por Ediciones La Flor, *Los vengadores*, serie creada por Sydney Newman que sale entre 1961 y 1977, *Cartas de*

²⁵ La edición facsimilar completa de la revista la editó Mansalva en 2015.

²⁶ “Mientras tanto, la gente camina. Por ejemplo, caminan Cleopatra, los cinco patitos, la tierra y todo lugar; las hormigas pueden caminar al revés por el techo pero Miss Universo NO. En algo nos identificamos, ¿no es cierto? Y si usted no lo sabe, nos cumplimos en informarle. INFORMATIVO DE ÚLTIMO MOMENTO (...) AMERICANO CINZANO. *El mejor vermouth del mundo. No lo pruebe*” (Buenas noches Buenos Aires, n°1, pp.9-10)

amor de la religiosa portuguesa (Arca/Galerna, 1968) y *62 modelo para armar* de Julio Cortázar (1968, Sudamericana).

Es posible aventurar que Aira es el autor de esta sección sin firma. Mi afirmación se basa en su interés por el cine. Aira es asiduo al cine Lorraine donde es posible ver las películas de Godard así como de Bergman, Truffaut y Fellini. En el cuento *Drácula...*, que publica en el primer número de *El cielo*, hace una referencia a Christopher Lee que había trabajado en *La maldición de Frankenstein*, 1957, y en *Drácula*, 1958. Son películas de la productora Hammer reconocidas por el cine de terror de temática gótica romántica y reconocida por el tipo de sangre que resaltaba y estaba en primer plano y en color. A su vez, Aira parece el autor de la sección por su admiración por Lezama Lima: uno de los libros reseñados es *Paradiso*. Es uno de los escritores en los que se interesa Aira como queda plasmado cuando Osvaldo Lamborghini lo menciona como el “único lector comprensivo de su obra” en una carta que le escribe en 1976 por el fallecimiento de Lezama Lima (citado en Strafacce, 2008: 452).

El estilo de los textos también es particular. En la reseña de *Cartas de la religiosa portuguesa* hay una descripción con palabras unidas con guiones, como “ruego-de-amor”, este mismo recurso aparece en el texto de autoría de Aira publicado en el número uno (“árboles-nubes”, “ojos-de-ladrones”; “positivo-negativo”; “super-afirmación”; “interrogación-Minotauro”; “muerte-de-amor”; “ruego-de-amor”). Por último, la postura de este texto frente a Cortázar parece conducir a Aira. En la reseña sobre Cortázar se empieza a distanciar de la mirada elogiosa que tiene en los cuentos de *Tribunal estudiantil* y se acerca a la opinión que desplegará en críticas de los años ochenta o a la distancia completa que impone en entrevistas en los años noventa, como veremos en los capítulos que siguen, al destacar la “endeblez” de la novela (nº2, 29).

Si bien los materiales reseñados son diferentes, la lectura se realiza en una misma clave que se centra en el lenguaje y en la dimensión poética. El libro *Cartas de amor de la religiosa portuguesa* se lee como novela cuya “voz obsesivamente única del relato le confiere un rigor que hace pensar en el nouveau-roman” (29). En *Cartas de amor...* aparece la “Fulguración, apertura del signo a su máxima carnalidad. Apertura del sentido, que es la espada que abre en dos el cuerpo de la identidad de la palabra, transformándola en sucesión, *en canto*” (29).

Sobre *Made in USA* expresa que es una “Aventura que sucede en el instante de solidificación de un lenguaje incansablemente reflexivo, un lenguaje que comunica la acción poética con los espectadores, para hacer de ellos iluminadores enamorados, o irritados iluminados” (27). Con la reseña de *Los vengadores* se encuentra que “aquí los hombres y las cosas son puro lenguaje, signo absolutamente significativo de lo dorado, de la edad de oro que vive en nuestras palabras, en nuestro tiempo” (28). También reflexiona sobre el cine y la publicidad: “En nuestro siglo, Hollywood fue un mundo dorado de irreversible esplendor. Pero la mitología del cine fue vencida por la imagen de otro mundo, imaginado por lo imaginario, el más poderoso de los reflejos: la publicidad” (27 y 28).

Sobre *62 Modelo para armar* se encuentra que “esta última novela de Cortázar, a pesar de su endeblez, es un interesante documento del intento de fijación del temblor comunicativo, que parece ser la esencia de la novelística contemporánea” (29)

En el propio estilo de las reseñas aparece esa poética que Aira destaca de lo reseñado:

La señora Peel, a merced del abrazo mortal del hombre positivo-negativo, la señora Peel persiguiendo al planeta Venus entre los árboles de un viejo parque, la señora Peel, unos minutos más tarde, cargada con 25.000 voltios, ella está destinada a iluminarnos con la luz negativa, incierta, de la femineidad, está destinada a librarnos de un palacio de cristal que es una palabra que es un universo que es un laberinto (28)

En PARADISO la brújula se detiene, se niega a seguir marcando el tiempo. Y sin embargo, un tiempo extasiado, inmóvil, nos transporta, mucho más rápido, al fundirse con su máxima posibilidad: la plenitud (28)

La exclamación es super-afirmación, afirmación de oro. Es palabra que lo pide todo, que absorbe la connotación y se desnuda en el laberinto circular donde duerme la interrogación-Minotauro, el poema fetal en un magma lechoso. Palabra que espera la corrosión de su destino (29)

En tercer lugar, el elemento humorístico no es ajeno a la producción de los artistas en este clima de época. En la búsqueda de conmocionar, las obras recurren al humor. A modo de ilustración, cito un programa de radio donde María Teresa Gramuglio –sobre quien me detendré en el próximo capítulo por su rol como crítica literaria– comenta que la muestra *Pintura actual de Rosario* de 1967 de Juan Pablo Renzi “exigía una multiplicidad de respuestas; sorpresa, reflexión, y en algunos casos, humor” (citado en Longoni, 2004a: 243).

El cielo incorpora una sección de *Chistes* que figura con la firma de Ernesto Sábato –la identificación de Sábato con la figura del escritor serio que hay que descartar volverá en posteriores producciones de Aira. *Chistes* consiste en textos humorísticos entre infantiles,

como “Principio de transitividad” (“Dos iguanas a una tercera son iguanas entre sí”); con un cariz de sinsentido, por ejemplo el titulado “Dato histórico” (“Pitágoras tenía mal aliento”); y como crítica a la erudición improductiva: “Diálogo existencial”:

Profesor Primero: No cree usted, Profesor, que la exposición concreta de la originación histórico-existencial de la historiografía se lleva a cabo en el análisis de la tematización que constituye el fundamento de esa ciencia? ¿Y que la tematización historiográfica tiene su núcleo en el desarrollo de la situación hermenéutica que se franquea en la resolución del ‘ser ahí’ históricamente existente, de abrir, reiterando, el ‘sido ahí’? *Profesor segundo:* No (pp. 23 y 24).

Este mismo tono humorístico y de sinsentido, con un telón de fondo surrealista (presencia en la revista que estudio en el siguiente apartado), aparece en los textos de autoría de Aira titulados “Drácula en su dracumóvil, Frankenstein a pie”²⁷ y “Cuento de invierno Adivinanza” publicados en el primer número de *El cielo*. En 1966, Alfredo Rodríguez Arias monta la obra *Drácula* en el Instituto Di Tella que. El texto de Aira parece compartir rasgos con este tipo de obras del instituto caracterizadas por el “desparpajo y diversión” y el “quiebre de convenciones” al mezclar materiales de la cultura considerada baja con aquella vista como alta (Longoni, 2004). Rodríguez Arias da un formato de comic a la historia de Drácula, escoge frases de la obra original y elimina al protagonista (Alonso, 2011).

La dimensión pop de la obra se ve, por ejemplo, cuando incorpora la música de The Beatles y de Sonny & Cher; del mismo modo, el texto de Aira también los incorpora: “¡John, Paul George! gritó muerto de alegría, ¡por fin vuelven! ¿Adónde estuvieron todo ese tiempo?” (17). El Di Tella no es ajeno al fenómeno de la música. Abre su espacio a bandas de rock, recién armadas en ese momento, como Almendra, Manal y La Cofradía de la Flor Solar, a cuyos recitales Aira asiste sin falta y lo recuerda como su “etapa rockera” (en entrevista con la autora, 5 de mayo de 2017).

Por último, quizás se pueda incluir en esta serie el peculiar texto de Stéphane Mallarmé, que a primera vista vincularíamos con la corriente surrealista de la revista. Es un texto atípico para Mallarmé por su temática: la vestimenta, los accesorios y la moda. Lo firma con el pseudónimo de Marguerite De Ponty, que publica en una revista de moda (*Joyas*, nº3). La vanguardia de

²⁷ La inclusión de personajes del género de terror como los vampiros aparece también en la introducción del primer número, un fragmento de *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne (1892). Se trata de una obra fantástica alejada de la temática científica de Verne que relata una historia de vampiros.

los sesenta se emparenta con el pop y uno de los elementos es justamente la “expansión del arte hacia el terreno de la moda” (Longoni, 2004a: 178).

2.1.2. El cielo y el surrealismo

El cielo aparece como “rara” y “esquiva” para los estudios hemerográficos por su contraste con un contexto de irrupción de la política que pone en crisis el propio estatuto de lo literario (Román, 2016): “La falta de antecedentes no tenía por qué detenernos, al contrario: todo nuestro programa, como lo pedía la época, apuntaba a la innovación radical, a lo insólito y nunca visto” (*La revista atenea*, 2009: 7).

A ello se suma el “cruce inesperado” del surrealismo con el pop (Román, 2016). La presencia del pop la rastreo en el apartado anterior. El surrealismo aparece en las tapas de las revistas: estuvieron a cargo de dos artistas del movimiento surrealista, Max Ernst y un representante del movimiento en Argentina como Roberto Aizenberg. Las firmas de la revista son otro rastro del surrealismo: Artaud, Michaux, Orozco, y Aguirre. El cruce entre pop y surrealismo puede llamar la atención si se postula el anacronismo del segundo durante los sesenta en contraste con la vitalidad del primero (Román, 2016). Sin embargo, postulo que para dos jóvenes que recorren la así llamada Manzana loca con voracidad ambas corrientes son presencias innegables.

Cuando indago en la historia del surrealismo en Argentina encuentro que los períodos de mayor intensidad son las décadas de los años veinte y de los cuarenta. No obstante, en los sesenta este movimiento no se había agotado en el país. En 1964 aparece la revista *Cero*, dirigida en sus comienzos por Vicente Zito Lema y Raúl Castro, que rescata “figuras centrales del surrealismo locales e internacionales” y reactualiza sus técnicas artísticas (Minguzzi, 2013: 4). Roberto Juarroz, que publica en el segundo número de *El cielo* con “Cuarta poesía vertical” dedicada a Antonio Porchia, publica poesía en prosa además de “Poesía vertical” en el número uno de la revista *Cero*.

En 1967 se comienza a publicar la revista de poesía *La rueda* con un “comité consultivo” compuesto por escritores y artistas: Edgar Bailey, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Aldo Pellegrini. *La rueda* es “un testimonio interesantísimo del curso de la poesía surrealista” que, por un lado, sintoniza con “el aire de ruptura de la segunda

mitad de los 60” y, por el otro, revitaliza “un movimiento que contaba ya con cuatro décadas de existencia” (Zabaljáuregui, 2016: 4).

Entre 1962 y 1975 se realizan tres exposiciones colectivas de arte surrealista: “El surrealismo en la Argentina” (1962), una exposición del surrealismo en el Instituto Di Tella (1967) y “Lautréamont 100 años” (1970) en la galería Gradiva. De la exposición en el Di Tella participa Aizenberg, quien ilustra la tapa del primer número de *El cielo* con un collage. Aizenberg participa en 1962 de la selección del Quinto Premio Di Tella, en 1964 en la cuarta edición del Premio Nacional de Pintura Torcuato Di Tella, y en 1969 el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella organiza una exposición retrospectiva de su obra para la cual Aldo Pellegrini escribe “El surrealismo no es más que una incitación a no detenerse, a penetrar sin temor en el dominio del misterio, que es, tanto o más que el de la rutinaria vida cotidiana, patrimonio del hombre” (1969).

Aparte de la presencia del surrealismo en el Di Tella, los cruces se dan en un circuito de socialización compartido que consiste en librerías y bares en la ciudad de Buenos Aires. En estos años los artistas surrealistas tienen sus propios espacios de encuentro dentro de la ciudad. Uno de ellos es la llamada “Casa de Brujas”. Ubicada en Lacroze y Luis María campo, se trata del taller Rogelio Polesello. Allí se encuentran Luis Wells, Martha Peluffo, Julio Llinás, Kazuya Sakai, Hugo Lesca, Aldo Pellegrini, Enrique Molina y Celia Gourinski.

Otro de los espacios de socialización del grupo surrealista son las librerías Del dragón, de Aldo Pellegrini, y Galatea, y la confitería Jockey Club (Gourinski y Otaño, 2005). El café Chambery, avenida Córdoba y San Martín, recibe artistas y tiene una mesa donde se reúnen los surrealistas. El Bar baro, café en Reconquista entre Paraguay y Tres Sargento, se inaugura en 1969. Allí asiste Aira y también es posible encontrar surrealistas, artistas pop vinculados al Di Tella, estudiantes y profesores: “estaban todos ellos juntos, mezclados, pero... totalmente diferente” (Gourinski 2006: 36). Estos itinerarios vuelven menos inesperada la confluencia del surrealismo y del pop en *El cielo*.

En los cuentos que Aira publica en *El cielo* es evidente el cariz surrealista:

¡Me pareció ver un pájaro Dodo! gritó Andrómaca. Entonces trataremos de cazarlo, dije yo. Es un pájaro muy valioso. Tengo ganas de otro Strawberry, dijo. Nos volvimos, entonces. Ya era de noche oscura. En el club estaba Luis el manco con un ávido gato en el vaso. En otra mesa, una pareja de desconocidos de aspecto triste” (1968: 14)

Él miró la oscuridad. Estaba avergonzado; no es para menos: se aprovecha de mis amores y de mis negocios, y hasta suele meterse en mi auto a dormir, a veces. Pero no hay remedio; en la Naturaleza, el hermano del Hombre Feliz no es feliz, el rico se vuelve pobre, y el ciego viaja subido a los hombros del paralítico: todos son opuestos. De pronto se sonrió y me señaló el cielo, donde un grifón y un grifín bailaban abrazados entre las lunas” (1968: 15)

–Querés que te siga contando de mis amigos, dijo Perceval. Conozco a otro: vivía atrás del cementerio (la pared de su casa tocaba con la pared del cementerio) y era sordo porque tenía una bola de naftalina en cada oreja. Una noche... una mano lo acariciaba y él soñaba con el aletear de un pájaro picudo, hasta que se despertó y prendió la luz: ¿era un ratón! –Qué hacés, le dijo. –Nada, dijo el ratón (1968: 16)

2.1.3. El cielo y la política

Los años sesenta y setenta son un período de creciente radicalización política a la que no es ajeno el mundo del arte y la literatura (Longoni y Mestman 2008; Sarlo, 2017). *El cielo* tampoco lo es.

Existen elementos que inscriben a la revista dentro del clima de compromiso político como la referencia al mayo francés en el texto de Martínez:

Prohibido escupir y fumar y salivar. Prohibido prohibir. (París 1968). Conjugemos el verbo a coro: era tierno, sí, tierno, seremos tiernos hasta la muerte, para vencer los huevos de los cocodrilos, las patas de los elefantes, el País de las Maravillas con Alicia adentro” (Graciela Martínez, Buenas noches Buenos Aires, 1968, n°1: 9)

O la poesía de Juarróz:

Ya no tenemos espacio para el silencio,/ pero de repente un sonido/se parece demasiado al silencio./ Y hasta el hambre del hombre/ se detiene un momento/ entre dos latigazos de sequía,/ como si adentro del hambre/ hubiera brotado el signo del hambre (...) Las marcas que llevamos/ nos sobrevivirán como trincheras abandonadas./ Y como todas las trincheras, por mucho que las rellenen,/ seguirán aguardando el retorno/ del áspero combate/ que circuló por las carnales incisuras/ de sus cavados y olvidados laberintos (Roberto Juarroz, Cuarta poesía vertical, n°2, p.7).

Estos últimos versos están dedicados a Antonio Porchia cuyos aforismos aparecen, al igual que la poesía de Juarroz, en la antes mencionada revista *Cero*. De estas interrelaciones entre arte y política tampoco está exenta esa revista que hace entrecruzar “surrealismo, espacio nacional y/o continental y vínculo con la cultura popular y sus sujetos” (Minguzzi, 2013: 3).

En el segundo número de *El cielo* Luis Felipe Noé publica un ensayo sobre la revolución y el arte que “se rebela también contra el artista como personaje, contra el artista símbolo de una cultura especial que en los últimos tiempos ha llegado a extremos absolutamente sin sentido” (17). Noé concluye que “Ya no se puede hablar de la rebelión dentro del arte, sino del arte dentro de la rebelión” (La cultura artística condenada a muerte, n°2, 20).

De manera más contundente, el número dos cuenta con un agregado que anuncia que “Por razones administrativas fue diferida la distribución de esta revista en el mes de diciembre. Al aparecer, ahora, la dedicamos a los estudiantes muertos en nuestro país, en el mes de mayo de 1969”.

Mientras que, algunos elementos de *El cielo*, como la tradición de escritores franceses, va a sobrevivir en la trayectoria posterior de Aira²⁸, el elemento de la política no lo hará. Es más, Aira se presenta como un escritor por completo ajeno a cuestiones políticas y sociales. Y cuando Aira recuerde esta publicación destacará, de manera retrospectiva, la primacía de lo literario. Hay una anécdota sobre el rechazo de un poema acerca la masacre de Tlatelolco de 1968 de un escritor e intelectual faro vital en ese momento como Octavio Paz. La negativa a la publicación se argumenta por la supuesta poca calidad literaria del texto. Se le atribuye la decisión a Pizarnik (que lo conoce ese mismo año en París) (*Alejandra Pizarnik*, 1998) y, en otra ocasión, a los directores de la revista (Román, 2016). En última instancia, el poema de Paz no aparece en *El cielo*.

2.1.4. El cielo y la poesía

En los años sesenta hubo un auge de revistas culturales y literarias entre las que predominan dos zonas: una dedicada a la poesía y otra a posiciones de izquierda latinoamericana (Otero, 1990). *Exposición* (1960-1963), *Hoja de poesía* (1962-1965), *Zona de la poesía americana* (1963-1964), *Cormorán y Delfín* (1964-1972) y *El lagrimal trifurca* (1968-1976) son algunas de las revistas dedicadas a la poesía con las que se puede identificar *El cielo*.

De los treinta textos publicados en los tres números de la revista, doce son poesías y además la mayoría de las firmas de la revista, aunque participen con un texto escrito en prosa, se destacan como figuras de la poesía: poetas franceses del siglo XIX como Stéphane Mallarmé y Henri Michaux; un poeta vinculado con la así denominada generación *beat* de Estados Unidos como George Andrews; y poetas argentinos contemporáneos que circulan por los espacios que tanto Aira como Carrera recorren a fines de los sesenta, como Olga Orozco, Roberto Juarroz, Raúl Gustavo Aguirre, Alejandra Pizarnik, Juana Ciesler y Marcelo Pichon Rivière.

²⁸ En el *Diario de la hepatitis* escrito en 1992 (publicado en 1993 por Bajo la luna), Aira confecciona una lista con sus “escritores favoritos” (*Diario de la hepatitis*, 1993: 29) en la que incluye a Balzac, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Zola, Mallarmé. Proust y Roussel. El texto de Mallarmé que aparece en el segundo número de *El cielo* lo traduce Aira.

Para Aira y Carrera la presencia de la poesía no es sólo un clima de época que los rodea, sino que es un mundo que experimentan y que los recibe al llegar desde Coronel Pringles. Recién llegado, Carrera decide contactar a Alejandra Pizarnik el mismo año que ella consolida su creciente prestigio al ganar el Primer premio municipal de poesía de Buenos Aires. Pizarnik lo recibe y su relación perdura a lo largo de los años. Además Pizarnik marca su trayectoria posterior. En principio, recomienda modificar el título de su primer libro cuando aún es un manuscrito. Efectivamente pasa de llamarse *Las sombras que no se deben decir* a *Las sombras que se deben decir* (Francisco A. Colombo, 1966). En la solapa de este libro, escrita por el propio Carrera, si hay una presencia explícita es la de Pizarnik:

Mis poetas, los más apreciados, son: Paul Eluard, Olga Orozco, Arthur Rimbaud, Alejandra Pizarnik, Ives Bonnefoy, Roberto Juarroz (...) Hace unos pocos meses, fui premiado en el concurso de poesía que organizó la revista literaria *Testigo* –el jurado de este concurso estuvo integrado por Alejandra Pizarnik, Manuel Mujica Lainez y Alberto Girri. La poesía de Alejandra Pizarnik me provoca as más hermosas sensaciones.

En este libro quedan otros registros de la sociabilidad de la época. Carrera dedica poemas a Aira (“Los esfuerzos útiles”), Alejandra Pizarnik (“I” de “Tres poemas a la pequeña boba”) y a José Abel y Edgardo (en “Después”, probablemente José Abel Perdomo y Edgardo Chibán, compañeros de la residencia estudiantil, el primero de los cuales figura como administrador de la revista *El cielo*). Años después, Enrique Pezzoni y Pizarnik presentan en 1972 el segundo poemario de Carrera, *Escrito con un nictógrafo* (Sudamericana, 1972), en el Centro de Arte y Comunicación creado en 1969 por Jorge Glusberg, que continúa la tradición del Instituto Di Tella en tanto cobija la efervescencia artística del momento como con las exposiciones *Arte y cibernética*, *Argentina Inter-Medios*, entre otras. Esa lectura se trata de la única grabación de la voz de Pizarnik recitando poemas que se conserva en la actualidad²⁹.

La presencia de Pizarnik en *El cielo* no se restringe a su firma en los dos primeros números y a su participación como traductora (del fragmento de “Van Gogh, le suicidé de la société” de Antonin Artaud, *El cielo*, n°2; y de poemas de Hölderlin, *El cielo*, n°2). La poeta resulta una figura clave en tanto intermediaria con otras figuras de la poesía además de dejar su impronta literaria (Román, 2016) por su poética y sus lecturas de poetas franceses. A esos autores se le suman los escritores de vanguardia y del surrealismo a los que accede cuando tiene como

²⁹ Interzona publica *Escrito con un nictógrafo* en 2005 junto con un CD con la grabación de fragmentos del texto leídos por Pizarnik.

profesor a Juan Jacobo Bajarlía en la escuela de periodismo. Algunos de esos autores aparecen en *El cielo*: Hölderlin, Rimbaud y Julio Verne. Diversas figuras que participan de *El cielo* tienen lazos personales con Pizarnik como Olga Orozco (“Presentimientos en traje de ritual” en el número 1 de *El cielo*), Roberto Juarroz (“Cuarta poesía” en el número 2 de *El cielo*) y Roberto Aizenberg quien ilustra la tapa del libro de poemas de Pizarnik, *Los trabajos y las noches* (1965) y la primera tapa de *El cielo*.

Si bien en *El cielo* la poesía es central, en la obra posterior de Aira, que supera los cien libros para 2019, no se editan libros de poesía. Parece no haber escrito, o al menos hecho circular, poesía desde que realizara la muestra en Pringles de poemas ilustrados con Carrera (capítulo dos, apartado 1.2.4). La poesía en Aira, no obstante, no desaparece. Por un lado, Aira retoma la figura de Pizarnik en cursos y ensayos. Por el otro, hay una intensidad poética en sus escritos que se puede rastrear en los cuentos de la revista *Tribuna estudiantil* en el número tres, “el aire se sulfata por las emanaciones del mar” (1966: 2), y en el número uno de *El cielo*, “Pronto nos alejamos del pueblo y empezamos a circular entre árboles-nubes y ojos-de-ladrones” (1968: 14); “la feroz violación de canela” (1968: 14), “Y al lado había una casita como una amapola que de día siempre estaba vacía” (1968: 15).

“Soy un exclusivista de la novela. Pero no me siento culpable porque mi esposa, Liliana Ponce, es una excelente poeta” (1985: 10) comentará Aira en una entrevista durante la Feria del libro realizada por *La nación* en la que se refiere a Liliana Ponce. Si bien es un “exclusivista de la novela”, Aira propondrá leer su obra desde una dimensión poética. Vinculará la influencia de la poesía con los modos en que edita sus libros, en referencia con su brevedad, así con la experimentación del lenguaje:

Me formé en medio de poetas, y de ahí creo que viene este amor mío por los libros pequeñitos, que a mí me parecen joyas. Y los libros gruesos me parecen un poco groseros, para seguir con la etimología. Como nunca escribí poesía, en cambio escribí novelitas que parecen libros de poesía. La poesía me parece que es el laboratorio de la literatura. Ahí se prueban las innovaciones, los juegos más extremados. En la narración esos juegos pueden servir como modelos para estructuras distintas... (Aira i, 2009b)

La intensidad poética también se puede rastrear en sus posteriores novelas:

El cielo se desplegaba en silencio, una mujer blanca entre papeles secos, oculta en los convólulos del blanco. Los últimos cardos abrían y cerraban las ramas con chirridos irritantes, y las arañas, marchando sobre débiles patas estiradas, se apacentaban en franjas amarillas de polvo. Se dormía en ondulaciones de fuego. Los cuerpos de las ovejas exhalaban en el sueño silencio en círculos de azar, vacilante (*Las ovejas*, 1984: 95)

De pronto, en medio de la noche de invierno más oscura y borrasca que pudiera imaginarse, con un viento que además de traer fríos lamentables y sacudir el aire en todos los sentidos aullaba de un modo francamente incomprensible, entre nubes que pasaban rozando la superficie estremecida de la pampa, un animalito subterráneo levantó vuelo involuntariamente arrastrado por las ráfagas (*El bautismo*, 1991: 7)

Estas anécdotas de la cotidianidad se desplegaban sobre un fondo exótico de verano perenne. El santo se despertaba muy temprano, se desprendía de los brazos de Poliana tomando todas las precauciones para no despertarla, lo que era inútil porque ella habría seguido durmiendo de todas formas, y salía a ver amanecer. La jungla evaporaba todo lo azul, que se escurría como niebla por los volcanes del cielo. El gran anillo negro del horizonte empezaba a dorarse poco a poco, aparecían unas transparencias prematuras, otras que se demoraban arrastrando visiones, otras más, como lupas rosa. Los niños, los únicos que madrugaban tanto como él, ya se estaban zambullendo en las cascadas. Al fin se producía el amanecer, como una red para atrapar monos (*El santo*, 2015: 73)

2.2. Los márgenes del campo literario: entre la universidad y el salón literario

Después de salir *El cielo*, Aira deja Abogacía y pasa a la carrera de Letras. Se trata de un espacio de formación desde donde construirá una trayectoria laboral como traductor que le permitirá sostener su proyecto literario. A fines de los sesenta y principios de los setenta, la universidad no es el espacio más vital dada la intervención sufrida en manos del gobierno militar.

La formación de Aira también se da con un grupo de pares. Entabla lazos con escritores, entre los que se encuentran Tamara Kamenszain, Héctor Libertella, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer, que conforman el “salón literario” en términos de Libertella (Libertella, 2006). Se trata de escritores identificados con la literatura experimental que, si bien es una zona marginal del campo literario, encuentra espacios donde circular y editarse. Pero Aira halla más obstáculos. Propongo que su propuesta literaria, que consiste en ese entonces de libros inéditos, tiene características que no se pueden asimilar a la literatura de los escritores con los que entabla relaciones de amistad y con los que se forma. La posición que Aira ocupará en el campo todavía no está habilitada.

2.2.1. La universidad

En 1969 Aira deja Abogacía e ingresa a Letras. Simultáneamente a este cambio se consolida su residencia en Buenos Aires. Se muda de la residencia universitaria de Belgrano a un departamento que le compran sus padres en Flores cerca de donde vive su tía materna. La universidad de principios de los setenta está atravesada por la creciente politización a la vez que recibe ataques constantes del gobierno dictatorial por lo que se crean espacios “extrauniversitarios” (Gerbaudo, 2014) donde circulan las novedades teóricas. Aira egresa de

la carrera de Letras y si bien no tiene una participación política significativa ni participa de los espacios por fuera de la universidad, los lenguajes tanto de la política como de las novedades teóricas los incorpora –tamizados, claro, por su estilo incipiente– a sus producciones de la época como veremos en el punto 2.3.3. Exploremos estas zonas del campo intelectual y el paso de Aira por ellas.

La universidad es un espacio privilegiado para el clima de cambio de los años sesenta y para la construcción de una vocación de intervención pública de lo académico. Los académicos adoptan un perfil intelectual portador de sentidos trascendentes que es valorado por un público más general (Rubinich, 1999). Pero hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta, el clima de efervescencia y creciente politización entre docentes y estudiantes choca con las políticas represivas del gobierno dictatorial que se traducen en expulsiones, censura además de un aumento en las restricciones para el ingreso (examen de ingreso, cuotas). (Califa, 2014).

Esta situación desata protestas entre el estudiantado y los docentes. La sensibilidad política tan intensa entre el estudiantado no es ajena a Aira, una presencia ya rastreada en *El cielo*. La carrera de Letras permanece como una “carrera sin problemas, dócil” que no experimenta la creación de las cátedras nacionales y que, en su gran mayoría, no problematiza la “naturalización” de lo literario con la inclusión de dimensiones ideológicas, mercantiles e históricas (Sarlo, 1972: 8). No obstante, existen zonas de cruces con otras carreras más politizadas, lo que permite que Letras no quede inmune a este clima de época.

La Facultad de Filosofía y Letras está conformada por las siguientes carreras: Antropología, Artes, Bibliotecología, Filosofía, Geografía, Historia, Ciencias de la Educación, Sociología y Psicología. Los estudiantes cursan materias comunes por lo los de Letras pueden acceder, por ejemplo, a las cátedras nacionales. Estas materias, dictadas entre 1967 y 1968, se crean dentro de la corriente de militancia de la nueva izquierda antiimperialista con una mirada latinoamericana atenta al progresivo protagonismo del peronismo y del sector obrero.

En particular Aira interactúa en cursos como el de alemán donde la mayoría de los inscriptos asisten para poder leer a Hegel, Marx o Freud mientras que él lo hace para poder leer en su idioma original a Novalis. Es claro el contraste que marca con el clima político al mostrar su interés por el poeta y filósofo alemán que es representante del romanticismo. Un gesto que

tomará fuerza con los años. También cursa Historia de la filosofía antigua que dicta Conrado Eggers Lan, quien años antes publica *Cristianismo, marxismo y revolución social* (Jorge Álvarez, 1964), *Cristianismo y nueva ideología* (Jorge Álvarez, 1968) y “El problema de la metodología del desarrollo” en *Desarrollo y desarrollismo* (Galerna, 1969).

Si bien Aira no milita en una agrupación, en reconstrucciones posteriores se identifica cercano con la izquierda maoísta (Aira i, 1988: 2). Una tarde al salir de la facultad, tras una asamblea de estudiantes, irrumpe la policía, lo que no es raro por esos años, y detienen a varios estudiantes. Uno de ellos es Aira quien, más allá del contexto, años después recuerda que “seguramente estaba apurado por llegar a casa y seguir leyendo a Proust” (citado en Graedon, 2017)³⁰. Esta detención se extiende por tres meses en la cárcel de Caseros. El libro de Virgilio que le alcanza su hermana hace menos dura la detención. Después de tres meses el padre, con la ayuda jurídica de Risieri Frondizi, que se dedica a casos de presos políticos, paga la fianza para liberar a Aira.

Este caso no es aislado. Simultáneamente a esta politización estudiantil, los espacios académicos y universitarios están intervenidos por el gobierno militar. Desde mediados de los años sesenta, tras las políticas de persecución de la dictadura de Onganía, muchos docentes renuncian a sus puestos y otros se exilian, sobre todo en la Universidad de Buenos Aires. Un hecho condensa estas acciones, la llamada Noche de los Bastones Largos. Sucede el 29 de julio de 1966. El gobierno militar, que derroca al gobierno democrático de Arturo Illia, irrumpe en las facultades de la ciudad de Buenos Aires, que se encuentran tomadas por estudiantes y profesores y resguardadas por el principio de la autonomía universitaria. Esta situación llega a cristalizar en una ley posterior a la práctica, el decreto con fuerza de ley n° 17245 (sancionado el 21 de abril de 1967) que, entre otras medidas, deja en las manos del ejecutivo la designación de rectores y decanos.

Cuando Aira ingresa a la facultad docentes prestigiosos como Ana María Barrenechea, Enrique Pezzoni, David Viñas y Noé Jitrik ya no pertenecen a la institución. Estos ponen en discusión los modos de enseñar literatura como Barrenechea quien da más espacio en sus programas a la reflexión teórica, a la teoría estructuralista y a la semiología. La propuesta es delimitar la teoría literaria como campo específico de conocimiento. En 1969 se discute un Plan de

³⁰ La traducción es nuestra.

Estudios que reemplaza “Introducción a la literatura” por “Teoría Literaria” pero, al parecer, el plan no se pone en práctica (Riva y Lacalle, 2015).

Desde los años sesenta, la crítica literaria consolida una “certeza ‘técnica’” y “todo un cúmulo de saberes” que la convierte en ámbito “privilegiado desde el cual se produce la desconstrucción ideológica de cualquier otro discurso” (Panesi, 2000:25). Teorías como el estructuralismo, el post-estructuralismo, el psicoanálisis, la lingüística, el marxismo althusseriano, la antropología de Lévi-Strauss adquieren el papel crítico del ataque al sentido común y a la ideología enfocándose en el lenguaje y la literatura (Peller, 2016). Peller (2016) propone que en los años setenta la teoría deja de pensarse como instrumento, ya sea al servicio de la modernización o de la política, para adquirir peso por sí misma: como exceso, goce, vuelta sobre sí misma. Estas presencias quedan claras en *Moreira* como veremos al final de este capítulo. Pero se trata de saberes que quedan cada vez más por fuera de la universidad.

La fragilidad de las instituciones oficiales conduce a la organización de circuitos intelectuales por fuera de ellas (Sigal, 1991). La ausencia de figuras prestigiosas dentro de la universidad podría llevar a retratar un clima empobrecedor dentro de la formación de los estudiantes. Reina un clima que fomenta un vínculo crítico y cercano con el conocimiento y la literatura de los estudiantes y la construcción de lazos entre ellos. Existe toda una sociabilidad por fuera de la facultad que crea espacios de formación.

Algunos de estos espacios reproducen la lógica de las clases universitarias como el curso que dicta Noé Jitrik, en su casa o en la de estudiantes, como la casa de Ana María Shua, sobre teoría literaria, en particular autores estructuralistas y postestructuralistas franceses. Los docentes expulsados por la intervención de la facultad logran “trabajosamente reconstruir, subterráneamente, las redes intelectuales y académicas, por lo general en espacios recoletos, que alguien comparó con las catacumbas” (Romero, 2012).

Aira no tiene una participación activa en los grupos por fuera de la universidad ni deja la facultad pero no es ajeno a las novedades teóricas: “Leí mucha [teoría], porque en mi juventud, en los años sesenta, setenta, estaba muy de moda. Había una gran explosión del estructuralismo, del posestructuralismo, la lectura de Barthes, Lévi-Strauss, todo ese mundo. La revista *Tel Quel* era mi Biblia” (Aira i, 2009b).

Para mediados de 1973 Aira completa el plan de estudios³¹. Para conseguir el título de Profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras se agregan al plan Pedagogía, Psicología de la niñez y de la adolescencia, Didáctica general y las Prácticas pedagógicas que Aira realiza, sin demasiado entusiasmo, en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

Aira termina su carrera universitaria, que como vimos en estos años no es el centro vital de las discusiones intelectuales. Su formación se completa en un círculo de sociabilidad por fuera de ella. No se trata de la “extrauniversidad” (Gerbaudo, 2014). Es un grupo de escritores central para su definición como escritor aunque marginal en el campo literario.

2.2.2. El salón literario

“Con la década del 70 llegó el miedo (...) En la década del 70 murió la noche sin ley, la noche polígama y peligrosa, inmoral y contestataria, la noche sin rumbo y filosófica” (Symns, 1985). Mientras espacios efervescentes de los años sesenta sufren la represión y censura del gobierno dictatorial, se abren otras zonas, como vimos en el apartado anterior. En el caso de Aira, se trata de una vital sociabilidad con escritores de una zona marginal del campo literario que formarán un “salón literario” (Libertella, 2006).

A este grupo pertenecen Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera y Josefina Ludmer además de Osvaldo Lamborghini. Los escritores se reúnen en el América, bodegón del Bajo, el Toboso, y en el departamento del matrimonio Libertella y Kamenszain. Tiempo después se pensarán como “club privado” y “salón literario” (Libertella, 2006). Kamenszain (2018) lo recuerda como un “círculo cerrado” compuesto por escritores de entre veinte y treinta años que intercambian sus propias producciones y críticas. Conforman, sostiene Kamenszain, lo que posteriormente se conocerá como taller literario. Por aquellos años, sin embargo, evitan ese tipo de cursos que denostan y vinculan con una formación en programas de escritura como los de las universidades estadounidenses que aparecen como pragmáticos y prescriptivos.

³¹ Éste se estructura en un ciclo introductorio (Introducción a la filosofía, Introducción a la historia, Introducción a la literatura) y un ciclo básico de lenguas clásicas (cuatro niveles anuales de latín y griego), uno de literatura española (I, II y III), uno de literaturas nacionales en lenguas extranjeras (francesa, italiana, inglesa y norteamericana, alemana; Aira opta por la francesa e inglesa y norteamericana), uno de literatura argentina (tercer y cuarto año), uno de Filología hispánica, uno de Lingüística, Estética o Historia del arte, y, por último, uno de la materia literatura iberoamericana (último año).

Comparten una intensa vida literaria. Realizan viajes por circuitos literarios, como por el San Antonio de Areco de Ricardo Güiraldes. En 1976 viajan a Paraná para visitar a Juan L. Ortiz con Libertella y Kamenzain. “Nosotros tres, en ese momento oscuro del país, fuimos buscando confirmación de alguna paternidad literaria. O, lo que es lo mismo, la posibilidad de descansar en el espacio mullido y seguro de una tradición. Por supuesto que encontramos ese espacio en el diálogo con Juanele”, cuenta Kamenzain (1985: 16). En estos viajes, que hacen recordar a los viajes iniciáticos de los escritores de principios de siglo hacia Europa, por provincias argentinas buscan “un perfecto símbolo de esa inhallable tradición poética” (Kamenzain, 1985: 16).

Este salón literario proyecta una revista cuyo nombre es *Los nietos de Martín Fierro* que nunca llega a editarse (Kamenzain, 2018). Con una propuesta más cercana al *Martín Fierro* del grupo Florida, que discute el nacionalismo cultural con una propuesta cosmopolita y vanguardista para una renovación estética, que al *Martín Fierro* de Lugones como héroe nacional, parece asimilarse al proyecto de *Literal* (1973-1977). Si bien Aira no participa de esta revista, los escritores que sí lo hacen son relevantes en su trayectoria:

Antes de publicar, siendo chico, estuve rodeado de gente que me consideraba un gran escritor: Se empeñaban en que publicara y me presentaban editores, cosa que yo sabotaba porque ya estaba muy satisfecho con mi consagración (por ahí publicaba un libro y veían que no era tan bueno como ellos se pensaban) (Aira i, 2009a)

Además, *Literal* es un punto de entrada para analizar la posición en el campo que ocupan estos escritores. *Literal* sale por primera vez en 1973 dirigida por Germán García, Luis Guzmán y Osvaldo Lamborghini, un grupo de escritores e intelectuales autodidactas vinculados con la figura de Oscar Masotta que comparten su lejanía frente a las instituciones y su cercanía con la bohemia de los bares de la calle Corrientes. La revista propone un cruce entre literatura y novedades teóricas de disciplinas de las ciencias sociales, la lingüística y el psicoanálisis (Idez, 2010).

Rescatan el martinfierrismo “reivindicando la intensidad de la poesía para hacer y deshacer el sentido contra las certezas de la novela”, entendiendo lo literario en relación con el goce “y no desde el sacrificio por una causa”, y rechazando el realismo por ser un “estilo incapaz de dar cuenta de una realidad irrepresentable” (Idez, 2010: 124). No sólo propone una tradición excéntrica de la literatura argentina, que incluye a Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz, sino también una nueva manera de leer la época en

discusión con las miradas hegemónicas (Idez, 2010). *Literal* apuesta por la autonomía de la literatura en años cuando en el campo literario e intelectual es la política la dadora de sentido y cuando el escritor asume la posición de faro o portavoz y se convierte en una figura pública.

Esta “cara oculta de la luna literaria, verdadero Lado B de los 70” (Mendoza, 2011: 7), constituye una zona de literatura de experimentación formal que se vincula con teorías de crítica del lenguaje y con el psicoanálisis lacaniano (Gregorich, 1988) y que desafía al canon realista. Es un “contra-catálogo” de “experimentación vanguardista” (De Diego, 2007: 87) y de experimentación con el lenguaje (Avellaneda, [1971] 1977). Si bien se define en contraposición con el realismo, que ocupa el centro del campo que trabajaremos en el apartado siguiente, hay puntos de contacto. “La vida, que para *Literal* es, como para los realistas, la vida nacional, no se obtiene en literatura a partir de su representación, sino que emerge y se manifiesta en el lenguaje” (Prieto, 2006: 430).

Si bien son escritores de su círculo de sociabilidad, su propuesta literaria no es la misma que la que está construyendo Aira. Prieto (2006) propone que la revista *Literal* busca “ampliar las fronteras de la literatura, desestabilizando aquello que de antemano esté convenido como literario (incluidos los géneros) y también la misma idea de la literatura como ‘propiedad privada’ del escritor” (431). Así la literatura es lo que un pueblo goza y produce.

Aira sin dudas valora la experimentación en literatura pero su propuesta no va a ampliar las fronteras de lo literario ni problematizar la autoría de la obra. Podría afirmar que se trata de un movimiento contrario: la literatura, como veremos en el capítulo tres, se convierte en un mundo restringido, un juego de filatelistas (Aira ii, 1986a: 60). Es esta cerrazón la que abre mundos y habilita libertades en él. Así el autor puede pretender escapar a los determinismos sociales o a la seriedad de tener que identificarse con una postura ya sea experimental o comprometida: es un payaso. Cuando ficcionaliza su vínculo con Horacio Achával y las peripecias de la publicación de *Moreira*, que a continuación relataré, Aira narra:

Él trabajaba como gerente de producción en una editorial mediana, que era donde mis amigos habían llevado mi novela. Esta editorial la rechazó, por diversos motivos que me fueron explicados; el principal era que no publicaban ficción, salvo excepciones muy especiales; por imperio de los gustos y la demanda de la época, estaban concentrándose en política, sociología, psicoanálisis y estructuralismo. Aun así, mi novela podría haber entrado al catálogo, aunque más no fuera como esparcimiento intercalar para los lectores de esas arduas materias; lo impidió la opinión, en la que coincidieron los informes, de que mi punto de vista respecto, precisamente, de esas materias, era un tanto frívolo e irresponsable; el público que compraba los libros del

sello podía sentirse molesto, o en todo caso desconcertado. Pero fueron esos reparos los que picaron la curiosidad de Achával y le hicieron leer mi manuscrito. Y él sí, aun siendo un hombre de larga militancia izquierdista y gran compromiso político y social, supo apreciar el soplo fresco de irreverencia que representaba lo mío y que no era otra cosa, según él, que la libertad intrínseca de la literatura, antídoto necesario a la seriedad o solemne empaque, ya francamente estalinista, que estaban tomando las ciencias sociales (*La vida nueva*, 2007: 9)

Quizás sea esta diferencia la que nos permite comenzar a explicar por qué Aira es el único escritor del grupo que permanece “totalmente inédito”³², como se presenta en el primer número de *El cielo*, a pesar de la valoración de su obra por parte de los escritores del “salón literario”, como lo llama Libertella (2006). Ellos, en un contexto de bonanza editorial, intentan contactarlo con editoriales.

El mercado editorial de los años sesenta y setenta vive el crecimiento del llamado boom de la literatura argentina que se ve acompañado por una ampliación del público lector que se vincula con los fenómenos de ampliación de clase media, aumento de la inscripción en universidades, protagonismo de la juventud y modernización cultural (De Diego, 2007). La industria editorial crece hasta sufrir una desaceleración a mediados de los años setenta. Por un lado, por la coyuntura económica, signada por la inflación, y política, amenazada por la censura que reinstaura una cultura autoritaria ya existente y que se agudiza con el golpe militar de 1976 (cuyo efecto en editores, escritores e intelectuales es el miedo, la autocensura y el exilio) (De Diego, 2007). Por el otro lado, por la caída de las exportaciones en vistas de la recuperación del mercado editorial español que ingresa por estos años al período de su transición democrática.

Los contactos con las editoriales no faltan. Carrera y Ludmer pueden intentar con Sudamericana, Libertella con Monte Ávila, Kamenszain con Granica y Lamborghini hizo personal el proyecto de posibilitar la publicación de algunos de los inéditos de Aira (Strafacce, 2008). Si algo sí había eran libros para presentar a las editoriales. Desde el tiempo en que Aira cursa en la universidad se extiende el rumor de que sin haber llegado a los treinta años ya cuenta con 108 novelas inéditas. Algunos de los inéditos mencionados en cartas que

³² Arturo Carrera publica, como vimos, *Las sombras que se deben decir* y, luego, en 1972, *Escrito con un nictógrafo*, en 1973 *Momento de simetría* y en 1975 *Oro*, todos en Sudamericana. Héctor Libertella publica *El camino de los hiperbóreos* en 1968 (Paidós), *Aventuras de los miticistas* en 1971 (Monte Avila) y *Personas en pose de combate* en 1975 (Corregidor). Tamara Kamenszain publica *De este lado del Mediterráneo* en Ediciones Noé en 1973. Josefina Ludmer escribe *Cien años de soledad, una interpretación* publicado en la Editorial Tiempo Contemporáneo en 1972. Osvaldo Lamborghini cuenta con *El fiord* (Ediciones Chinatown, 1969) y *Sebregondi retrocede* (Ediciones Noé, 1973).

intercambia con Osvaldo Lamborghini (Strafacce, 2008) son *Dánae, El estúpido reflejo de la manzana en la ventana, Individual, Los cuatreros, Pensacola, Un puente, un gran puente y Zilio*. Pero no logra publicarlas hasta 1981 cuando la editorial de Belgrano edita *Ema, la cautiva*.

En distintas oportunidades Aira intenta publicar sus libros, pero no logra realizarlo por diversos motivos. Sostengo que, más allá de los casos particulares, se trata de una literatura que todavía no encuentra un espacio habilitado para editarse. En algunos casos la imposibilidad de publicar se debe a una eventualidad. Como cuando Arias, jurado del premio que gana en el concurso de la revista *Testigo*, recibe un manuscrito de Aira y lo presenta a la editorial Galerna que lo va a publicar en la serie *Nuevos narradores argentinos* que busca publicar escritores inéditos presentados por escritores reconocidos³³. No extraña que esta editorial se abra a una propuesta como la de Aira dada su filiación con la editorial Jorge Álvarez, una pequeña empresa cultural de la tradición independiente que habilita la experimentación literaria y la innovación estética a la vez que incorpora promesas de cambio social (Vanoli, 2010). Pero el libro de Aira nunca se publica. Ya sea porque Alberto Manguel, el editor a cargo de la colección, deja de trabajar en Galerna y viaja en 1969 a Europa por lo que el proyecto queda trunco o porque Aira decide retirar el manuscrito para impresionar a una novia (Aira i, 2016a), esta oportunidad de publicación se frustra.

Una historia similar sucede con *Moreira*. Kamenzain, encargada de armar una colección de jóvenes narradores para la editorial Granica, presenta *Moreira* de Aira a la editorial pero solo recibe como respuesta de Juan Granica “Decile a tu amiguito que esto no va” (citado en Strafacce, 2008: 340). La colección no prospera³⁴, pero *Moreira* tiene una segunda

³³ La colección se lanza en 1969 e incluye los primeros libros de Vlady Kociancich (*Coraje*, 1969) y de Romeo Medina (*El opa*, 1969). Antes de publicarse *Coraje*, Kociancich participa con un cuento de la segunda antología de la colección Variaciones de Galerna. *Variaciones sobre un tema de Durero* (1968) publica su texto y en su biografía se anuncia que “Próximamente Editorial GALERNA editará un volumen de sus cuentos prologados por Jorge Luis Borges” (84). En el libro editado finalmente no quedan rastros de Borges (salvo la dedicatoria de la autora) pero sí se publica el texto de la presentación del libro a cargo de Borges, edición que incluye uno de los relatos de *Coraje* (*La nueva literatura argentina*, Ediciones culturales Olivetti, 1970). Otros libros de escritores noveles que edita Galerna, aunque en estas ediciones no aparece el nombre de la serie “Nuevos narradores argentinos”, son Isidoro Blaisten (*La felicidad*, 1969), Jorge Zuhair Jury (*El dependiente y otros cuentos*, 1969; son cuentos que años antes se adaptan al cine en una película dirigida por su hermano, Leonardo Favio), Héctor Tizón (*Fuego en Casabindo*, 1969) y Juan Carlos Martini (*El último de los onas*, 1969). Como Arias con Aira, Juan José Saer publica en 1966 *Unidad de lugar* en Galerna y presenta a Martini a la editorial para que publique su primer libro (Martini, 2003).

³⁴ No obstante, los editores aceptan la otra propuesta de Kamenzain, una novela de Hugo Foguet llamada *Frente al mar de timor* (1976). Foguet edita años antes, en 1973, en esta editorial la investigación periodística *El libro de Trelew* sobre los asesinatos perpetrados el 22 de agosto de 1972 a prisioneros pertenecientes al ERP, las FAR y Montoneros después de organizar una fuga masiva de la cárcel de Rawson en la provincia de Chubut. Deciden

oportunidad cuando Horacio Achával, gerente comercial de la editorial, la lee y ofrece editarla en el sello que dirige, Achával solo, aunque publique en su mayoría libros de tono ensayístico. Este editor tiene profusa experiencia en el ámbito editorial por su trabajo en Eudeba y en CEAL donde se lo identifica como uno de los más interesados en la experimentación estética (Sarlo, 2007: 25). A pesar de su entusiasmo, Moreira se comienza a distribuir recién a principios de los años ochenta lo que se puede explicar por cuestiones económicas, la crisis hiperinflacionaria de 1975 conocida como Rodrigazo por las que Achával no puede imprimir las tapas del libro en color tal como quiere –lo que explica que el pie de imprenta indique la impresión en 1975– (Strafacce, 2008) o porque se exilia tras el golpe militar de 1976 (Aira i, 2007)³⁵.

Aparte de estas oportunidades frustradas, Aira recibe el rechazo de editoriales. Enrique Pezzoni, a quien Osvaldo Lamborghini le entrega *Los cuatreros (novela)* (fechada el 10 de agosto de 1974), la rechaza en Sudamericana (Strafacce, 2008). Pezzoni es su asesor literario, puesto que conjuga su “trabajo como crítico y las actividades editoriales”, tal como él mismo lo propone (Barbich, 1982: 7).

Los cuatreros es una novela sobre gauchos que moran la Pampa en busca de ganado y pasan sus días entre comidas abundantes, apuestas por dinero acuñado por ellos mismos y juegos compartidos con capitanejos cuyas tiendas cruzan en su viaje. Es un paisaje similar al trazado en *Ema, la cautiva* pero lo particular de esta novela es el lenguaje más barroco que invierte el orden habitual de las oraciones (“Ambiente bohemio reinaba” (50), “Bellos quedaban, si bien desprolijamente” (50)), el uso de pronombres enclíticos en una forma no habitual y arcaica: “Transformábase la deliciosa vida: bienestar adecuado” (61)) y la incorporación de frases de

incorporar el libro a una colección existente, *El juguete rabioso*. Esa serie la inicia David Viñas en 1972 con los ensayos *Roberto Arlt. El habitante solitario* de Diana Guerrero (“crítica moderna sobre Arlt”, como explica Viñas en la contratapa, enfocada en la dimensión ideológica) y *Nazismo y literatura* de Lionel Richard y la novela *Pic* de Jack Kerouac.

³⁵Aira ficcionaliza y exagera esta historia en *La vida nueva* (Mansalva, 2007). En este relato las “fechas ilusorias” de publicación del libro se posponen una y otra vez. El libro nunca se llega a publicar y Aira nunca llega a ser escritor: “Un destino literario marcado en los astros con tanta pertinacia que la menor desviación me habría precipitado en un universo paralelo (...) ¿Acaso lo que define a una vida no es precisamente que se la haya vivido? Mi chivo expiatorio, para no haber sido escritor, era Achával. En términos de fantaseo gratuito podía imaginarme una vida de escritor, sin Achával pero con los hábitos del escritor, los empeños, los logros, los desalientos. Con la vida de los escritores siempre se había fantaseado mucho, lo que a la larga debía de haber afantasmado un poco las vidas reales de los escritores reales, a tal punto que correspondía preguntarse si no sería todo una gran fantasía: vidas que no vivía nadie, ni siquiera los que las vivían (lo que terminaba siendo otra contradicción) (*La vida nueva*, 2007: 77 y 78)

gran intensidad poética (“Volvió a nevar. Como prímula de evaporado silicio, umbela fragante, sobre sus cabezas; sembraban el fuego de puñados de nieve amarilla” (39).

Podríamos ver en esta literatura una búsqueda por transformar la tradición gauchesca, en la que se inserta, y convertirla en un universo diferente. Imponer una ruptura que renueve los pactos de lectura. Así se confronta con la novedad canonizada realizada desde el “confort intelectual”. Esta es una consideración sobre la literatura que realiza Pezzoni en uno de sus escritos publicado en 1971 (1986: 9). No obstante, *Los cuatrerros* no queda en el catálogo de Sudamericana y se suma a las novelas que aún en octubre de 2019 permanecen inéditas.

La novela puede estar cercana a los criterios de Pezzoni como crítico pero lejana a los criterios del catálogo de Sudamericana que ocupa un lugar central en el campo editorial de los años sesenta con la publicación de títulos argentinos de mucha venta (como *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, *Rayuela* de Julio Cortázar, y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig) y de libros pertenecientes al llamado boom latinoamericano (como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez). Con la creciente censura ya no puede publicar ni a Cortázar ni a Puig por lo que se resguarda en la publicación de autores que les asegura “un público más limitado pero fiel” (De Diego, 2004: 126) como Abelardo Arias, Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich, Marta Lynch y Martha Mercader, varios de los cuales llegan a las listas de los best sellers. En estas condiciones una apuesta por un escritor inédito y una novela como *Los cuatrerros* parece poco factible y no prospera.

Es posible identificar otra oportunidad más para editar. Por medio de Osvaldo Lamborghini, Aira entra en contacto con Enrique Medina que desde los años setenta publica sus libros en De La Flor (*Las tumbas*, 1972), Sudamericana (*Transparente*, 1974; *Las hienas*, 1975) y Corregidor (*Solo ángeles*, 1973; *Strip-tease*, 1976). A su vez, a mediados de los años setenta abre su propia editorial: Milton. Este sello es una posibilidad de editar para Aira uno de sus manuscritos sin embargo desecha esa opción que, muy probablemente, involucra financiar su propia edición. Lamborghini sostiene que se cae la posibilidad de publicar con Medina por la mala voluntad de Aira. En una carta dirigida a Libertella fechada en 1977, Lamborghini escribe:

Medina me escribió preguntándome por qué, si César era un tipo de vida tan económicamente fácil, no se editaba él los libros, o contribuía con algo para hacerlo. Si me prometés no ir a Pringles para matarlo, te cuento lo que le dijo César al darle *Zilio*. Pues le dijo que iba a estar ausente mucho tiempo de Bs.As. porque se iba a pasar unas largas vacaciones en el Brasil, el verano entero o más [...] Hay en él un destello de (mala) conciencia, porque no me cuenta que

le dijo a su protoeditor semejante pelotudez. Por el contrario, había quedado conmigo en entrar en el juego limitándose a telefonearle, verlo y entregarle su libro. En cambio: ¡¡¡Brasil!!! –y se lo dice a un tipo que se pasó la infancia y adolescencia en asilos... ES PARA MATARLO. Medina, aunque no lo sabe, captó que por algún lado le tomaban el pelo (citado en Strafacce, 2008: 516)

2.3. Posiciones dominantes en el campo literario

En este apartado recorro a estudios sobre el campo y la producción literaria de los años sesenta y setenta para destacar las posiciones centrales, los géneros privilegiados y los roles asignados a los escritores. Así podremos comprender mejor cómo es que Aira encuentra tantas dificultades y resistencias para publicar: no se hallan habilitados aun los espacios para tal empresa.

En los sesenta el fenómeno del boom latinoamericano supone un éxito de mercado de la literatura producida en América Latina que posibilita la profesionalización del escritor. Éste asume el rol de narrador intelectual que se transformará en la figura del escritor revolucionario cuando las mediaciones entre el campo político y literario se debiliten. La noción restringida de lo literario se abre para incorporar géneros que buscan establecer una comunicación directa con los sectores populares.

2.3.1. La literatura latinoamericana que asoma

En 1967 cuando García Márquez visita Buenos Aires, como menciono en el primer apartado de este capítulo, *Cien años de soledad* encabeza los listados de best sellers y Buenos Aires lo recibe con entusiasmo. Esta podría ser sólo una anécdota si no se tiene en cuenta el fenómeno de una producción novelística producida desde América Latina, y como parte de la constitución de su identidad, que adquiere difusión y reconocimiento por parte de la crítica y un público en expansión. Se trata de una producción literaria con una nueva percepción de la estructura narrativa y de la lengua (Rama, 1984). La novedad institucional que desborda el recorte nacional es el llamado boom latinoamericano que instala una nueva novelística: la novela latinoamericana como género privilegiado (Gilman, 2003). Aprender estas corrientes de la literatura argentina precisa un abordaje que, como vimos, exceda el recorte nacional para incorporar la dimensión latinoamericana (Gilman, 2003).

Se trata de un fenómeno editorial que desborda al público restringido y accede al público general constituyéndose en un éxito de mercado. El surgimiento del boom se explica, en parte, por la acción de editores que se definen en contraposición con las grandes empresas que

persiguen objetivos comerciales (Rama, 1984). Un campo editorial en expansión en estos años conduce a la transformación del “narrador aficionado” hacia la figura de “narrador profesional” (Rama, 1984). La apertura del mercado permite que los escritores se dediquen a esa actividad.

Junto con este proceso también “el narrador artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador intelectual” (Rama, 1984: 102). De este modo, los escritores “no se limitan a la invención de obras literarias sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida de su tiempo” (Rama, 1984:102). En los años sesenta la figura del escritor asume la posición de faro o portavoz. Se trata de un momento de reciente prestigio social de esa labor. Resulta cada vez más habitual la aparición pública del escritor y el interés en su vida además de su obra como dan cuenta las numerosas entrevistas que se les realizan (Gilman, 2003).

Se busca modernizar la literatura. El objetivo es definir el programa de una nueva literatura con ambición universalista que desafíe el papel designado a Latinoamérica en la división internacional del trabajo artístico para formar parte de las “grandes” literaturas del mundo. Se desafía la división internacional de procedimientos literarios que relega a América Latina a la literatura regionalista. Se busca renovar el lenguaje literario y constituirse en instrumento de conocimiento del mundo. Esta literatura propone un “realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el mensaje” (Gilman, 2003: 317). Esto explica el rechazo al costumbrismo, folklorismo, ruralismo, a la novela criollista del siglo XIX.

Una figura central en los años sesenta identificado con el boom es Julio Cortázar. El realismo mágico con el que se caracteriza al boom aparece en Cortázar como “fantástico realista” construido “en respuesta a los paradójicos estímulos fantásticos de la realidad” (Prieto, 2006: 400). En 1963 Cortázar publica *Rayuela* en Sudamericana. Entre su producción, en la que vienen primando los libros de cuentos, *Rayuela* se destaca y, si bien con los años se vuelve “una novela envejecida”, es “un ícono cultural de los años sesenta, completamente instalada en su época de producción y de primera recepción” (Prieto, 2006: 406).

Cortázar asume la figura del narrador intelectual, mencionada antes. En 1970 visita el Chile de Salvador Allende. En 1974 recibe el premio Médicis étranger por *Libro de Manuel* y dona el

dinero al Frente Unificado de la resistencia chilena. *Libro de Manuel*, editado en 1973 por Sudamericana, de hecho comienza con la aclaración de la incorporación de la dimensión extraliteraria: “si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado”.

Lo que comparten los escritores es una “doble aspiración” propia de la época: “aspiración revolucionaria y aspiración experimental” (Gilman, 2003: 313). Las elecciones estéticas se tensionan con la búsqueda de “un arte capaz de ser comunicable” (Gilman, 2003: 319). Estas tensiones llegan a un punto de “agotamiento” a principios de los años setenta. Gilman (2003) encuentra un hecho que sintetiza este proceso. En 1972 el premio de novela otorgado por la editorial Barral se declara desierto. El premio cuenta con prestigio y en años anteriores lo ganan escritores centrales en la época como Mario Vargas Llosa (en 1962 por *La ciudad y los perros*), Guillermo Cabrera Infante (en 1964 por *Últimas tardes con Teresa*, año en que Puig sale como finalista por *La traición de Rita Hayworth*) y Carlos Fuentes (en 1967 por *Cambio de piel*). En 1972 participan del jurado Félix de Azúa, José María Castellet, Salvador Clotas, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Barral. Deciden dejar desierto el premio porque las novelas en cuestión presentan “gran complicación estilística” y son “herméticas” o porque son “excesivamente panfletarias” (citado en Gilman, 2003: 327).

Los debates que se abren con los comienzos de la década de los años setenta se preguntan ¿es posible una vanguardia en países dependientes económica y políticamente? Reviso a continuación las discusiones de principios de los años setenta en los que se reformula el papel del escritor y del intelectual tras un debilitamiento de las dimensiones entre los campos político y literario.

2.3.2. Ya no alcanza con escribir

En el número 6 de la revista *nuevos aires* de diciembre de 1971 y enero y febrero de 1972, la nota principal es un debate sobre los intelectuales y la revolución. Allí Ricardo Piglia opina que

si algo ha cambiado en la problemática de la cultura en la Argentina y si algo nosotros tenemos que tratar de tener en cuenta en esta discusión es precisamente la presencia de la lucha de clases como instancia dentro de la cual tenemos que articular nuestra práctica intelectual, nuestra práctica específica (1972: 14)

En este texto de Piglia, Sarlo (2007) encuentra sintetizada la crisis de la legitimidad de la especificidad de los discursos que se viene viviendo desde fines de los años sesenta. Revistas como *Los libros* (1969-1976) y *Crisis*, en su primera época (1973-1976), desafían la definición literaria de escritura para encontrar lo político en aquello que, a simple vista, no es político.

En una reflexión sobre la producción novelística de fines de los años sesenta para *Los libros* Sarlo lee la obra de Manuel Puig en la misma clave que lee la obra de Rodolfo Walsh. Más allá de las diferentes características de los escritores, como el estrecho vínculo con la política de Walsh que no tiene Puig, encuentra en sus obras la oportunidad de leer la resistencia crítica del lenguaje. Sarlo (1972) lee en *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) “la enajenación al lenguaje cuyo significado es, a su vez, enajenado a una ficción” (1972: 19). En sintonía, sobre Walsh plantea:

Con lo ‘real narrativo’ muere lo ‘posible narrativo’, es decir la ficción: el lenguaje ya no es más pretexto, pero tampoco, como podría creerlo un realista ingenuo, medio; es, desde *Operación masacre* a *¿Quién mató a Rosendo?*, un espesor donde cabe la elección social, la moral de la forma que caracteriza Barthes: una escritura (Sarlo, 1972: 18)

En los setenta se desafía el canon que se consolida en los sesenta: el boom latinoamericano. Estas producciones se leen como vanguardistas lo que, ahora, iguala a decir herméticas, encerradas en discusiones estériles y ajenas a las problemáticas latinoamericanas. En consecuencia, “la novela dejó su sitio de privilegio” para ocupar “un arte trabajado por los acontecimientos, hecho idealmente por todos y para todos” (Gilman, 2003: 340). La literatura es “instrumento de conocimiento” (Gilman, 2003: 343) por lo que se privilegian géneros como la novela testimonio, la poesía y la canción de protesta. El objetivo es construir obras que permitan la comunicación con las masas.

Este vínculo entre compromiso político y literatura adopta la forma de “militancia de la palabra” (Ulla, 1974) y de géneros como la literatura testimonial o el realismo. Esta “corriente testimonial” se suele caracterizar por el uso del lenguaje coloquial, los personajes marginales y los “ganchos” de best seller incorporados para llegar a un público que desborde el restringido que suele leer literatura nacional, como en los casos de Enrique Medina y Jorge Asís (Szpunberg, 1976).

Así, se amplía el ámbito de interés de la crítica. La revista *Crisis* no se restringe a reflexionar sobre la literatura sino que también aborda la cultura popular, la industria cultural y los

géneros identificados como populares se vuelven producciones relevantes para el análisis (Sonderéguer, 2011).

El interés de los lectores también parece enfocarse en libros con temática política. Así los libros de no ficción son los que encabezan los listados de best sellers que publican las revistas y diarios especializados (Idez, 2010). Daniel Divinsky en un artículo del diario *La opinión* de 1973 opina:

La gente cada vez se interesa menos por las cosas que le pasan a personas que no existen, o sea por la literatura de pura invención. En cambio aquellos libros donde se puede sentir la presencia del autor (libros no necesariamente autobiográficos pero en los que se relata algo vivido y sentido) tienen hoy mayores posibilidades de éxito” (citado en Anguita y Caparrós, 2013: 201)

De manera creciente, en los setenta se debilitan las mediaciones entre el campo literario y el político (De Diego, 2007). El intelectual es concebido como de izquierda, en caso contrario, no es concebido como intelectual (Gilman, 2003). Frente a la tensión entre las lógicas de estos campos los intelectuales y escritores asumen sucesivamente la figura del compromiso específico a partir de la literatura; la figura del arte y la literatura como parte del proceso revolucionario; y la figura del escritor militante.

La figura del intelectual comprometido, que parte de definir al arte como político, se transforma, con los años, en una figura que pierde su especificidad para presentarse como escritor del pueblo o escritor guerrillero. Como condensadores de estas posiciones aparece Abelardo Castillo y la revista que dirige entre 1961 y 1974, *El escarabajo de oro*, que rescata la figura del intelectual comprometido de Sartre. Francisco Paco Urondo condensa la posición del escritor que ya no toma la literatura como arma, como propone Cortázar. El compromiso supone la militancia propiamente política. En una semblanza tras la muerte de Urondo, Walsh recuerda:

Llegaste a los cuarenta años con la pasta de los grandes escritores, que no es más que una forma de mirar y una forma de escuchar, antes de escribir. El problema para un tipo como vos y un tiempo como éste, es que cuando más hondo se mira y más callado se escucha, más se empieza a percibir el sufrimiento de la gente, la miseria, la injusticia, la crueldad de los verdugos. Entonces ya no basta con mirar, ya no basta con escuchar, ya no alcanza con escribir (Walsh, 2016 [1976])

Estas discusiones llegan a constituir movimientos antiintelectualistas que desconfían de la profesionalización de los escritores y de su vínculo con el mercado. Se critica la experimentación y la valoración de lo nuevo por identificarse como vanguardia. En Cuba, que

es centro de los debates intelectuales en América Latina, la vanguardia es el Estado por lo que se desconfía de la proclamación de autonomía del arte. Eso contagia la mirada sobre lo literario y se comienza a criticar el género de novela latinoamericana como un todo. En una carta fechada en junio de 1967, publicada en *Crisis* en 1974 y titulada “ars humana”, Haroldo Conti dice:

No sé si tiene sentido pero me digo cada vez: contá la historia de la gente como si cantaras en medio de un camino, despojate de toda pretensión y cantá, simplemente cantá con todo tu corazón: que nadie recuerde tu nombre sino toda esa vieja y sencilla historia (1974 [1967]: 44)

2.3.3. La literatura da güelta todo

En el fin de año de 1972, Aira fecha el final de *Moreira*. Este libro que recorrerá un largo camino hasta circular por librerías y que, en la actualidad, se convierte en un objetopreciado por coleccionistas, nos permite vislumbrar rastros del clima cultural de los años sesenta y setenta en el que vive él. Hay elementos del recorrido particular de Aira: la experimentación vanguardista del salón literario, el surrealismo y la poesía. También hay huellas del clima que excede sus afinidades: el lenguaje que circula en relación con la radicalización política y con las novedades de la teoría literaria y social. En la forma en que mezcla estos elementos y en los modos en que los incorpora parece residir una clave para explicar los rechazos editoriales que recibe.

Moreira tiene elementos que lo acercan a la producción literaria de la zona de sociabilidad de Aira, es decir, el “contra-catálogo” (De Diego, 2007: 87) de los escritores del salón literario. Hay elementos de la vanguardia experimental conjugados con la tradición de la gauchesca:

La noche entera había venido viajando. Sólo se detuvo al llegar al Pillahuinco, cuyas aguas corrían dentro del monte. Todo bramaba: pájaros, ranas... El sonido de la corriente lo “adormecía de felicidad”; como a Joyce; operaciones subjetivas y objetivas. Paisajes. La tarántula nadaba con inesperado estilo. (...) Un lugar ameno. El sitio donde hace su habitación el héroe, y una horda de gauchos: personajes y alegorías. El singular y el plural, el deseo, escribo más lentamente. ¡Algunas sirenas asomaron las cabezas, sonriendo con ironía! (*Moreira*, 1975 [1981]: 7)

Estas conversaciones no nos llevarían a la verdad, pese a todo. Sino a representaciones. Por no conformarse con ellas, se retuerce de tal modo todo lo que se lee (*Moreira*, 1975 [1981]: 20 y 21)

También hay rastros de las influencias que vimos en *El Cielo* como el surrealismo (capítulo 2, 2.1.2): “Miramos el cielo y la vimos, verde como el apio cortado con tijeritas de otro. En el cometa verde vivía un piojo verde, verde como el barro entre los rabanitos. En ese momento

el piojo estaba lavándose la cabeza en una minúscula palangana de cuarzo” (*Moreira*, 1975 [1981]: 26). Y la poesía (capítulo 2, 2.1.4): “aire barroco, cargado de anfractuosidades, huecos con figuras de adorno, monumentales y muy pequeñas a la vez, con tonos desorbitados: como todo en él, para empezar” (*Moreira*, 1975 [1981]: 25), “Las voces adoradas volvieron a calmar con sus brazos encantadores los cuerpos enervados por el dolor, y el miedo a la oscuridad. Fuentes de sangre se soltaron de todos los pechos al sonar las armas” (*Moreira*, 1975 [1981]: 72).

El lenguaje de la teoría, que circula tanto en este grupo como entre los intelectuales de izquierda y la universidad, es un elemento de *Moreira*. Aira cita a Freud entre a otros autores en su lengua original (quizás en este caso lo puede hacer por el curso que comienza mientras cursa la carrera de Letras):

–Wo es war, soll Ich warden (Si va ella, no voy yo). Y colgó. ¡Extraña sensación apoderóse de todos los que en el patio escucharon! Habían creído entender en esas frases fragmentarias las más tenebrosas perspectivas del erotismo femenino en la pampa. La melancolía y la furia se mezclaban en el gran deseo de la bella esposa del pulpero (*Moreira*, 1975 [1981]: 75)

En *Moreira* hay huellas del clima de preeminencia de la política de comienzos de los setenta:

Luego, al crecer y observar que las modalidades de la producción y la lucha de clases eran responsables de la diferencia en la sociedad humana (y, según mi particular filosofía, en la naturaleza), adquirí la certidumbre de que también eran responsables de la diferencia entre los vivos y los muertos (*Moreira*, 1975 [1981]: 52)

Pronunció su famosa exhortación: -Sean marxistas (*Moreira*, 1975 [1981]: 61)

Entregué a las jüerzas del orden! ¿Sí o no? Preguntóse nuestro héroe si acaso hablaba del orden alfabético (*Moreira*, 1975 [1981]: 70)

Si bien *Moreira* incorpora elementos habilitados en estos años Aira, como vimos, no logra publicar sus libros. La mezcla de estos elementos podría leerse del modo en que se lee la literatura del contra-catálogo, es decir, como un “arte que buscaba superar la vieja brecha que separaba la moral de la vida” que acepta su rol como “evaluación moral” pero en tanto “operación subliminal” y que no reniega de su cariz “contenidista” y, a la vez, privilegia las formas frente a “las facilidades del discurso explícito” (Prieto, 1983: 895).

Parece haber algo particular en la propuesta de Aira que no permite tampoco asimilarse a estos cruces. Como vimos, en primer lugar, recuperar la tradición gauchesca no es lo más vital del campo que busca su modernización. Tanto *Moreira*, como *Ema, la cautiva* y *Los cuatrerros* ocurren en la pampa y se inscriben en la tradición gauchesca.

En segundo lugar, la mezcla de elementos heterogéneos, junto con ciertas reflexiones que aparecen en las novelas, conduce a una lectura de una literatura que se propone como autónoma en un campo con una creciente injerencia de la lógica política. En *Los cuatrerros*, una mañana un grupo de indias se reúne y cantan y proponen “aquello que se comprendía no valía la pena haberlo dicho”. Páginas después cita una frase de Nalé Roxlo que también encuentra en Lamborghini: “¿cantan porque sí, música vana?”. Si, por un lado, no escapa del clima de creciente politización y les hace decir a los indios “¡Implantemos la guerra de guerrillas en todo el territorio!”, por el otro, escribe “Los cuatrerros creyeron morir de emoción estética” (119).

En tercer lugar, Aira tampoco, una vez que publique, asumirá la figura del narrador intelectual ni de escritor comprometido. Propondrá que lo extraliterario no compete al escritor. De ahí que la política sea un terreno que considera ajeno al de la creación literaria. Del mismo modo, lejos de buscar una literatura a la que puedan acceder públicos ampliados, Aira propone una “literatura que da güelta todo” (Moreira, [1981] 1975: 64), como le hace decir a Julián Andrade. Esta posición se puede comenzar a intuir con la lectura de su obra y quizás eso vislumbran los editores que leen sus manuscritos.

Parece un desafío posicionar a Aira en alguna de las zonas más definidas del campo literario. Su literatura excede lo que el campo editorial incorpora por ese entonces lo que me conduce a pensar sobre la constitución de una nueva posición. El propio narrador de la novela se pregunta: “¿Alguien puede imaginarse algo así?” (Moreira, 1975 [1981]: 17).

Estos elementos pueden explicar cómo Aira permanece inédito en los setenta. Estos años, de todos modos, son vitales porque más allá de permanecer diez años sin publicar, mantiene su creencia en su propia producción y su identificación como escritor. La valoración entre pares es esencial. Del mismo modo que cuando organiza una muestra de arte junto con Carrera en su adolescencia en Pringles (capítulo 1, 1.2.4), del mismo modo que Libertella relata la invención de un “Lector Perfecto” en el “salón literario” que funcionara como un “lector ideal que, de tan complejo y cambiante, les permitiera pensarse como deseados que siempre tendrán un encargo diferente” (2006: 59) y que pudiera leer “una literatura que, para sobrevivir a sí misma, necesitó hacerse un poco invisible o ilegible entre las líneas del mercado de aquel entonces” (2006: 60), en este caso Aira tampoco parece satisfecho con la crítica y la recepción que puede llegar a tener por lo que espera al momento de la publicación.

Será por los vínculos que entabla en estos años que puede mantener ese proyecto así como por la posibilidad de concebirlo de una determinada manera. Sostengo que Osvaldo Lamborghini, como veremos en el siguiente apartado, es clave para ello.

2.4. Un maestro para un escritor inédito: Osvaldo Lamborghini

En este punto propongo indagar en el vínculo que entabla Aira con Osvaldo Lamborghini. En Lamborghini Aira encuentra un maestro en relación con el cual definirse, cuyo vínculo y aprendizajes le permiten sostener ese proyecto literario a lo largo de esta década y plantear una relación particular con el mundo editorial

Al reflexionar sobre cómo se convierte en escritor Aira no plantea una genealogía lineal. Sobre su llegada a Buenos Aires a fines de los sesenta comenta:

La literatura era una cosa como anticuada, vieja. Pero yo no podía hacer cine evidentemente porque era muy complicado, no tenía oído para la música, no tenía talento para la pintura, entonces tenía que escribir. En la escritura, en mis novelas, traté de hacer cine, música, artes visuales, escultura, y hasta hace poco, hasta hace dos o tres años, seguí creyendo eso, un poco por inercia, que la literatura era un arte menor, un arte que adoptábamos los que no teníamos talento para hacer las grandes artes, y luego me di cuenta de que no, yo he estado completamente equivocado, la literatura es el arte supremo (Aira i, 2006)

Los momentos que considera claves para esa opción por la literatura son dos. Uno de ellos, la amistad con Carrera (capítulo 2, apartado 1.2.3); el otro, la llegada a Buenos Aires y el encuentro con los “poetas malditos” que trabajaré en este apartado:

Muy joven, muy adolescente, a los 14 o 15 años, tuve mucha suerte, vivía en un pueblo con muy poca vida cultural, no había libros en mi casa. Pero bueno, leía, leía libros que sacaba de la biblioteca de la escuela, había una buena biblioteca pública y me entusiasmé con los libros. Y teniendo 14 o 15 años, yo creo que en el momento, o a los 18, en el momento de elegir una carrera, de elegir un trabajo, habría vacilado si no fuera porque en el pueblo había un chico de mi edad que tenía los mismos intereses que yo, eso fue una suerte casi como sacarse la lotería, nos estimulamos uno al otro en eso, nos reafirmamos en eso, y seguimos siendo amigos. Él es el poeta más importante de la Argentina hoy, es Arturo Carrera. Eso fue una cosa bastante milagrosa. También la época ayudó, es que también tengo una imaginación de época, un poco anticuada, necesito ver modelos que tengan algo de romanticismo, de un dramatismo que tenían los escritores de aquel entonces, para los años 60. Todavía existían los poetas malditos, los alcohólicos, suicidas, eso me sirvió de modelo, pero yo a eso no llegué ni cerca, porque soy lo más pequeño burgués del mundo. Pero cuando veo ahora a los escritores que se han aburguesado tanto, que van a la televisión a hablar de política, y que son seres tan anodinos, creo que no se habría despertado mi vocación (Aira i, 2016c)³⁶

³⁶ Como vimos en el capítulo uno, Aira construye su vida en Pringles como un vacío cultural aunque sostengo que existen personas, prácticas e instituciones que acompañan e incentivan sus intereses (capítulo 1, 1.2). En esta cita afirma que no hay libros en la casa de sus padres. Vale recordar que su abuela materna cuenta con una

En la opción de Aira por la literatura y en la relación que definirá con ella, que conoceremos cuando publique, hay un encuentro fundamental. A principios de los años setenta conoce a Osvaldo Lamborghini a quien “Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (Aira ii, 1988: 7). ¿Cómo conoce Aira a Lamborghini? Con su disposición por valorar la “gema rara” (*Evasión y otros ensayos*, 2018: 45) no resulta sorprendente que Aira encuentre en Lamborghini a un escritor valioso.

En 1971, mientras cursa el tercer año de facultad Aira conoce a Osvaldo Lamborghini. Mario Tobelem, amigo de residencia de Aira y compañero de facultad, conoce a Lamborghini cuando ambos se presentan para una entrevista de trabajo en una agencia de publicidad. Aira llega más tarde cuando ambos están en un café y este primer encuentro no es memorable. Tobelem quiere comprar *El fiord* (Ediciones Chinatown, 1969), de cuya existencia se entera en su conversación con Lamborghini. Es el primer libro de Lamborghini que hace poco abraza su destino como escritor: la “frustración de un futuro como dirigente político o sindical (...) y de su matrimonio, no le dejaban otras salidas que la literatura o, sin dramatizar, la muerte” (Strafacce, 2008: 132).

A diferencia de Tobelem, a Aira le parece que hay mejores maneras de gastar la plata como con un disco de música o un libro de Octavio Paz. Tobelem persiste y cuando Aira, reticente, prueba la lectura de ese libro “unos pocos minutos bastaron para cambiarle la vida al incipiente escritor” (Strafacce, 2008: 245).

El fiord que abre con una escena de parto de Carla Greta Tero, un personaje que comparte las iniciales con uno de los sindicatos más importantes de Argentina como la Confederación General del Trabajo, y que da a luz a Atilio Tancredo Vacan, cuyas siglas coinciden con las de Augusto Timoteo Vandor, sindicalista asesinado el mismo año que se publica *El Fiord*. En este libro conviven escenas truculentas con espacios abiertos como “Entonces apareció mi mujer. Con nuestra hija entre los brazos, recubierta por ese aire tan suyo de engañosa juventud, emergía, lumínica y casi pura, contra el fondo del fiord” (Lamborghini, [1969] 1988: 26). Prieto (2006) sostiene que Osvaldo Lamborghini es, junto con Ricardo Zelarayán, el máximo escritor del grupo reunido alrededor de *Literal*. Su obra mantiene la línea de la negatividad y la

copiosa biblioteca que él consulta. Sus padres, a su vez, ante el interés de Aira arman su propia colección, quizás más pequeña (capítulo 1, 1.2.1).

autoexclusión de manera más clara que el resto de los escritores de la revista (Prieto, 2006: 432).

Años después, tras el fallecimiento de Lamborghini, cuando Aira se ocupa de transcribir y organizar su obra póstuma para publicarla, reflexiona: “Se trataba, y sigue tratándose, de algo inusitadamente nuevo” (Aira ii, 1988l: 7). La literatura de Lamborghini le permite proyectar una obra más allá de las producciones contemporáneas con las que, como vimos, no se identifica.

Unos años después Aira se encuentra compartiendo el mismo “salón literario” (Libertella, 2006) con este escritor cuyo libro lo impacta. No solo encuentra un maestro con el que compartir lecturas y diálogos sino también un referente que valora su obra cuando permanece inédita.

Lamborghini valora cómo Aira “se desinteresaba de todos los problemas, o los prejuicios, o los complejos, que involucraba la idea de representación” (Strafacce, 2008: 306) y destaca el carácter de “literatura contenta” de su obra en una carta dirigida a Aira fechada el 10 de agosto de 1976 (citado en Strafacce, 2008: 459). Por medio del “teatro de la correspondencia” (Strafacce, 2008: 455) que despliega a fines de los setenta mientras vive en Mar del Plata y durante una estadía en Pringles, afirma “Tu *Zilio* es una cosa muy seria, y más seriamente te lo digo: cuando dentro de diez o quince años se hable de vos como el más grande escritor argentino –ya lo sos– sin asombro voy a saludar ese reconocimiento” en una carta de Lamborghini a Aira fechada el 20 de enero de 1977 (citado en Strafacce, 2008: 461).

Lamborghini es para Aira un maestro que encarna la figura, quizás anacrónica frente a la preeminencia del escritor intelectual, del poeta maldito, del dandy. En primer lugar, Aira reconoce en Lamborghini la figura del poeta maldito que tanto admira y con la que se forma mediante lecturas de poetas como Arthur Rimbaud. Si bien esta “pintoresca marginalidad” corresponde más a la circulación de sus libros que al deseo para ellos del propio Lamborghini (Strafacce, 2008: 191), la “impresión” de “genio” que genera Lamborghini en Aira (ii, 1988l: 8) es vital. Es un modelo de escritor que se vuelve palpable y del que extrae aprendizajes: “Para nosotros fue imposible, impensable, ni siquiera por un instante, ni remotamente, consideramos la idea de que no fuera él nuestro maestro modelo, fuente de intensidad de estilo, de perfección” (Aira ii, 1985c: 7).

Lamborghini aparece frente a Aira como un mito. Con respecto a *El fiord* Aira comenta: “Aunque nunca fue reeditado, recorrió un largo camino y cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito” (Aira ii, 1988l: 7). Se trata de un mito, incomprendido por muchos, pero apreciado por él. La marginalidad no es un valor en sí sino la consecuencia de la imposibilidad de valorarlo de algunos de sus contemporáneos. Para Aira, no se trata del mito producto de una “vida errática y una muerte triste” que hacen de él “un misterio” (Pauls, 2003) ni de un escritor que se define por sus posiciones de riesgo en cuanto a la definición sexual, a su pensamiento o ideas políticas (Drucaroff, 1997).

Lamborghini es un mito para Aira porque es un escritor que hace de la literatura y de su vida más allá de la producción literaria reinante y sin asumir la posición de escritor faro o portavoz de causas, figura tan central en los años sesenta y setenta y que cuenta con prestigio social. Esta imagen de mito convive con un trato cotidiano y amistoso con el escritor:

Osvaldo era un señor apuesto, de modales aristocráticos, algo altivo pero también muy afable. Su conversación deslumbraba invariablemente. Nadie que lo hubiera tratado así fuera unos pocos minutos dejaba de recordar, para siempre, alguna ironía, una réplica perfecta, un retrato de insuperable acuñación; no sólo en eso se parecía a Borges: tenía algo de caballero anticuado, con ángulos un tanto ladinos, de gaucho, cubiertos por una severa cortesía. Además, lo había leído todo, y su inteligencia era maravillosa, iluminadora. Fue venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino. Vivió rodeado de admiración, cariño, respeto y buenos libros, que fueron una de las cosas que nunca le faltaron. No fue objeto de repudios ni de exclusiones; simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial, con lo que no se perdió gran cosa (Aira ii, 1988l: 16)³⁷

Lamborghini “Anticipaba toda la literatura política de la década del setenta, pero la superaba, la volvía inútil” (Aira ii, 1988l: 7). Este es el segundo punto que quiero destacar y el modo en que recuerda Aira la producción de Lamborghini. El vínculo con él le permite a Aira desacomodar las dicotomías con las que se organiza la literatura en los setenta. Desde esta lectura, la dificultad de incorporarse en un catálogo y de identificarse con otras producciones contemporáneas se vuelve un obstáculo más factible de sortearse, o con el que es posible convivir por lo menos. La oposición entre texto y libro, proyecto y producto, vanguardia y realismo no da un resultado binario para Lamborghini quien busca sintetizar las dicotomías para volverlas inútiles: “-El texto sí, pero en el libro (...). -El proyecto, también, pero el

³⁷ Desde otras miradas sobre Lamborghini, este retrato es una “neutralización del personaje textual” (Drucaroff, 1997).

producto como opacidad donde desplegar los destellos, las aspiraciones del proyecto. –La vanguardia, desde luego, pero siempre –siempre– el relato” (Strafacce, 2008: 423).

En tercer lugar, y por último, la relación con Lamborghini le permite definir una particular relación con el mercado editorial. En una encuesta a escritores realizada en 1970 para la revista *Los libros*, Lamborghini, lejos de construirse como marginal, reflexiona sobre las diversas posiciones que puede adoptar el escritor. Antepone a ello el principio de aceptar las reglas del juego:

el escritor no ‘elige’ nada. Si accede a escribir y a publicar está aceptando participar en el juego: los resultados de su obra no le pertenecen y es absolutamente ‘irresponsable’ de las posibles variantes, que van desde el bestsellerismo hasta la clandestinidad (Lamborghini, 1970: 12)

La imposibilidad de publicar no constituye un fracaso ni la negación de la identidad como escritor. Lamborghini identifica esta disolución de la categoría de fracaso en las novelas de Aira. “Ando en relecturas españolas. *El Quijote*, con inédito placer, como si no lo hubiera leído nunca. A propósito, tiene un rasgo en común con tu libro: ambos expulsan la abyecta noción de ‘fracaso’. *Zilio*, con más rigor” escribe Lamborghini a Aira en una carta fechada el 25 de agosto de 1976 (citado en Strafacce, 2008: 460). La historia de *Zilio* es la de un científico que busca una y otra vez especies exóticas de hongos para sus comidas y una y otra vez se envenena con sus hallazgos. Dejando atrás algunas víctimas de sus confusiones, Zilio, personaje inspirado en John Cage y sus incursiones en la micología, siempre logra recuperarse para poder emprender una nueva búsqueda.

En un relato que sí se publica, Aira reescribe esta misma estructura para narrar la vida de Cecil Taylor. El texto abre con una anécdota que, de hecho, le relata Lamborghini y que él mismo incorporará en un texto que finalmente forma parte de *Las hijas de Hegel* (Strafacce, 2008: 734). *Cecil Taylor* se publica por primera vez en la revista *Fin de siglo* en 1988 (luego se publica en formato de libro con algunas correcciones menores). El relato abre con la anécdota de una prostituta en Nueva York, del mismo modo que el texto de Lamborghini³⁸. Aira pasa a relatar la biografía de Cecil Taylor que es la repetición de fracasos para presentar su música:

Cecil abandonó uno de sus empleos habituales y con algo de dinero ahorrado pasó los meses de invierno estudiando y componiendo. En la primavera surgió un contrato por unos días, en un bar de Brooklyn, donde se repitió lo de siempre, la primera noche. Cuando volvía a su casa en el tren, el movimiento, el paso de las estaciones inmóviles produjo en él un estado propicio al

³⁸ Strafacce compara los textos (2008: 734 y 735).

pensamiento. Entonces advirtió que la lógica de todo el asunto era perfectamente clara, y se preguntó por qué no lo había visto antes: en efecto, en todas las historias con que Hollywood le había lavado el cerebro siempre hay un músico al que al principio no aprecian y al final sí. Ahí estaba el error. En el paso del fracaso al triunfo, como si fueran el punto A y el punto B que une una línea. En realidad el fracaso es infinito, porque es infinitamente divisible, cosa que no sucede con el éxito (*Cecil Taylor, 1988: 32*).

Lamborghini toma un caso vital para Aira como ejemplo de un escritor valorado por ambos que, durante años, es rechazado por el mercado. Se trata de Manuel Puig. Lo constituye como ejemplo paradigmático de un vínculo con el mercado editorial que no rechaza la lógica editorial pero tampoco la convierte en una instancia necesaria para la definición del escritor. Cabe citar en extenso el fragmento de una carta de Lamborghini a Aira en la que, con el ejemplo de Manuel Puig, un por ese entonces ya exitoso escritor, hace concreta esa disolución del fracaso y ese vínculo con el mercado editorial:

Manuel Puig, en largas conversaciones, me enseñó muchas cosas, por ejemplo, que nadie es más piola que el mercado, sencilla verdad que Héctor no entiende. Que las maniobras del escriba no sirven para nada. Que el texto mismo, por alguna razón que generalmente el que lo escribe desconoce, debe estar marcado por ese equívoco feliz que se llama éxito, y que tal equívoco puede anudar tanto (y tan misteriosamente) en un libro de James Joyce como en uno de Gagliardi. Esquemáticamente, su idea podría resumirse así: así como hay miles de aspirantes a Joyces a quienes el mercado cierra sus puertas, no son menos los Gagliardis que se dan la cabeza contra la pared. Puig hizo todo lo posible para que mis libros ‘triumfaran’, pero jamás se le ocurrió sugerirme que cambiara de manera de escribir. Primero, porque mis libros le gustaban tal como eran (a partir de conocer el manuscrito de *El Fiord* se volvió un ‘hincha’ de mis textos, poemas ‘vanguardistas’ incluidos), pero además—o fundamentalmente—PORQUE NO ES VOLUNTARISTA, y porque sabe que la sociedad y la historia (en fin) no se dejan manejar por nuestras ‘ocurrencias’. En un solo punto se mantuvo inflexible: INTENTARLO TODO, NO POSAR DE VÍCTIMA DE LA CENSURA Y JAMÁS PREJUZGAR SOBRE LA LECTURA DEL EDITOR. Manuel sabía algo sobre el tema: ‘La Traición...’ permaneció seis años inédita. Entretanto ya estaba trabajando en *Boquitas*, y sin tratar de ‘ponerle’ ganchos comerciales, como creen algunos eunucos. Envié los originales del *Sebre* a personajes tan dispares como Porrúa, Vargas Llosa, Rodríguez Monegal, Sarduy, universidades yanquis, etc. No pasó nada, pero nunca se le ocurrió acusarme de que las gestiones fracasaban porque mis libros eran poco ‘tácticos’, o porque en ellos yo me hacía el loquito o el niño terrible; pensaba que el fracaso se debía a razones que se nos escapaban tanto a él como a mí (citado en Straface 2008: 498).

2.5. Una vida entre libros

Durante estos años, Aira consolida una carrera laboral como traductor. “Fui un niño lector y después, en cierto momento de mi adolescencia, me quedó en claro que yo iba a vivir toda mi vida entre libros porque era lo que más me gustaba”, relata Aira (i, 2002b). La frase de vivir entre libros podría leerse, de manera retrospectiva, como la decisión de Aira de ser escritor. No obstante, planteo que su definición como escritor, tal como finalmente se presenta, es posterior. La vida entre libros toma otras formas que no son la de la vida del escritor. Primero

Aira comienza una carrera académica y, luego, trabaja como traductor. En este punto, delinea cómo llega a esta carrera antes de definirse como el escritor que será y luego, cómo hace convivir esta profesión con su propuesta literaria.

Cuando Aira deja la carrera de Abogacía y se pasa a Letras rompe con la expectativa paterna de una salida laboral. No parece ser una decisión intempestiva. Para la carrera de Abogacía y Procuración cursa y aprueba el ciclo inicial que supone cuatro materias y otras tres de primer año³⁹. En el primer año de la carrera, el poco interés en la futura profesión se empieza a reflejar en las notas. Pero tras el intento fallido de rendir por segunda vez Derecho romano, Aira comienza los trámites para pasarse a Letras.

Si bien la opción universitaria con la mirada hacia una salida laboral más segura se frustra, Aira construye una carrera profesional vinculada con la carrera de Letras. Primero, antes de recibirse, se adscribe al grupo de trabajo de Celina Sabor de Cortazar en el Instituto de Filología para trabajar en su tesis de grado sobre *El Quijote de la Mancha* como una novela dialogada. El grupo de amigos y compañeros de Aira en la facultad parece anticipar esta carrera. Mientras que la mayoría de los egresados de Letras son las así denominadas con tono peyorativo chicas porque su salida laboral tras recibirse es ser docentes del colegio secundario, los compañeros más cercanos a Aira siguen carreras académicas o dentro de la producción literaria. De manera análoga a su elección por el bachillerato en la escuela secundaria, Aira elige un grupo de pares también minoritario dentro de la carrera de Letras.

Tal es el caso de Ana María Shua, escritora que antes de terminar el secundario gana el Primer Premio Estímulo del Fondo nacional de las artes. Ángela Di Tullio, quien al terminar la carrera, se muda a Neuquén para trabajar en la Universidad del Comahue y se dedica al trabajo académico, en particular, la lingüística y a la gramática. Raúl Antelo, también se dedica a la academia, en su caso en Brasil, y a la crítica literaria. Mario Tobelem, al egresar, participa de las materias dictadas por Jitrik y, luego, será uno de los creadores del juego de mesa Carrera de Mente, se dedicará a la publicidad. Y Elsa Isabel Bornemann que es una reconocida escritora. A su vez allí conoce a su futura esposa, Liliana Ponce, poeta y académica

³⁹ Del “ciclo de enseñanza básica” rinde las materias Inglés (6), Historia de las instituciones argentinas (8), Historia de la civilización y de las instituciones (7) y Filosofía e historia de las ideas filosóficas (8). Al año siguiente ingresa al primer año, y el último para él, de la carrera. Aprueba Introducción al Derecho (5) y Derecho político (6) pero desaprueba, tras rendir en dos oportunidades (3 y 2), Derecho romano.

especializada en lingüística y semiología, así como en la escritura, la literatura y las religiones de Japón.

La carrera académica se frustra cuando surge la posibilidad de iniciar una trayectoria como traductor que le da independencia económica y le permite dedicarse a la escritura a la vez. Aira se presenta a una prueba de traducción de la editorial Paidós a principios de los setenta⁴⁰. Desde los años sesenta las editoriales argentinas traducen gran cantidad de libros e incorporan traductores en medio de la efervescencia de las publicaciones de Psicología y Ciencias Sociales (Aguado, 2014; Falcón, 2016 y 2017) con el trasfondo del movimiento modernizador del que las universidades son protagonistas. Esto supone la posibilidad para “numerosos intelectuales jóvenes” de “dedicarse de manera más o menos directa al desarrollo de sus carreras intelectuales, como un ámbito de profesionalización en las tareas editoriales” (Dujovne, 2016: 136).

Desde estos años hasta principios del siglo XXI Aira no deja el trabajo de traductor. En los años setenta, frente a las turbulencias por las que pasa el ámbito universitario (de hecho varios de los compañeros de Aira viajan para continuar con sus carreras académicas, como Di Tullio que se muda a Neuquén y Antelo a Brasil), la traducción puede aparecer como un trabajo estable que le da independencia económica y tiempo para escribir. En una entrevista en calidad de traductor Aira sigue a Barthes para proponer que el traductor es “el lector ideal de un novelista” (Aira i, 1981: 16). Esta profesión le permite conocer el mercado editorial e identificar corrientes de temas y estilos que se publican. O incluso formatos y estructuras más accesibles para un público lector. Así decide escribir novelas más largas que son más factibles de ser publicadas. Con el tiempo y la consolidación de su figura terminarán por ser más breves y extenderse unas cien páginas en promedio.

⁴⁰ Aparte de los textos traducidos para *El cielo*, como vimos en el punto anterior, un antecedente es su participación en la traducción de textos teóricos para una cátedra de la carrera de Letras. Se trata de una de las materias de la carrera que, en estos años, incorpora las novedades teóricas. En 1970 Aira junto con Carrera participan de la cátedra de Introducción a la literatura de Antonio Pagés Larraya convocados por la profesora recientemente encargada de un práctico Silvia Delpy para armar un módulo de textos titulado “Nuevas dimensiones del relato”. Entre los tres seleccionan y traducen los textos de Michel Butor, Émile Benveniste, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gerard Genette, Jean Pierre Faye; y Philippe Sollers. El apunte lo publica Ediciones del Movimiento independiente. Es el mismo espacio que vende los textos de las clases de Pagés Larraya que los estudiantes se encargan de grabar y, luego, transcribir, tarea de la que también participa Aira en sus años de estudiante.

Para los años setenta Aira consolida una trayectoria laboral como traductor. Rastreo que entre 1971 y 1981 (cuando publica su primer libro) traduce 18 libros para las editoriales Alfa, Edhasa, Fraterna, Huemul, Paidós, Pomaire y Sudamericana. Traduce libros de Ciencias Sociales, como *Antropología social y modelos de lenguaje* de Edwin Ardener; de ficción como la novela *La abadía de Northanger* de Jane Austen para la serie Gótica de Sudamericana; y de poesía como los poemas de Allen Tate (*Allen Tate. Poemas selectos. 1919-1976*) que se publican en una edición bilingüe; entre otros.

Para los años setenta está instalado en la ciudad de Buenos Aires aunque realiza viajes frecuentes a Coronel Pringles. Vive en el barrio de Flores, que será escenario de numerosas novelas, junto con su esposa, Liliana Ponce y sus dos hijos. Es por eso que se presenta como “pequeño burgués” (Aira i, 2016c), sobre todo, en contraste con las figuras literarias que constituyen la tradición en la que se inscribe. Esta posición también parece chocar con las libertades y desafíos que propone su obra. Esa “moral utópica de escritor” (2006: 59) que define Libertella para Aira no tiñe todos los aspectos de su vida. O al menos no lo hace del modo en que se entiende, en el momento, la noción del escritor vanguardista. Aira definirá nuevos mitos.

¿Cómo conciliar la figura del pequeño burgués con un rupturista en lo literario? ¿Cómo hacer convivir esa trayectoria laboral convencional con una figura de escritor excéntrica? Aira escapa a las posibles contradicciones con la figura del “revolucionario secreto” que toma de Aldo Pellegrini.

Él conserva un recuerdo del momento en que descubre a Pellegrini. Lee el apellido en un libro que le regala su abuela cuando cumple doce años: la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Compañía general fabril editora, 1961). Pellegrini está encargado de compilar esa antología de textos tan valorados por Aira.

Conoce al antologador del libro, que es todo misterio para el joven, cuando se muda a la ciudad de Buenos Aires. Pellegrini es el librero de El Dragón donde es posible encontrarlo hablando con un cliente: “¿Cómo que no conoce a Verlaine? Hágame el favor de llevarse esa antología” (El libro... 2009). Este tipo de librerías no son la excepción ni tampoco se circunscriben a una zona de la capital. Se trata de una práctica extendida en estos años y el vínculo que se establece con estos libreros no se reduce a la transacción comercial sino que

es un lazo más cercano de recomendación de lecturas, de creación de redes con otros escritores, editores y librerías, de acceso a producciones extranjeras y de intercambio de ideas.

Este librero que le abre en su juventud el mundo surrealista parece adelantarle a Aira la posibilidad de conciliar una trayectoria laboral estable, como la traducción, que seguramente estaría aprobada por su padre, y la dedicación a un proyecto literario que ni siquiera encuentra espacio en las zonas marginales del campo, todavía:

En los años sesenta, Pellegrini tenía una pequeña librería, y a los jóvenes que íbamos a comprarle libros surrealistas nos predicaba su teoría del ‘revolucionario secreto’ (ponía por ejemplo a Mallarmé): correctos ciudadanos y buenos padres de familia por fuera, destructores del orden establecido cuando se sentaban a escribir (Aira ii, 2001i: 23-24)

En el capítulo siguiente parto de la figura de “revolucionario secreto” que presenta Aira. Convertida en una categoría analítica, con ella indago en los mitos que construye cuando finalmente edita su primer libro y presenta su literatura y su figura en público.

Recapitulando, en este segundo capítulo reconstruyo cómo Aira arriba a la ciudad de Buenos Aires. Como tercera generación de una familia con una posición económica holgada, puede retrasar la inserción al mercado laboral y viaja para estudiar Abogacía –carrera que se ve frustrada pero la búsqueda del título universitario y de la carrera profesional pasan a Letras y a la traducción. Al mismo tiempo, estudio cómo circula por espacios vinculados con la vanguardia estética de las artes visuales y la experimentación vanguardista literaria. En estos espacios encuentra el misterio, la sorpresa y lo incomprensible que valora en sus lecturas de la infancia y juventud. En sus producciones de la época también es posible rastrear el clima de politización que impregna la universidad y el mundo del arte donde él circula. Este elemento, desvanecida la época, no sobrevive ni en la figura de escritor de Aira ni en su literatura. Veremos que se va a definir por oposición a esa imagen de lo literario.

El paso por Letras le permite tener una carrera laboral como traductor que le da sustento y le permite desarrollar su obra como escritor. Tiene una profesión y una vida convencional. Un estilo que no parece poder convivir con un escritor revolucionario. Sin embargo, en Aira buscar romper con todo lo aceptado en la literatura no se vuelve contradictorio con ser un “pequeño burgués” (Aira i, 2016b). La noción de revolucionario secreto es clave para ello.

Pero la posibilidad de ser un escritor publicado parece amenazada por los constantes rechazos editoriales que dan cuenta de una figura de escritor y de una literatura que todavía no tiene un espacio habilitado en el campo literario. No obstante ello, será la valoración y sociabilidad con otros escritores, entre los que se encuentra Lamborghini, a quien define como su maestro, los que le permitan insistir en su proyecto literario y terminar de definir sus particularidades. Así cuando llega 1981 y Aira publica su primera novela, se va a presentar como un escritor con una obra por detrás, aunque inédita, y con una propuesta contundente. Pasemos a estudiarla en el próximo capítulo.

Capítulo 3. La posición de Aira: un revolucionario secreto (1981-1993)⁴¹

Este capítulo abre con la publicación del primer libro de Aira. ¿Cómo se dan las condiciones para que comience a editar sus novelas? En el primer punto reconstruyo modificaciones en el campo editorial que habilitan la edición de inéditos como Aira. A su vez, estudio la dimensión de la recepción. ¿Recibe críticas? ¿Sus libros son leídos?

El segundo punto se aboca al análisis de los modos en los que Aira se presenta en público como escritor. Lejos de la imagen que se consolida en años posteriores sobre él como un escritor oculto, en estos años da entrevistas, participa en publicaciones periódicas y eventos del campo literario. ¿Cómo se presenta? ¿Qué figura de escritor construye? Estas preguntas me permiten delinear el carácter descentrado de su posición. ¿En relación con qué otras posiciones es posible definir el punto que ocupa?

El último punto de este capítulo se centra en la segunda mitad de los años ochenta y los comienzos de los noventa porque identifico la emergencia de escritores y críticos que renuevan los modos en que se lee la literatura de Aira. De este modo, se sientan las bases para una creciente valoración y consagración de su propuesta.

Tras este período de asiduas intervenciones en el campo literario, constato que Aira deja de dar entrevistas a medios de comunicación de Buenos Aires en 1993. Así consolida la imagen con la que se lee toda su obra, es decir, la del “escritor silencioso” (Aira i, 1991c: 3), tal como él mismo la denomina. Sobre esto escribo en el próximo capítulo. Ahora, en lugar de partir desde una mirada que lee el pasado con los sentidos que se instalan posteriormente como la idea de que Aira no participa de instancias públicas, estudio las posiciones que ocupa en los años ochenta y principios de los años noventa.

1. La reconstrucción del campo literario (1981-1985)

A comienzos de la década de los años ochenta e incluso antes de la asunción del primer gobierno democrático (diciembre de 1983), es decir, cuando todavía gobierna la dictadura cívico militar de 1976, el aparato censor disminuye la presión ejercida sobre el campo literario.

⁴¹ Además del trabajo de archivo y revisión bibliográfica emprendido, son vitales para este capítulo las entrevistas realizadas a Luis Bacigalupo, Arturo Carrera, Luis Chitarroni, Daniel Molina y Ada Korn. Agradezco a ellos por compartir sus recuerdos y permitirme acceder a sus archivos personales.

Desde 1981 la inestabilidad de la cúpula militar (solo en 1981 la presidencia pasa de manos de Jorge Rafael Videla a las de Roberto Eduardo Viola y en diciembre asume Leopoldo Fortunato Galtieri), la agudización de la crisis económica, la creciente deslegitimación del gobierno dictatorial por unas cada vez más visibilizadas denuncias de organismos internacionales por violaciones a los derechos humanos, y el rechazo de los partidos políticos a iniciar negociaciones con la Junta Militar, empiezan a crear las condiciones de posibilidad para la apertura política que también se traduce en el mundo cultural y artístico (Franco, 2018). Se dan las condiciones para los primeros cuestionamientos y reformulaciones de las ideas de cultura y de política (Patiño, 1997; De Diego, 2007).

Estas transformaciones históricas no suponen cambios rotundos y sin mediaciones en el campo literario. Se ha señalado que ni siquiera datos tan fuertes como la censura o el exilio, ni la llegada en 1983 de la Unión Cívica Radical al gobierno son causales de cambios de poéticas, ni en los sistemas literarios en su conjunto, ni en las “trayectorias de escritor” de cada autor en particular como se ve en los proyectos creadores de Puig, Saer y Piglia que portan un alto grado de autonomía (Sarlo 1987; Avellaneda, 1997; De Diego, 2001, 2007; Castro, 2015).

Entonces ¿cuáles son los rastros de esta creciente apertura en el campo literario? Por un lado, se abren o se crean nuevos catálogos de editoriales de capitales nacionales. En este punto me enfoco a continuación. Por el otro, proliferan las revistas que cobijan los debates culturales y políticos, como veremos en el apartado 1.2. Estas son las condiciones que permiten la publicación de los libros de Aira así como una temprana recepción crítica.

Este punto cierra con el fallecimiento de Osvaldo Lamborghini a quien, como vimos, Aira construye como su maestro. A partir de ese momento, Aira se encarga de transcribir y editar los manuscritos inéditos de Lamborghini por lo que reduce el ritmo de publicación de títulos de su propia autoría. Esto coincide con modificaciones en el campo literario que habilita nuevas lecturas sobre la obra de Aira. Esto será trabajado en el punto dos.

1.1. Las condiciones que posibilitan la publicación

En este punto planteo que además de la apertura de las editoriales a escritores argentinos, ya publicados e inéditos, el ingreso de Aira a los catálogos se ve posibilitado por su conocimiento del mundo editorial que adquiere por su trabajo como traductor.

1.1.1. Colecciones de escritores argentinos

Desde comienzos de los años ochenta, hay una demanda de autores nacionales sobre todo de escritores prohibidos o exiliados (Saítta, 2004; De Diego, 2007). Estos últimos a su regreso traen libros publicados en el exterior, reanudan proyectos y reeditan aquellos títulos censurados. La publicación de autores argentinos crece hasta llegar a un pico entre 1983 y 1986. Hasta ese momento hay una patente “incomunicación y desconocimiento” de la producción de los exiliados en Argentina (Piña, 1993).

Las editoriales crean colecciones específicamente dedicadas a escritores argentinos. Legasa abre la *Colección Narradores argentinos*, la editorial de Belgrano crea la colección *Narradores argentinos contemporáneos* dirigida por Osvaldo Pelletieri, y el Centro Editor de América Latina presenta la colección *Capítulo/Las nuevas propuestas* dirigida por Susana Zanetti. Allí se habilitan debates sobre los cánones de la literatura argentina en un movimiento de revisión y crítica (Saítta, 2004).

Si bien la publicación de los libros censurados y de aquellos editados en el exilio copan los catálogos, quedan intersticios para los inéditos, como Aira. Las editoriales donde publica tienen características diversas: una de ellas es una editorial vinculada a una universidad (la Editorial de Belgrano), otra tiene una historia más arraigada y tradicional en el mundo editorial argentino como el Centro Editor de América Latina, la tercera cuenta con una circulación que no se restringe a Argentina en tanto cuenta con sedes no sólo en Buenos Aires sino también en Madrid, México y Santiago de Chile (Javier Vergara Editor), y, por último Ada Korn editora, una naciente editorial dirigida por una sola persona de capitales nacionales.

Lo que tienen en común estos espacios es la apertura, a veces con colecciones creadas específicamente para el caso, a los escritores argentinos. La otra constante es que Aira comparte esos espacios con su círculo de sociabilidad más cercano.

Ema, la cautiva se publica en una de las colecciones que se crean en estos años: la de *Narradores argentinos contemporáneos* de la editorial de Belgrano. La editorial se funda en 1976 y define como uno de sus objetivos incluir autores argentinos en su catálogo. Su lema es “Pensar el país es hacer el país” (Tedesco en Díaz Albornoz, 1983: 3). El 16 de agosto de 1981 aparece en *La prensa*:

La Editorial de Belgrano anunció que próximamente dará a conocer la Colección de Narradores Argentinos Contemporáneos, con la dirección de Osvaldo Pellettieri. La colección tiene el propósito de hacer llegar a los lectores una imagen de la narrativa argentina actual. Para ello, además de publicar a los autores consagrados, dará a conocer autores noveles de jerarquía. Los cuatro primeros títulos de esta colección serán 'El diluvio y la guerra', de María Granata, 'Cerrado por melancolía', de Isidoro Blaisten; 'En ninguna parte', de Pablo Urbanyi; y 'La seducción de la hija del portero', de Pachó O'Donnell (1981: 8)

Aquí es posible notar la presencia de escritores cercanos a Aira que publican en la misma colección como Noemí Ulla (1981, *Urdimbre*), Alberto Laiseca (1982, *Matando enanos a garrotazos*) y Rodolfo Fogwill⁴² (1982, *Música japonesa*)⁴³.

La segunda novela de Aira se publica en una editorial que cuenta con capital literario, el Centro Editor de América Latina, fundado en 1966 por Boris Spivacow. Allí publica en 1983 *La luz argentina*. En los años inmediatamente anteriores a la transición democrática, el CEAL proyecta una colección de narradores argentinos, una "colección de literatura argentina" que incluya otros géneros que excedan la ficción: "A nosotros nos interesa mucho poder dar cabida a las nuevas generaciones (...) Necesitamos escritores jóvenes que reflexionen sobre el género que ejercen" comenta Zanetti (en A.G., 1982: 4). La colección incluye tanto a inéditos como a escritores publicados y de diversas provincias de Argentina. En la colección en la que se publica la novela de Aira, *Capítulo. Las nuevas propuestas*⁴⁴, vuelve a coincidir con Ulla que publica en 1983 *Ciudades*. También con escritores consagrados como José Bianco (*La pérdida del reino*, 1983) –quien presentará *Canto Castrato* en la única ocasión en que Aira presenta un libro de su autoría– y con un escritor de prestigio creciente como Juan José Saer (la reedición de *La mayor*, 1982), tal como veremos en el punto 2.4.

⁴² Fogwill contrata a Lamborghini para que trabaje en su agencia de publicidad y en 1980 publica su libro *Poemas* en la editorial que funda llamada Tierra Baldía. Es Fogwill quien alcanza el manuscrito de la novela de Aira a la editorial de Belgrano (Strafacce, 2008).

⁴³ Otros títulos son de Carlos Gorostiza (1981, *Los cuerpos presentes*), Juan Carlos Martini Real (1981, *Copyright*), Blas Matamoros (1982, *Nieblas*), Sergio Leonardo (1982, *Arrabal*), Angel Bonomini (1982, *Cuentos de amor*), María Angélica Bosco (1982, *La muerte vino de afuera*), entre otros.

⁴⁴ Otros títulos de la colección son *Háblame de Funes* de Humberto Costantini; *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Ezequiel Martínez Estrada; *La ciudad de los sueños* de Juan José Hernández; *El inglés, Se acabó la diversión, El herrero y el diablo* de Juan Carlos Gené; *En torno al criollismo* de Ernesto Quesada; *El cantar del profeta y el bandido* de Héctor Tizón; *Las beldades de mi tiempo* de S. Calzadilla; *La Australia argentina* de R J Payró; *Consejos para futuros gobernantes* de C Bruto; *Un viaje infernal* de E. Gutierrez; *Nada que perder* de Andrés Rivera; *Hay cenizas en el viento* de Carlos Dámaso Martínez; *La reina de las nieves* de Elvio Gandolfo, entre otros.

El tercer libro aparece en una editorial de características por completo diferentes, hecho que nos permite comenzar a rastrear la práctica editorial atípica de Aira en la que nos detendremos en el próximo capítulo. La editorial Ada Korn se inaugura con el libro de Aira y con el primer libro de Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*⁴⁵. En una crónica de esos años, Juan Carlos Martini describe que frente a lo que llaman “casas impresoras” por la ausencia de “un verdadero editor” hay otras “pequeñas empresas que no parecen dispuestas a dar la batalla por perdida antes de tiempo y que son las que han recogido el desafío de los tiempos y las que sostienen una vocación (...) un oficio, un compromiso cultural” (1989: 78). Otros editores similares son Rubén Durán y Jorge Lafforgue de Legasa, Daniel Divinsky de La Flor, y Gabriel Fontenla y su asesor Jorge B Rivera de Puntosur. Ellos comparten un “visible entusiasmo artesanal”, “una sólida concepción del hecho literario” y la “recuperación del libro como objeto, y la belleza del objeto” (Martini, 1989: 78). Además de publicar a escritores argentinos, la editorial tiene una política potente de traducción de autores extranjeros que no circulan en el país

El cuarto libro, *Canto Castrato*, aparece en una editorial con tradición en literatura latinoamericana cuya red de distribución excede las fronteras nacionales: “a nosotros nos interesa publicar literatura argentina (...) la idea es hacer autores de calidad para que esos libros puedan viajar y ser interesantes para cualquier lector hispanoamericano o español” anuncia Gabriela Cruz de Vergara (citado en Lea, 1985: 20). En una encuesta a editores del diario *La Nación*, Cruz de Vergara de Javier Vergara lee la coyuntura y encuentra que “luego del término de la censura” comienzan a circular libros de “literatura combativa, de denuncia y ensayos políticos y sociológicos” a lo que le sigue “una etapa de transición” con “buenas plumas” que esperan incorporar a su catálogo para “mantener el buen nivel que siempre caracterizó a la literatura argentina” (Cruz de Vergara en *Hablan los editores, La Nación*, 1986: 4). La colección en donde se publica el libro de Aira, *Colección novela contemporánea*, es “donde le damos mayor importancia a la calidad literaria de la obra y que va a un público más refinado” aclara Cruz de Vergara (citado en Lea, 1985: 19).

⁴⁵ En el catálogo de Ada Korn se publican *El sitio de Kelany* de Marcelo Cohen (1987), *Canon de alcoba* de Tununa Mercado (1988) que recibe el Premio Boris Vian años antes que lo haga Aira. Incluye a autores como Mirta Botta; Antonio Carlos Resende; Danilo Kis; Hugo Foguet (el autor que Kamenszain logra publicar en Granica); Vladimir Nabokov; Stefan Zweig; Natalia Guinzburg.

Vemos que editoriales de distintas características comparten un mismo diagnóstico que habilita el ingreso de la literatura de Aira. Existe una profusa producción literaria que hasta este momento no encuentra un lugar donde editarse y que debe comenzar a circular. Hay que apostar por catálogos prestigiosos dejando en segundo plano la búsqueda de rentabilidad por dichas inversiones.

1.1.2. De traductor a escritor

Aira entabla una relación con las editoriales en base a su experiencia como traductor. Hace diez años que “su *modus vivendi* es la traducción”, como anuncia la contratapa de *La luz argentina* (1983). Esta experiencia supone aprendizajes: “el traductor va reconstruyendo los mecanismos que siguió el novelista para crear un suspenso, una intriga, una atmósfera” (Aira i, 1981: 16). Esta misma práctica, contará Aira años después, ejerce “influencias técnicas” en su obra: “Un autor que me sirvió mucho en la construcción de mis novelas es Patricia Highsmith, autora de novelas de *suspense*. Porque en ella encontré algo—en la época de mi juventud, leí todas las novelas, todas, una tras otra—el modo en que ella las construye” (Aira i, 2006).

Sobre *Ema, la cautiva* Aira relata que la escribe “inspirado en una novela gótica” que traduce, probablemente sea *Sara Dane* publicada en 1978 por Sudamericana. Aira cuenta que en “en esas historias siempre hay mujeres que sufren y después des-sufren” (Aira i, 1983: 8). Toma el modelo de la travesía que lo sedujo y decide traducirlo como viaje por la pampa: un relato tradicional de la literatura argentina. No se trata de la réplica de un molde sino del paso por el tamiz del estilo de Aira: la travesía de Ema ocurre en medio de una fauna y flora fantásticas y sin ninguna búsqueda de enseñanzas o superación personal, como se deja entrever en la historia original.

Algo similar ocurre con su novela *Canto Castrato* (1984). Aira cuenta que el tema se le ocurre en relación con su trabajo como traductor porque, relata, “estoy constantemente traduciendo best-sellers, novelas que la gente compra por el tema y no por el autor, que es descartable. Entonces, el año pasado quise escribir una novela con un tema y se me ocurrió éste, como se me pudo haber ocurrido cualquier otro” (Aira i, 1984a: 2). *Canto Castrato* comienza como una novela histórica sobre la Europa del siglo XVIII similar a las de la Serie gótica que publica Sudamericana:

En los años inmediatamente posteriores a 1735, cada viajero del norte que bajaba por los soleados caminos al sur de Roma y se internaba en los fulgores siempre dichosos de la bahía napolitana era interpelado por los habitantes del sitio con una pregunta que tenía menos de filosofía que de actualidad: ¿qué somos esta vez?, ¿a quién pertenecemos? (*Canto Castrato*, 1984: 9)

Claro que, luego, lleva esa lógica hasta un extremo extravagante

Por supuesto, no era el único rincón del continente donde la gente se hacía la misma pregunta. Tampoco era el único donde pudiera discutirse una respuesta. Lo grave era que la disparidad de criterios tenía razones sólidas en que apoyarse; tanto, que los napolitanos habían llegado a preguntarse si quizá los reyes mismos, los emperadores, no ignorarían también, olvidadizos, en qué manos había caído ese pequeño reinado emblemático del sol y la música, o si no lo confundían con otro de silencio y de nieve, al otro lado de los Alpes, y de Austria y de Prusia y de Polonia y de Suecia y de las Thules ignotas que se extendían hacia los polos (*Canto Castrato*, 1984: 9 y 10)

Lo que arranca como novela histórica parece acercarse más a una “novela de aventuras” como la caracteriza José Bianco. La califica de “encanto” (36) y destaca su “su espíritu festivo” dado que Aira “ha logrado una suerte de milagro” porque toma “un tema escabroso” y lo convierte en una novela que, “muy lejos de la mera verosimilitud sin invención”, genera “placer” (Bianco, 1984: 13).

Aira incluso parece amoldar la extensión de sus libros a las convenciones de las editoriales. Las novelas que Aira edita en estos años tienen entre 150 y 300 páginas como es lo usual. Novelas posteriores, incluso inéditos fechados por esos años, promedian las 100 páginas. De hecho, en estos años los textos más breves los edita en Ada Korn, que es la editorial más joven de aquellas donde publica. Incluso, en este caso, Aira busca publicar un texto más breve. Cuando Korn ofrece editarle un libro, Aira presenta *El vestido rosa*. Pero como es demasiado breve Korn le pide agregar otro texto. Así se incluye *Las ovejas*.

1.2. La recepción: un alentador comienzo

Del mismo modo que los editores abren sus catálogos a una obra como la de Aira que viene de recibir diez años de rechazos, los críticos también comienzan a leerlo. Publicaciones de diversa índole reseñan sus libros, desde suplementos culturales de diarios de mayor tirada como *La Nación* hasta publicaciones que no se especializan en la literatura como el naciente *El porteño* pasando por revistas especializadas como *Punto de Vista*.

Hay una proliferación de publicaciones periódicas que fomenta el debilitamiento del aparato censor. *Punto de Vista* (1978-2008), *Nova Arte* (1978-1980), *El Porteño* (1982-1992), son

algunas de ella (Patiño, 1997). Ciertas lecturas las conceptualizan como “revistas subterráneas” porque construyen una contracultura frente a la impuesta por la dictadura con distintas propuestas: la cultura beat (*Antimitomanía*, 1974-1978), el compromiso sartreano (*El ornitorrino*, 1977-1986), el surrealismo (*Poddema*, 1979-1980, y *Signo Ascendente*, 1980-1982), la tradición de partidos de izquierda (*Nudos*, 1978-1992, y *Propuesta*, 1977-1980), la nueva izquierda (*Ulises*, 1978-1979, y *Sitio*, 1981-1987), la poesía (*Xul. Revista de poesía*, 1980-1997, y *Último Reino*, 1979-1998) (Margiolakis, 2014).

Estas publicaciones albergan “intensos debates y acaloradas polémicas” no sólo sobre la reconstrucción de la cultura sino también sobre la reconfiguración del campo intelectual, del literario e incluso sobre la política y la recuperación de la democracia (De Diego, 2007: 202). Más allá de las diferentes características de las publicaciones, comparten una disposición para prestar atención a propuestas que ingresan de manera reciente al campo en el contexto del reordenamiento y redefinición del canon literario (De Diego, 2007). Esto permite dar cuenta de la atención que reciben los libros publicados por Aira en franco contraste con los rechazos editoriales de los setenta.

Las reseñas de los libros de Aira que rastreo se pueden organizar, más allá de las publicaciones donde salen que portan características divergentes, en tres tipos. En primer lugar, un grupo de reseñas identifica “un alentador comienzo” (*Una historia errática...*, 1982: 4) en las novelas de Aira que con el correr de las páginas se deshace para terminar por defraudar las expectativas. En segundo lugar, otro grupo de reseñas encuentra esta misma limitación en el juego con el lenguaje y le imponen a las novelas mensajes o sentidos que trascienden lo que entienden como mera forma. En tercer, y último lugar, identifiqué reseñas que se detienen en elementos similares a los que destacan el resto de las críticas, como la invención y el trabajo con el lenguaje, pero, en este caso, se limitan a describirlo o, en algunos pocos casos, a celebrarlo.

El primer grupo de reseñas se detiene en Aira porque reconoce elementos convencionales en sus novelas que son valorados por la crítica. Pero su literatura termina siendo una propuesta que no respeta los acuerdos y, por eso, no se puede reconocer. Sobre este grupo es elocuente la reseña escrita por Gramuglio sobre *Ema, la cautiva* para *Punto de Vista*⁴⁶. Gramuglio es una

⁴⁶ A fin de resaltar la heterogeneidad entre las publicaciones, diferencias que no necesariamente coinciden con el tipo de valoración sobre la obra de Aira, incluyo notas al pie con breves características de estas publicaciones.

crítica prestigiosa que viene de reseñar a escritores reconocidos como Saer, escritor que “abre la posibilidad de una redefinición del campo escriturario nacional” (Gramuglio, 1979: 3) y a Puig en el número ocho de la revista en 1980. Cuando lee a Aira encuentra que la novela se mantiene dentro de las “convenciones del relato tradicional” (Gramuglio, 1982: 27) pero tiende al “anacronismo y al despliegue de una capacidad inventiva inusual para desalojar los modos previsibles de la representación verista” (Gramuglio, 1982: 27).

Cercana a las lecturas que veremos se hacen de Saer, en Aira Gramuglio encuentra que el “artificio” y el “recurso a la fantasía” (1982: 27 y 28) rompe con “la verosimilitud como una conquista frente a las limitaciones de la representación y la servidumbre del referente” (Gramuglio, 1982: 28). Gramuglio compara la novela con el “espacio piranesiano” (1982: 27), es decir, con las imágenes de geometrías imposibles de Giovanni Battista Piranesi. Pero se apura a marcar la diferencia en tanto Aira queda “atrapado –cautivado– en su propia seducción: encuentra sus límites –su frontera– en la parcialidad de un gesto que hace de la exacerbación del juego inventivo la clave de su diferencia con otras tendencias narrativas coexistentes y posibles” (Gramuglio, 1982: 28).

En sintonía con Gramuglio, Nora Catelli, quien reconoce a la primera como su maestra (Catelli en Iglesia, 2018), destaca la invención presente en las *Canto Castrato*. Lee ese rasgo como una “endeblez del argumento”, como una “debilidad” (Catelli, 1984: 37). En la revista *Contexto*, cuyo subtítulo es *Para el análisis de nuestra cultura, hacia su renovación democrática*⁴⁷, Daniel Freidemberg reseña *Ema, la cautiva* y encuentra esta misma tensión. Comenta –con un tono más bien descriptivo– que las primeras páginas “virtualmente prometen una novela sobre la tan conmemorada ‘Conquista del Desierto’” (1982:15). Busca catalogar la novela como absurdo, literatura fantástica, maravilloso, grotesco o realismo mágico. Sin embargo,

Elijo solo algunos rasgos que las diferencian unas de otras. Así, *Punto de Vista* es “un proyecto cultural que, sin abandonar nunca la dimensión política de sus reflexiones, comenzará a consolidar un perfil de autonomía y especificidad para el quehacer intelectual” (De Diego, 2007: 146). Es una publicación central para las redefiniciones del canon de literatura argentina durante la transición democrática como veremos más adelante (2.4.) o, en las palabras de Aira, uno de los “más respetados faros del establishment cultural” (Aira ii, 1986a: 60).⁴⁷ El editor de *Contexto* es Ariel Bignami, con reconocida militancia y trayectoria en el Partido Comunista, y que le imprime a *Contexto* un carácter crítico y de denuncia. Entre los colaboradores permanentes es posible encontrar a Abelardo Castillo y Liliana Heker quienes son redactores en otras publicaciones contemporáneas como *El ornitorrinco* (1977-1986), identificadas como “revista argentina del compromiso sartreano” (Romano, 1986). En *Contexto* también es colaborador permanente Jorge Di Paola, uno de los directores de *El porteño*.

encuentra que “*Ema la cautiva* parece decidida a defraudar cualquier expectativa usual” (Freidemberg, 1982: 15).

En el suplemento de *Letras, economía y juegos* del diario *Convicción*⁴⁸ se identifica la misma tensión entre los elementos reconocibles como el “escenario” del “desierto” argentino, “la tierra de fronteras, en una época que podría fijarse como inmediatamente anterior a la conquista de Roca”, una historia “prolijamente narrada con una lograda integración de forma y contenido” y “un mundo irreal” en el que se pierden los datos del principio de la obra. “Los diálogos inverosímiles” y el desierto aparecen como un “mundo por momentos kafkiano” (Barbich, 1982: 8).

En la cuarta sección de *La Nación*, cuyo subtítulo es *Letras-Artes-Bibliografía-Filosofía-Historia-Ciencia*⁴⁹ la reseña de *Ema, la cautiva* rescata las vetas convencionales de la novela e impugna que lo “fantástico” del relato desborde la narración (Una historia errática, 1982: 4). La reseña valora el contenido histórico de la novela: “Los datos ciertos y documentados de la dura vida fortinera, de la conquista y de las andanzas de las tribus indígenas (...) son las necesarias referencias históricas a partir de las cuales César Aira creará su desmesurado y fantástico relato” (Una historia errática, 1982: 4). Ahora bien, el artículo advierte cómo la imaginación sobrepasa esa virtud porque “la historia se extiende en demasía, se torna errática y termina abruptamente, desconectada por completo de su alentador comienzo y sin que se

⁴⁸ *Convicción* se funda en 1978 durante la dictadura cívico militar y con la llegada de la democracia se construyen como una posición del centro del espectro político: “no hacía falta ser izquierdista para ser inteligente, así como no hacía falta ser dóciles para convivir con un sistema político autoritario por definición” (Olivera: 1983: 1). Estudios recientes y el trabajo realizado en los juicios contra los delitos cometidos durante la dictadura cívico militar abiertos tras la anulación de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida permiten identificar que sectores de la cúpula militar utilizan detenidos desaparecidos como “trabajo esclavo” en distintas instituciones (Dandan y Arrosagaray, 1997; Anred, 2007; Dujoven Ortiz, 2011; Ábalos Testoni et al, 2015). *Convicción* es un diario proyectado por Eduardo Emilio Massera que incorpora al staff detenidos desaparecidos en la Escuela de Mecánica de la Armada para desarrollar el programa político que proyecta crear ese miembro de la junta militar (Usubiaga, 2012: 30). Sobre el tema, véase Dandan, Alejandra, y Arrosagaray, Enrique. (1997). Diario ‘Convicción’ y los desaparecidos que trabajaban. *La maga*, 27 de agosto de 1997, pp. 48-49; Agencia de Noticias Redacción. (2007). Juicio a Febres: ‘Éramos mano de obra esclava’. *Anred*, 7 de diciembre de 2007. Disponible en <https://www.anred.org/?p=8585>; Dujovne Ortiz, Alicia. (2010). Il Corriere della Massera. *Página/12*, 14 de noviembre de 2010. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-156864-2010-11-14.html>; y Ábalos Testoni et al. (2015). El “trabajo esclavo” en ESMA. Aportes para comprender el funcionamiento y los efectos dentro y fuera del sistema concentracionario de esta práctica genocida. *Tela de juicio*, n°1, 2015, pp. 95-112.

⁴⁹ Este suplemento “apuesta a la eternidad, al valor de lo permanente, al rechazo de toda innovación, salvo cuando viene precedida de la bendición metropolitana” (Castro y Warley, 1986: 64). Esto podría explicar la dificultad para valorar la propuesta de Aira. Sin embargo, veremos que dentro de este mismo suplemento se publican reseñas celebratorias de las novelas de Aira.

pueda discernir el motivo de un desenlace anodino que malogra todo el bien tramado relato” (Una historia errática, 1982: 4). Los desenlaces precipitados (Contreras, 2002: 183) serán un elemento que chocará en la lectura de la crítica sobre todo al reconocer formas convencionales en los inicios de los libros de Aira.

El segundo grupo de reseñas, en sintonía con el anterior, identifican como límite el elemento de la invención y el estilo de las novelas y buscan, con la lectura, trascenderlos. Sobre *La luz argentina*, la reseña de Juan Cicco para *La Nación* reconoce y valora, en principio, que se trata de una “novela original, elaborada con elementos casi inexistentes en un estilo que revela un prolijo manejo de la forma y del lenguaje” (Cicco, 1983: 4). Así, resalta, por un lado, la “renovación temática y estilística” (Cicco, 1983: 4) que no busca trascendencias en tanto “acaso no vaya más allá de una nueva retórica” (Cicco, 1983: 4). De hecho, el título de la reseña es “Novela experimental”. Por el otro, le contrapone una lectura que sí busca alguna trascendencia al mero estilo: “el lector corriente puede gozar de su lectura, tomándola como simple historia de un matrimonio en trance de alienación, o ya como una fina sátira a la vida rutinaria y a la civilización mecanicista” (Cicco, 1983: 4).

De manera similar, cuando esta misma publicación se refiere a *El vestido rosa* y *Las ovejas* se resalta que la narración “alcanza en ocasiones vibración poética” y que se caracteriza por el “despojamiento argumental” que “no parecen muestras de un escritor que busca una comunicación o intelección inmediatas” (Gómez, 1985: 5). Pero a la vez el crítico aventura que “Aira consigue expresar dos ideas”. Fue una de ellas es la “inmensidad casi metafísica” de la pampa y, la otra, el “sinsentido de las vidas” (Gómez, 1985: 5). De este modo, concluye que *Las ovejas* es “una fábula conmovedora y extraña que, escrita en un bello lenguaje, nos dice también del desamparo esencial de la inocencia” (Gómez, 1985: 5).

El tercer grupo de reseñas es entre descriptivo y celebratorio. En el número 1 de *El porteño*⁵⁰, revista de la que Aira participará, escribe sobre *Ema, la cautiva* en una sección sin firma llamada *Gato montés* que anuncia noticias del mundo de la cultura. Si bien es un texto anónimo, podemos deducir que se trata de alguien del círculo de sociabilidad de Aira porque

⁵⁰ *El porteño* “por su origen, debería estar confinada a un pequeño círculo intelectual pero, articulada al momento de transición democrática, toma la agenda predominante del momento y la amplifica, poniendo en circulación todos los temas que estaban siendo trabajados en un campo intelectual más restringido, o desde otras publicaciones ajenas a la cultura que sirvieron durante la dictadura como plataforma de estos discursos, tal el caso de la revista *Humor*” (Patiño, 1997: 28).

cita numerosos inéditos: “De nadie se hablaba tanto en ciertos bares y en ciertas casas como del autor de *Ema*, o de *La luz argentina* o de *Reflejos en la estúpida manzana* o de *El faisán-sultán*, o de otras tantas 20 novelas inéditas que circulaban y aún circulan en codiciadas fotocopias” (*Faisán-autor*, 1982: 25). De hecho, lo llama “el best-seller de los inéditos” (*Faisán-autor*, 1982: 25).

El porteño repara en un elemento que se repite en las lecturas de los libros de Aira durante la primera mitad de los años: la invención. Relata que *Ema* es “una cautiva cautivada por inimaginables (antes de Aira) cortes de los reinos autóctonos, por caciques y costumbres, floras y faunas fantasmagóricas” (*Faisán-autor*, 1982: 25). Por eso advierten que esta novela “la merecerán los lectores sagaces y no carentes de humor” (*Faisán-autor*, 1982: 25). En este caso se celebra el rasgo de la novela. Eso mismo que otras publicaciones leen como limitación, en este caso, es valioso.

Otras reseñas valoran las novelas aunque de manera más medida y coinciden también en el trabajo con el lenguaje. En la reseña de *Clarín*⁵¹ sobre *Ema, la cautiva* se vuelve a resaltar la dimensión histórica de la novela, “fulgurante visión de un pasado y de una campaña bonaerense”, y su estructura, “singular riqueza idiomática” (Reseñas en *Clarín*, 1982: 6). También en *La Nación*, *Canto Castrato* se lee entre “su fantástica desproporción que crea un ámbito casi sobrenatural” y “su capacidad para reducirla al lenguaje cotidiano y hacerla verosímil” (Núñez, 1984: 4). Reparar en que se trata de “una trama nada convencional” y eso lejos de defraudar la hace “atractiva” (Núñez, 1984: 4). En *Clarín* coinciden en la singularidad de Aira que tiene “ribetes de novela convencional”, es decir, las intrigas, espionajes, misterio, duelos, que “funcionan de marco perfecto para una obra que los excede por completo” (Moledo, 1984: 6). Una publicación de características diferentes como *El porteño* vuelve a resaltar que la novela expone un “saber inventado” y que “señala también un importante trabajo de investigación” (Warley, 1984: 94). Oscar Hermes Villordo, en *Humor Registrado*⁵², halla la “calidad narrativa” de *El vestido rosa* y *Las ovejas*. Afirma que Aira resuelve la tensión

⁵¹ “Las páginas 6 y 7 son el reino del comentario de libros” en el suplemento *Cultura y Nación* de *Clarín* donde se “campea una lectura impresionista, descriptiva de las temáticas cuando de narrativa se trata” (Castro y Warley, 1986: 63).

⁵² *Humor* es una publicación de sátira que se caracteriza por su masividad y que coloca la cultura en un lugar políticamente central como forma de crítica, disidencia y oposición a la dictadura militar (Burkart, 2017).

en tanto “cuenta con sorprendente fluidez y convence aun en la inverosimilitud” (Villordo, 1985: 123).

En *Tiempo cultura de Tiempo argentino*⁵³, Marta Bustos destaca las reflexiones sobre el tiempo y la “virtuosidad de un lenguaje depurado” del *El vestido rosa* y *Las ovejas* (1985: 7). Cabe destacar que, como en *El porteño* donde hacen una referencia al lector, aquí también Bustos repara en el público de estas novelas: “podría llegar a ser muy conocido, pero sólo leído por selectas sino iniciadas minorías” (Bustos, 1985: 7). Aclaraciones que intuyen lo singular y diferente de esta producción.

1.3. La conspiración del ruido

“Un testimonio de un momento previo a todo lo que fue saliendo de las sombras cuando ya la tontería no era deseable y la locura riesgosa” (Moreno, 2001:5), así describe María Moreno los textos que ella escribe a comienzos de los años ochenta en publicaciones periódicas que recopilará en un libro titulado *A tontas y a locas* (Sudamericana, 2001). Las revistas y suplementos de diarios son vitales, constituyen un “‘destape’ periodístico” que habilita la “reivindicación crítica y reflexiva de la libertad de expresión” y la “exposición de temas de debate nacionales e internacionales” recuerda Jorge Rivera (1993: 343).

En este punto me detengo en otra característica de esta época del debilitamiento de la censura y la apertura democrática. Se trata de un clima de incertidumbre y redefiniciones que parece habilitar impugnaciones y revisiones. “La democracia modificaba la conspiración del silencio por la conspiración del ruido” (Fogwill en Russo, 1992: 25). La proliferación de producciones también conduce a un clima “brumoso, equívoco” (Pichón Rivière, 1993: 513) que se debe a que los acuerdos de otros momentos, las certezas para leer las producciones artísticas, las categorías, todo parece estar en revisión. El temprano análisis de Luis Gregorich es elocuente en este sentido. Gregorich publica un diagnóstico de veinte años de narrativa argentina en la *Revista nacional de cultura* de Caracas donde diagnostica un momento de transición en la literatura argentina que aparece como “una suerte de tierra de nadie en que

⁵³ El suplemento *Tiempo cultura de Tiempo argentino* no se detiene en “la búsqueda de la ‘armonía’ y ‘la belleza’ de *La Nación*” ni en “las ligazones y el lenguaje del aquí y ahora de *Clarín*” sino que da cuenta de “la producción teórico-crítica más contemporánea” (Castro y Warley, 1986: 64).

muchos viejos valores han caducado sin que otros nuevos vinieran a reemplazarlos” (Gregorich, [1978] 1981: 127).

La incertidumbre rige en las crónicas sobre literatura de la época que presentan a los escritores como “huérfanos de destino, masoquistas de una conciencia predeterminada a indefinirse, partícipes de una situación político-social alargada como un chicle que se pega pero que ya no tiene gusto a frutilla” que quedan atrapados “en ese misterio del cómo y del para qué y del quién” (Vera Ocampo, 1981: 2). En el campo del arte visual la situación es homóloga. Se vive un “estado confuso” en “una de las últimas puestas en escena de un clima de (muy debatida) convivencia entre poéticas disímiles que comenzaban a distanciarse en algunos casos y en otros, a repelerse” (Usubiaga, 2012: 336).

“Por un momento se creyó que ya no quedaban zonas sagradas” afirma Sarlo (Encuesta, 1980: 179) en la encuesta que realiza el primer número de *La torre de papel, revista bimestral de literatura, arte, ciencia y filosofía*. En esta encuesta a escritores y críticos sobre la literatura de los años setenta parece haber un consenso de diagnósticos negativos. Sobre la literatura argentina de la época se identifica un “descenso de la calidad al nivel más bajo en lo que va del siglo” (Cruz en Encuesta, 1980: 175), una “mediocre calidad y eficacia ‘medias’ del género” (Gregorich en Encuesta, 1980: 176) o la “falta (por lo menos aparente) de características” que se explica por la “ausencia de acontecimientos literarios y de un movimiento literario” (Heker en Encuesta, 1980: 177).

Incluso uno de los escritores cuyo libro será bien recibido por la crítica y el público, es decir, Ricardo Piglia, que publica *Respiración artificial* en la editorial Pomare en 1980 y reeditado en 1988 por Sudamericana cuando llega a la lista de los best sellers de suplementos culturales de diarios como *La Nación*, afirma: “yo creo que la situación actual de la literatura argentina es mediocre” (Piglia en Talita, 1982: 34). La novela de Piglia es una de las más celebradas de estos años. Pero incluso cuando se lo considera “lo más elaborado de lo que leí”, como comenta David Viñas en una entrevista en Buenos Aires tras siete años de exilio, se agrega “aunque no sea lo que más me entusiasma” (Viñas en Soares, 1984: 3).

Cito opiniones y diagnósticos de la época que retratan este clima de incertidumbre abierto a redefiniciones porque me permite plantear que el tantas veces citado y recordado texto de Aira publicado en la revista *Vigencia* no parece demasiado inusual, como sí se lo recuerda. El

texto se titula *Novela argentina: nada más que una idea* y se publica en el número 51 de la revista *Vigencia* que tiene vínculos con la Universidad de Belgrano, cuya editorial publicará *Ema, la cautiva*.

Si bien se enmarca en un contexto de crítica y redefiniciones, el artículo resulta impactante en aquel momento: “César Aira quema todas las naves en su primera aparición pública: en una nota publicada en la revista ‘Vigencia’ desbarata todos los valores que el mercado editorial ha venido construyendo pacientemente en los últimos cinco años” comenta Fogwill (citado en *La vanguardia...*, 1983: 2).

El texto de Aira abre con un copete contundente:

La novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquíta y malograda. En líneas generales, lo que define a una producción novelística pobre es el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado. La transposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura. Y un examen rápido y provisorio, y para nada exhaustivo, de los novelistas argentinos no proyectos revela una ausencia completa de esa pasión y de su epifenómeno, el talento (Aira ii, 1981b: 55).

El artículo lee “algunas novelas ejemplares” y además de destacar falencias particulares en cada una, las agrupa en relación con críticas más generales: en *Como en la guerra* (1977) de Luisa Valenzuela, *La niña bonita* (1977) de Carlos Arcidiácono y *Salvar la cabeza* (1977) de Ramón Plaza, en todas ellas, encuentra una propuesta caracterizada por lo complejidad que contrasta con la ausencia de talento de los escritores. En *Copyright* (1979) de Juan Carlos Martini Real, *Baile de los guerreros* (1979) de Ernesto Schóo, *Sanitarios inexistentes* (1979) de Fernando Sorrentino, *El desquite* (1978) de Rubén Rizziani, *El tigrecito de Mompracén* (1980) de Pacho O’Donnell, *Risas y aplausos* (1980) de Fernando Sánchez-Sorondo y *Un día perfecto* (1978) de Rodolfo Rabanal identifica la coartada de la ironía para cualquier defecto y de la “inspiración” en modelos únicos (como Onetti, Blanco e incluso Cortázar) como gesto para ocultar la falta de originalidad. *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1979) de Jorge Asís, *La invitación* (1979) de Beatriz Guido, *Best seller* (1980) de Fontanarrosa y *Respiración artificial* de Piglia son best sellers traducidos a la convención argentina que se caracteriza por esperar de las novelas un cariz de dificultad para la lectura, convención de la que distingue a Fontanarrosa que presenta una propuesta que Aira destaca por el “placer de lectura” (Aira ii, 1981b: 58) que genera.

La contundencia del artículo de Aira quizás se deba, efectivamente, a que es un autor sin ningún libro publicado. De hecho, él mismo parece adelantar la inminente publicación de *Ema, la cautiva* cuando cierra el artículo un auspicioso “por lo demás, sólo queda esperar” (Aira ii,1981b: 58). Su revista literaria, *El cielo*, circula de manera restringida a su círculo de sociabilidad más cercano. Además, y quizás sea más importante, las críticas tienen nombres propios. Otro de los motivos por los que causa impacto el artículo es porque descoloca con los modos en que agrupa a los escritores: mientras que el nuevo canon consagra a Saer y a Piglia, como veremos en el apartado 2.4., Aira menciona a Piglia como el autor de “una de las peores novelas de su generación” (Aira ii,1981b: 58) y lo asocia con Asís que cae fuera del espectro de este canon. Por otro lado, Aira valora a escritores como Peyceré y Osvaldo Lamborghini, leídos entre un círculo muy restringido de escritores, junto con otros como Puig y Saer, quienes son reconocidos entre pares y con éxito en el mercado editorial a la vez.

Contreras compara este artículo con el gesto del Borges que en los años cuarenta reseña *Las ratas* (1943) de José Bianco y caracteriza a la novela argentina contemporánea de “especie abatida” (2012: 9 y 10). Parece haber un cierto consenso de que se trata de un gesto de recién llegado, de la “irrupción” de un escritor en el campo literario (Gramuglio, 2000: 2). Frente a esto me pregunto si se trata sólo de un gesto aislado de un recién llegado.

Me ayuda a responder este interrogante pensar en otra figura como la de Saer que también irrumpe en el campo literario y que también se volverá una figura central años después. Relato brevemente su irrupción. Saer ingresa al campo con un “escándalo juvenilista” (Dalmaroni, 2010: 658). En noviembre de 1964, cuando solo cuenta con un libro publicado (*En la zona*), en el que la crítica no repara en particular, irrumpe en el *V Congreso de Escritores Argentinos*, organizado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) que tiene lugar en Paraná, Entre Ríos. Su participación no pasa desapercibida⁵⁴ para los críticos de la época, que lo califican de

⁵⁴ En una carta de ese mismo año, Manuel Mujica Láinez, que participa del congreso, relata: “La cómica gravedad del asunto giró sobre los siguientes elementos: un joven comunista y su barra ídem; el susodicho joven, escritorzuelo santafesino, muy deseoso de aprovechar la coyuntura única que se le ofrecía, para difundir, a través de la prensa de escándalo y a los cuatro vientos, su nombre que aun dormía en la oscuridad de las librerías no transitadas; la equivocación de Silvina Bullrich, integrante de la mesa redonda sobre novela argentina que sirvió de campo a esa batalla de enanos; la furia de dicha Silvina, que intensificó su equivocación; la muda alegría con que nuestros colegas de la SADE presentes acogieron la oportunidad que se les regalaba de asistir al desarrollo de denuestos prodigados contra un escritor que comete el error de recibir premios y vender sus libros; el gozo periodístico con que un enviado especial de La Razón, especialmente enviado para exaltar cuando indicara barullo, sacó partido de ese estrépito; y por último lo mucho que “La Razón” se lee y lo mucho que mis prestigiosos colegas comentaron aquel exabrupto en Buenos Aires. En suma, lo que enoja al niño de marras,

“decano de los iracundos del interior” (*Confirmado* [1966] citado en Dalmaroni, 2010: 616) o como el escritor que “despertó la curiosidad por ese falso lado del escándalo” (Barros [*El escarabajo de oro*, 1967] citado en Dalmaroni, 2010: 616). Estos inicios escandalosos de Saer se pierden con el tiempo. Finalmente, y en contraste con esa imagen, se identifica a Saer con la figura de “silencioso ignorado” (Dalmaroni, 2010).

El caso de Saer me permite pensar que podría ocurrir lo mismo con Aira y el artículo volverse solo una anécdota dentro de su trayectoria⁵⁵. ¿Por qué tiene tanta pregnancia esta intervención de Aira? ¿Por qué no cae en el olvido como un escándalo juvenil? ¿Por qué no se lo lee en un contexto que habilita impugnaciones y redefiniciones como el que vimos que reina? Propongo que esto no se puede explicar por características intrínsecas del artículo. Ese gesto es acompañado por otras acciones –artículos, entrevistas, afirmaciones, prácticas editoriales– que hacen de la propuesta de Aira un desafío a los modos de entender la literatura hasta ese momento, como se entrevé en el modo en que se reseñan sus obras en el punto anterior.

A continuación, desarrollo este desafío que propone Aira y los sentidos comunes prevalecientes en relación con los cuales se define. La figura de escritor que construye en entrevistas y textos, la tradición literaria que arma con escritores marginales, y el movimiento

aparte, como es natural, de los premios y ventas aludidos, parecería ser el hecho de que al cabo de una docena volúmenes consagrados a mi porteña capital, yo haya tenido la audacia de traspasar sus literarios límites para alojarme con mi lapicera a noventa kilómetros de Roma. Los comunistas, como me ha hecho notar Billy [Whitelow] con acierto, son paradójicos por un lado pregonan una universalidad acaparadora y por el otro exigen la práctica de un folklore pueblerino. De cualquier modo esta pintoresca historia ya quedó atrás con sus donceles ululantes, tristemente reducidos a permanecer en las aldeas del litoral, mientras nosotros regresábamos al gran proscenio que ellos miran de lejos con tanta sed...” (Mujica Láinez, 1964). El editor Jorge Álvarez se hace eco del hecho. Promociona el segundo libro de Saer, *Responso*, publicado ese mismo 1964 con un aviso en *Primera Plana* que reza: “Jorge Álvarez presenta:/RESPONSO/RESPONSO/una novela de/ JUAN JOSÉ SAER/ el escritor que enjuició/ a los escritores/ en el reciente/ Congreso de Paraná” (en Dalmaroni, 2010: 617).

⁵⁵ Tan lejos de ser una anécdota olvidada parece vislumbrarse cuando Gabriela Massuh, secretaria de redacción de *Cultura y tiempos modernos* de la revista *Vigencia* cuando Aira escribe el texto de 1981, publica una novela en 2015 en la editorial Adriana Hidalgo donde ficcionaliza el hecho. En ella relata la historia de una periodista a la que le encargan escribir un diagnóstico de la literatura argentina del momento. Su editor le aclara que debe encarnar la figura de “patán literario” (Massuh, 2015: 119). Si bien la novela abre con una leyenda que advierte que “hechos y personajes de esta novela son ficticios. Semejanzas con la realidad son producto del azar o coincidencia”, la protagonista, cuando tiene que asumir la tarea, recuerda el artículo de Aira publicado en *Vigencia*: “En aquella época en la que nadie decía nada, pateó el tablero y se puso a señalar a los malos escritores con nombre y apellido. Produjo mucho revuelo, sobre todo porque era un absoluto desconocido, un mequetrefe que se les animaba a los famosos. Querían lincharlo en la plaza pública” (Massuh, 2015: 227).

de desmarcarse de corrientes literarias nos permite construir la posición descentrada que ocupa Aira y la contundente singularidad de su figura.

2. El revolucionario secreto (1981-1993)

En medio de un clima de incertidumbres y redefiniciones como lo es el fin de la dictadura cívico militar y la transición democrática, y a contramano de él, Aira es toda afirmación contundente. Entre debates sobre la posmodernidad y la crisis de los relatos totalizantes, cuando “no hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde estén escritos los valores del arte” (Sarlo, 1994: 83), Aira es un revolucionario secreto.

Resulta elocuente una polémica que inicia Aira para ilustrar este movimiento a contracorriente. En un artículo que escribe en 1990 sobre Emeterio Cerro, Aira define sin vacilaciones que “la literatura es algo incomprensible (...) por no ajustarse a la etiqueta social del lenguaje, como un payaso en un velorio” (Aira ii, 1990a: 41). De manera contundente, concluye que “El que no ama a Emeterio no ama a la literatura” (Aira ii, 1990b: 41). En el número 20 de *Babel. Revista de libros*, la misma publicación donde Aira escribe sobre Emeterio, C.E. Feiling y Ana María Shua responden con dos artículos. No sólo no se acuerda con la afirmación sino que además se desconfía de la posibilidad real de “escandalizar” (Feiling, 1990: 7). Se lo lee como un gesto de “un romanticismo tardío e incurable” y la “teoría institucional del arte” (Feiling, 1990: 7). Paradójicamente el hecho de responder, aunque se afirme que ya no existen las provocaciones en arte, parece estar confirmando que sí existen los desafíos a los acuerdos⁵⁶.

En este punto pienso la posición excéntrica de Aira con la noción de revolucionario secreto que introduzco al final del capítulo anterior. Se trata de la categoría que Aira toma de Aldo Pellegrini para presentarse como una figura convencional en todos los aspectos de la vida salvo por la literatura donde se habilita a romper con toda convención. Parto de su propia definición para empezar a pensarla y volverla una categoría analítica.

Aira es revolucionario en el sentido de que rompe con sentidos instituidos del campo literario y construye una nueva posición. Una posición vanguardista, en términos analíticos, que identifico con la figura que Aira introduce, la del “escritor payaso” (Aira i, 1982: 3). Pienso

⁵⁶ En el punto anterior vimos cómo sí existen hechos disruptivos que escandalizan como el texto de Aira publicado en *Vigencia* en 1981.

estas rupturas como una desacralización sacralizante, es decir, como rupturas que no patean el tablero del juego del campo literario. Son desafíos dentro de los límites del campo, que, sobre todo en un contexto en el que rige la incertidumbre, como el del fin de siglo, reafirman la *illusio* que lo funda (Bourdieu y Wacquant, 1995).

A principios de los años ochenta rigen cuestionamientos a los anteriores acuerdos. La definición dominante, en los setenta, del rol del escritor y de la función de la literatura se repiensa. Estas críticas y redefiniciones, veremos más adelante, conducen a postular como principio la incertidumbre. Esto puede tener efectos desencantadores. El escritor deja de ser un actor privilegiado de la transformación de la sociedad. La literatura ya no posee efectos revolucionarios. Lo incierto rige.

En contraste con ello, Aira se afirma para refundar la creencia: crea nuevos mitos y le otorga a la literatura no una utilidad política sino una potencia liberadora. Si el escritor no puede erigirse en figura pública y autoridad, esto no desencanta su rol sino que funda otros mitos. El mito que define Aira es el del escritor que se vuelve payaso (apartado 2.1.1). Alimenta este mito con la inclusión de elementos de su biografía en la ficción y con la definición de la escritura como una rutina (apartado 2.1.2.),

Si la literatura, tras las derrotas de la izquierda, ve cuestionado su poder de transformación de la realidad, esto no necesariamente constituye una falta. Por el contrario, se vuelve virtud: habilita libertades, todo se puede volver literatura⁵⁷. Como en *Ema, la cautiva*: “Se dejaba penetrar por esa serenidad inhumana, y luego la expulsaba con una idea: ‘Todo es posible’” (*Ema, la cautiva*; 1981: 48). Sobre esto trabaja el apartado 2.1.3.

A su vez, reforzando la excentricidad de su propuesta, Aira construye una tradición con escritores marginales: Osvaldo Lamborghini y Copi (apartado 2.2.).

El adjetivo de secreto se vuelve significativo porque los críticos van a reparar en Aira pero no va a formar parte de los debates centrales que redefinen el canon durante la primera mitad de los ochenta. Por esto en el punto 2.4. me detengo en la centralidad que adquiere Saer en

⁵⁷ “Lo que veo más bien –y ésa era mi idea al escribirlo–, es la indiferencia, el valor liberador que ésta puede tener en una sociedad que nos obliga constantemente a reaccionar, por sí o por no, por placer o por disgusto. La indiferencia bien manejada sería como una especie de micromuralla china que nos daría libertad para no reaccionar, simplemente” (Aira i, 1989b: 28)

estos años. Esto resulta vital para entender la posición de Aira dado que cada punto del campo literario se define en relación con los demás.

A su vez, la noción de secreto permite aprehender otra categoría nativa: la del “escritor silencioso” (Aira i, 1991c: 3). Este capítulo cierra en 1993 porque es cuando Aira deja de dar entrevistas a medios de comunicación argentinos. Por estos mismos años rastreo que deja de participar en intervenciones como las encuestas a escritores⁵⁸.

En contraste con la consolidación de este sentido común acerca de que Aira no da entrevistas⁵⁹, rastreo que en los años ochenta Aira sí las da, escribe en publicaciones periódicas y participa de actividades como mesas de debate que proliferan a fines de los setenta y comienzos de los ochenta con el creciente debilitamiento de la censura. Estas intervenciones parecen construir un marco con el que leer su producción, una literatura que parece necesitar de explicaciones: “tan extraña [La luz argentina] como las decenas de novelas que escribiría después para familiarizar esa extrañeza” (Strafacce, 2008: 570). En publicaciones de Buenos Aires encuentro más de veinte entrevistas en revistas literarias, revistas culturales, suplementos culturales de los diarios de mayor circulación como *Clarín* o *La Nación* y otros de circulación más restringida como *El ciudadano. Periódico de los martes*, así como también en libros que compilan entrevistas a escritores. Un prolongado trabajo de archivo me permite identificar estas intervenciones que son fuentes vitales para reconstruir cómo se presenta Aira como escritor y cómo construye su mito.

⁵⁸ En 1991 *Primer plano de Página/12* realiza una encuesta a escritores, libreros, periodistas y críticos para recolectar sus opiniones la producción literaria del año. Aira comienza a alejarse de estas participaciones al enviar “Operación Masotta, por Carlos Correas. Esa es mi respuesta para todas las preguntas” (Cuéntame tu voto..., 1991: 6). En 1993 la revista *La maga* realiza una encuesta a escritores para que elijan a los tres mejores de toda la literatura argentina. A diferencia de la encuesta realizada por *Primer plano de Página/12* de 1991, Aira no responde en esta ocasión.

⁵⁹ “Aira aceptó charlar con *3 puntos* rompiendo su costumbre de no dar reportajes” (*3 puntos*, 2001) ; “Desde hace años, Aira (Pringles, 1949), autor de más de sesenta libros entre novelitas, teatro y ensayos, no concede entrevistas en su país” (*El país*, 2004); “De pasada, César explica por qué no da entrevistas en su país” (*La nación*, 2005); “En pocas ocasiones accede a otorgar entrevistas -nunca en su país y casi nunca en el extranjero” (*Bomb*, 2009) se agrega a modo de presentación en la versión traducida al inglés de una entrevista realizada por María Moreno; “César Aira (Coronel Pringles, 1949) apenas concede entrevistas en su país” (*El país*, 2018); “Hace dos décadas que el autor de *La liebre* no da entrevistas en Argentina, por lo que conversar con él es siempre una oportunidad celebrada” (*Infobae*, 2017).

2.1. La presentación en público del escritor⁶⁰

La primera entrevista que Aira da como escritor es sintomática del choque entre el clima de redefiniciones e incertidumbre de principios de los ochenta y el modo contundente con el que se presenta recurriendo a figuras vanguardistas.

2.1.1. La vanguardia: el escritor-payaso

Pie de página. Revista de literatura sale con su primer número en 1982. Como muchas otras revistas, tal como vimos antes, participa de los debates sobre cultura y literatura que se abren y habilitan a fines de la dictadura cívico militar. El editorial del primer número de *Pie de página*, firmado por “la dirección”, imbuido en el clima de cuestionamientos políticos y culturales, afirma la necesidad de un debate sobre el “modelo de cultura traductora hoy hegemónico”, diagnostica el “agotamiento de esas posiciones” y propone “su reemplazo por proyectos alternativos” para lo cual “La literatura nacional (...) ofrece una importante contribución” (Dirección de *Pie de Página*, 1982: 1).

En el marco de redefiniciones intelectuales y de inquietudes por producciones literarias que se presentan como novedosas no parece sorprendente que *Pie de página* dedique la entrevista principal de su primer número a un escritor, Aira, que, con una sola novela recientemente publicada, *Ema, la cautiva*, efectivamente, rompe con ciertos sentidos comunes: se distancia de la noción de intelectual comprometido, central hasta ese momento (Gilman, 2003; De Diego, 2007), y adopta un tono vanguardista que incorpora a su proyecto literario. El nombre de Aira resuena en bares de reunión de intelectuales como el emblemático La Paz y a muchos impacta su artículo *Novela argentina...* publicado en la revista *Vigencia*. Esta es la primera entrevista que encuentro que Aira da como escritor, su primera presentación ante el público como autor editado.

Aira y *Pie de página* comparten un mismo horizonte de interés por renovar los términos de los debates. La frase utilizada como título para la entrevista, “yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (Aira i, 1982: 2) es un claro rechazo a los debates que reflexionan sobre la posición de intelectuales y escritores en relación con el compromiso. Pero

⁶⁰ La primera parte de este apartado está publicada en formato de artículo en la revista *Trabajo y Sociedad*, n°33, vol. XX, invierno de 2019, Santiago del Estero. Disponible en <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/#Numero%2033%20Invierno%202020>

Pie de página se detiene, en el copete que introduce la entrevista, en la "distancia" que pone Aira: "La distancia que Aira preserva entre el tenor de nuestras preguntas y el de sus respuestas sin duda no facilita una primera lectura de sus opiniones" (en Aira i, 1982: 2).

Vale detenerse en este elemento de la "distancia" porque constituye el tono que le imprime Aira a la entrevista. En principio, es elusivo ante las preguntas. Se lo interroga sobre los motivos detrás del empobrecimiento de la narrativa argentina contemporánea, y responde: "ignoro las causas" (Aira i, 1982: 2). Al interrogante sobre el papel de la "literatura del exilio" afirma: "No sé... ¿Por qué iba a saberlo?" (Aira i, 1982: 2). En torno a la presencia de influencias y grupos literarios, "Supongo que debe de ser posible reconocer tendencias y proponer agrupamientos, pero yo no podría hacerlo" (Aira i, 1982: 3). La respuesta a "¿dónde incluirías tu producción?" fue "Yo no produzco nada" (Aira i, 1982: 3). Al preguntarle por el panorama del género cuento, expresa: "No tengo opinión. Casi nunca leo cuentos (...) Pensándolo bien, he leído muchos cuentos, y muy buenos (...) Sea como sea, es algo que no me incumbe" (Aira, 1982 i: 3). Sobre la crisis de la lectura opina: "Quién sabe" (Aira i, 1982: 3). Una de las últimas preguntas es: "La aparición del best-seller como fenómeno masivo, ¿incorpora nuevos lectores o, por el contrario, disputa mercados a otras formas de la producción literaria?" A lo que contesta "No sé" (Aira i, 1982: 3).

Claro que esas negativas no agotan las respuestas de Aira. ¿Qué es lo que no quiere responder? En lugar de una evasión completa y una negativa a responder, Aira desvía las preguntas para exponer sus propuestas, sus inquietudes. Éstas no aparecen interpeladas por los interrogantes de la revista centrados en cuestiones coyunturales y aspectos sociales de la literatura: el panorama de la narrativa, el papel del exilio, la crisis de la lectura, el fenómeno editorial del best-seller y las políticas culturales.

Aira tuerce la entrevista y, como fundamentaré a continuación, construye con sus respuestas un relato que adopta la forma del género del manifiesto vanguardista (Mangone y Warley, 1994):

En nuestro siglo, la vanguardia artística pasó por tres momentos: primero la práctica, después la teoría, y ahora la práctica que obedece a la teoría. Es cierto que esa teoría fue tan prolífica y exhaustiva que hoy resulta casi impensable una literatura que ella no haya previsto. Pero ese impensable es el desafío que constituye la esencia misma de la literatura, y la esencia misma de lo ignorado por los novelistas argentinos, para quienes lo trillado es la única alternativa" (Aira ii, 1981b: 56)

El hecho de que envía las respuestas por escrito, como aclara la revista, facilita darles forma de manifiesto: hay un mayor tiempo de reflexión en la escritura en comparación con la oralidad además de no existir la posibilidad de repreguntas o pedido de aclaraciones frente a las negativas anteriores.

¿En qué consiste este género del manifiesto con el que da forma Aira a la entrevista? Antes de responder, se detiene en ciertos términos que proponen los entrevistadores y los redefine para incorporarlos en su proyecto literario. Frente al siguiente disparador: “Lo que no resulta redundante es investigar las causas de ese empobrecimiento [de la narrativa argentina]”, Aira señala “En general, tiendo a ignorar las causas. Tengo un penchant por los efectos, por la disposición de los efectos, lo que se suele llamar ‘la realidad...’ el sistema de espejismos y escenas con el que se escriben las novelas” (Aira i, 1982: 2). Sobre todo, rechaza metáforas de la economía para pensar la literatura. La pregunta por su “propia producción” se responde así: “Yo no produzco nada. Escribir no es producir. La gente que se dedica al arte lo hace por su malestar frente al trabajo y la producción” (Aira i, 1982: 3).

Las respuestas de Aira constituyen definiciones propias de un programa literario, tal como el de los manifiestos. Las preguntas por un diagnóstico de la narrativa contemporánea, por los best-sellers, así como por las políticas culturales, todas ellas lo llevan a definir una noción de literatura despojada de determinaciones externas a su ámbito restringido: “La crítica cualitativa escasea, y no me explico por qué. Por mi parte, creo que la literatura es una actividad cualitativa. Eso debe ser lo que me aparta de casi todos mis colegas” (Aira i, 1982: 2); “En este momento en la Argentina la única política de resistencia por parte de los escritores consiste en escribir obras maestras” (Aira i, 1982: 3).

La pregunta por el exilio no falta. Es una clara referencia a aquellos escritores que debieron abandonar el país por la persecución política. El tema del exilio es central en los debates (De Diego, 2007) en tanto logra “atomizar el campo intelectual” entre “los de adentro y los de afuera” (Sarlo, 1988: 101). Ante este tema, Aira responde con la propuesta de una tradición de “depaysés” entre los que aparecen Witold Gombrowicz, Copi y Manuel Puig.

Se trata de exilios que desafían la noción instalada en los debates de esos años porque no se deben a algún tipo de compromiso social o político como el caso de Antonio Di Benedetto que se exilia en Francia en 1977 tras ser liberado de su detención impulsada por la dictadura militar

porque en el diario *Los Andes* de Mendoza, del que es director, publica notas sobre la represión policial y los atentados de grupos parapoliciales. Los exilios de los escritores que menciona no se explican por este tipo de causas. Puig deja por primera vez Argentina para vivir en Italia al ganar una beca para formarse en cine. Copi nace en Buenos Aires pero pasa su infancia en Uruguay cuando su padre tras una prominente actividad política, rompe relaciones con Juan Domingo Perón. Decide instalarse en París en 1962 porque allí encuentra una libertad que le era vedada en una Argentina donde lo reducían a la categoría de nieto de Botana, el director del diario *Crítica*.

Por otro parte, los escritores que propone Aira son, por ese entonces, leídos por un grupo muy restringido. Es el caso de Gombrowicz y Copi cuyos libros además circulan en francés. Puig, tras una recepción calurosa de sus primeros libros, encuentra ciertos cuestionamientos de la crítica en los años setenta que tilda su literatura de apática (Bardauil, 1998) y no será hasta mediados de los años ochenta cuando los críticos en Argentina redefinan su valoración del autor.

Otro de los elementos que permiten leer las respuestas de la entrevista como manifiesto es la primacía de la primera persona con la que define su propio grupo: “¿A dónde me incluyo? En una minúscula capilla, en el underground, de donde nunca voy a salir. Los escritores argentinos cuya obra firmaría son amigos míos, y algunos muy íntimos, de toda la vida: Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Nicolás Peyceré, Fogwill, Noemí Ulla” (Aira i, 1982: 3).

Fiel al género del manifiesto no sólo define a un grupo sino que lo constituye como minoritario (“todos mis amigos leen mucho (por eso son amigos míos; yo leo uno o dos libros por día, desde que tenía doce años), así que el tema de la crisis de la lectura no podría serme más ajeno” (Aira i, 1982: 3)) además de desmarcarlo: “La gran influencia de los novelistas recientes, de Asís a Piglia, ida y vuelta, es Sábato: ese gesto de ciudadano responsable, de hombre serio, entre cura y cana” (Aira i, 1982: 2). La referencia a Sábato es aguda porque es un escritor que está desacreditado por figuras de esa misma zona de la literatura comprometida con la que Aira lo identifica.

En entrevistas posteriores mantiene el tono vanguardista. Aparecen nociones de literatura cuyo deber ser está alejado de cuestiones sociales o políticas: “La literatura, a mi juicio, debe ser el modo de superar toda melancolía (...) [La literatura] está fuera de la lengua” (Aira i,

1983: 8). Emplea una primera persona plural y se identifica con un grupo restringido de pares que se recorta del público general y, nuevamente, de los escritores así denominados serios: “Ya que los críticos no hacen nada, hablemos nosotros” (Aira i, 1983: 8); “Solo aspiro a ser leído y a gustar a los que a mí me interesan, a esos escritores, por ejemplo, a ese cenáculo al que pertenezco. Solo aspiro a una gloria de bolsillo” (Aira i, 1984c: 2).

La figura de la vanguardia, para comienzos de los años ochenta, en el campo literario argentino, resuena en relación con los debates centrales en los años sesenta y setenta (Gilman, 2003). Pero Aira toma esa noción de vanguardia y la somete a una clara redefinición para realizar un corte con el pasado, librarse de ciertos sentidos que, cercanos en el tiempo – y, sobre todo, presentes en su trayectoria temprana (capítulo 2, 2)–, emergen con esa noción, e incorporarla a su proyecto particular: “No entiendo bien eso de tirar papelitos, de los ‘happenings’; yo creo que dentro del marco, de la tela, cabe todo, se puede expresar todo, por más vanguardista que sea. En definitiva, en literatura creo que vanguardia es escribir bien” (Aira i, 1982: 2).

Otra de las referencias cercanas al pensar en la vanguardia es la revista *Literal* (1973-1977). Definida en contraposición a una literatura realista que se asume comprometida con cuestiones sociales y políticas, parece ser la referencia que hace Aira: “En los años 70, cuando yo me ‘formaba’ en la moda del ‘Tel Quel’, la novela lingüística (...) reaccioné de algún modo contra eso a lo que yo también adhería buscando un camino no lingüístico para la literatura” (Aira i, 1983: 8). *Literal* aboga por la autonomía de la literatura y encuentra su potencia en el trabajo con el lenguaje (Idez, 2010). Esta publicación, como vimos en el capítulo anterior (2.2.2.), es más cercana en el espacio a Aira, dado que la dirige, además de Germán García y Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, a quien, como vimos, Aira reconoce como maestro. Sostengo que la literatura de Aira no puede aprehenderse cabalmente a partir de la propuesta de *Literal*, más allá de los vínculos de sociabilidad con los integrantes de la revista. En esta entrevista, Aira parece reforzar esa distancia.

Aira da un paso más para extremar la noción de vanguardia y hacerla propia. De hecho una de las tesis más citadas sobre su literatura propone que la literatura de Aira presenta una poética vanguardista particular en tanto retorna a las vanguardias históricas pero no como “potencia negativa que orada la institución artística” sino como “potencia afirmativa que devuelve al arte lo propiamente artístico: la invención” (Contreras, 2004: 20).

Cuando Aira marca la diferencia con la figura de escritor como intelectual serio, propone la del escritor payaso. El rechazo a la noción de escritor intelectual lo exagera hasta excluirlo de la misma definición de escritor, “La única división que se me ocurre es entre escritores y no-escritores. El umbral es el amor a la literatura” (Aira i, 1982: 3). Esta última oración la completa al retomar la primera persona del plural y al definir un deber ser del escritor: “El umbral es el amor a la literatura (no hablo de respeto, porque la literatura es tan grande y soberana que ni siquiera hay que respetarla), por más que eso nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales. Es preferible volverse un payaso” (Aira i, 1982: 3). Algunas reacciones a su obra se hacen en estos mismos términos, aunque con un tono peyorativo. Así Abelardo Castillo cuenta que lee *Ema, la cautiva* y que “está bien” aunque se apura para agregar “pero es una broma” (citado en Guebel, 1993: 14).

Con el correr de los años se afianza esta figura de escritor payaso que se traduce en el tono de las entrevistas. Las afirmaciones no son contundentes y a las declaraciones más terminantes le siguen gestos o comentarios que las atenúan. Así ni siquiera su propia definición de vanguardia parece salvarse: “De todas formas yo me considero un escritor de vanguardia por supuesto (risas)” (Aira i, 1983: 8); “lo que hice fue jugar al chico malo hablando mal de todo el mundo o hacer chivos bienintencionados para los amigos...” (Aira i, 1983: 8). Jorge Dorio, quien lo entrevista para el suplemento cultural de *Tiempo argentino*, destaca: “Aira carece de una opinión formada sobre cualquier cosa” (en Aira i, 1983: 8).

Resulta productivo pensar en una posición vanguardista en términos analíticos para leer la figura de payaso con la que se presenta Aira, más allá de los modos en que él utilice la figura de las vanguardias. Él no asume la figura del narrador intelectual. No se constituye en una figura pública que asume la responsabilidad de emitir opiniones sobre cuestiones sociales que excedan lo estrictamente literario, desde el lugar de autoridad otorgada socialmente al escritor. Tampoco concibe a la literatura como un espacio privilegiado de resistencia frente a las lógicas y poderes dominantes. De hecho, va a proponer que la literatura no cumple ningún rol importante en la sociedad, sino que es comparable a un juego tan acotado como el que se da entre grupos de filatelistas o ajedrecistas:

Que entre nosotros los escritores haya quienes crean estar cumpliendo vitales funciones sociales, es apenas una fantasía más en nuestro sistema de sueños; lo que encuentro lamentablemente es que esa fantasía llegue a anonadar a las demás con su mirada de Medusa, y provoque la interrupción del juego” (Aira ii, 1986a: 60)

Desde esta posición Aira tampoco toma con seriedad o consecuencia su propia noción de vanguardista. Esto se puede vislumbrar cuando contesta una entrevista como traductor. En este caso, los recursos asociados a la figura del payaso y los elementos vanguardistas se desvanecen. En agosto de 1981 responde preguntas para el diario *Convicción* en el marco de una discusión sobre “uno de los más antiguos temas de la literatura y de su comercialización”, la traducción. Aira es presentado solamente como traductor. En este caso ante las preguntas de Ulla, en relación con el panorama de la traducción en Argentina, responde sin desviar en absoluto el tema, se aleja del tono del manifiesto y opina sin ambigüedades o contradicciones sobre cuestiones de lo más alejadas del “underground” como el mercado editorial: “Las grandes editoriales (...) tienen una cantidad considerable de traductores de la época de bonanza editorial en la Argentina, y ahora deben repartir los pocos libros que hoy sacan, entre todos esos traductores” (Aira i, 1981: 16); “Traduzco novelas baratas (...) Lo que hacen todos los traductores de novelas, por conversaciones que he tenido, es no leer ni una página adelantándose. La traducción, en este caso, se vuelve una lectura ultraatenta” (Aira i, 1981: 16); “Del mercado editorial norteamericano, los best-sellers suelen ser muy extensos y eso posibilita al que se gana la vida traduciendo, que tenga trabajo” (Aira i, 1981: 16).

2.1.2. El mito personal del escritor

Para mediados de los ochenta, Aira introduce la categoría de “mito personal del autor” (Aira i, 1988: 2). ¿Qué pasa en estos años? Encuentro que después de publicar en 1981, 1983 y 1984, Aira deja de publicar libros de su autoría entre 1985 y 1990 (con la excepción de la edición de *Una novela china* en 1987). Entre 1984 y 1985 Aira se dedica a la confección de lo que recién en 2001 se edita como *Diccionario de autores latinoamericanos* (Ada Korn y Emecé). Este “trabajo enteramente personal y doméstico, acumulación de comentarios de lecturas y notas de investigador aficionado” (*Diccionario de autores latinoamericanos*, 2001 [1985]: 7) lo lleva a explicitar posturas con respecto a numerosos escritores consolidados ya que no incluye a aquellos aparecidos en las décadas de los años sesenta y setenta.

En 1985 fallece Osvaldo Lamborghini –“el escritor que más admiro” (Aira i, 1983: 8)– y Aira se encarga de la transcripción y edición de su obra completa, en gran parte inédita. La primera edición de *Novelas y cuentos* (1988. Ediciones del Serbal) abre con un prólogo de Aira donde

construye a Lamborghini como su maestro⁶¹ y como un mito: "Secreto pero no ignorado (nadie pudo ignorarlo), el autor conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama. Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro" (Aira ii, 1988I: 7). En el prólogo Aira reconstruye este mito personal, hace menciones a la biografía de Lamborghini junto a reflexiones sobre su literatura. También traza una cronología de sus textos.

Además de los casos mencionados, el *Diccionario* y las obras de Lamborghini, cabe mencionar también el curso que da Aira sobre Copi en 1988 en el Centro Cultural Ricardo Rojas cuya transcripción se publica en 1991 en la editorial Beatriz Viterbo. Sobre Copi comenta: "El artista vale por lo que es, no por lo que hace. Pero lo que es, y *El Baile de las Locas* lo prueba con fantástica exuberancia, no constituye una realidad directa, sino un mito personal" (Copi, 1991: 57 y 58). Tras pensar a escritores centrales para él como mitos, Aira, en las entrevistas que da, pasa a construir su mito personal.

La noción de mito personal la introduce él mismo y la desarrolla en entrevistas. Se trata de lo que lo permite definirse, de lo único que no se puede falsificar en literatura: "Lo que importa (...) es la constitución de un mito personal. Pensé en Puig y Arlt, en la Argentina; ellos son tanto más que sus mejores novelas, son nada más que sus nombres y todo eso, sus nombres cortitos, de una sílaba, pero que crean la puigidad, la arltidad" (Aira i, 1988: 2). No parece casual que, un año antes cuando participa de una encuesta de la revista *Humor* sobre las diez novelas argentinas más importantes, elija libros de Puig y de Arlt. Las obras como libros separados unos de otros no son valiosos. Lo importante para Aira es dar cuenta de la obra de un autor junto con su vida. Mientras otros escritores mencionan diez novelas, es decir, diez escritores diferentes, las respuestas de Aira son: *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo* de Arlt; y *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *The*

⁶¹ En septiembre de 1986, mientras Aira se ocupa de compilar la obra de Lamborghini, Sergio Bizzio, quien al momento tiene publicado un libro de poemas ya que su primera novela aparece recién cuatro años después, lo entrevista para el suplemento cultural del diario *Tiempo argentino*. La presencia de Lamborghini en esta entrevista es especialmente notoria. En forma de cita: "Y en la palabra obra, gruesas comillas y una musicola suena, como decía Lamborghini" (Aira i, 1986: 8). Como interlocutor en conversaciones sobre la escritura: "Lamborghini me decía que él corregía tachando, que en una página muy mala había que tachar un renglón y se volvía buena" (Aira i, 1986: 8). Como referencia: "Una vez Osvaldo Lamborghini, que lo había leído todo, me dijo que también él tenía lagunas, y yo le pedí que me dijera una, una sola, y él se quedó pensando y al rato dijo: 'Sí. Lautréamont. No me gustó'" (Aira i, 1986: 8). Y como influencia: "Osvaldo fue una de las personas en cuya cabeza yo pensé durante años, por eso quedé doblemente huérfano con su muerte. Querría tomarme más tiempo para pensarlo" (Aira i, 1986: 8).

Buenos Aires Affaire, El beso de la mujer araña, Maldición eterna a quien lea estas páginas y Sangre de amor correspondido de Puig.

En otras ocasiones retoma la noción: “Hay algunos que tenemos que escribir libros, lamentablemente. ¿Qué hace un escritor sino escribir su mito personal? Todo lo demás es secundario, y en primer lugar la obra” (Aira i, 1989a: 19); “Me interesa el autor, el personaje que él crea a través de su obra, que es lo que yo he llamado el ‘mito personal’ del escritor, y que algunos han creado maravillosamente bien, como Arlt” (Aira i, 1991d: 12). También lo define de una manera y, acto seguido, se desdice: “Cuando hablo del mito personal en realidad quiero decir exactamente lo contrario. Que el escritor llegue a hacerse real en la realidad, eso es el mito personal, aunque el mito hace pensar en lo contrario” (Aira i, 1993b: 4).

Incluso Aira llega a formular la idea de mito personal del escritor como imperativo para leerlo: “Soy yo, a mí tendrían que hacerme la crítica. Es mi vida, mi estilo, el mito personal que yo trato de encarnar, no un libro. Un libro no es absolutamente nada” (Aira i, 1992a: 8). Pero, cercano a esa idea del escritor payaso, contradice lo afirmado: “Me interesa, pero no creo que sea algo que pueda construirse deliberadamente. Si se hace eso es como ponerse a actuar, inventarse un personaje” (Aira i, 1993a: 2).

Este mito personal gana tanta fuerza que para 2016 se convierte en un “fantasma escritor” (Zanellato, 2016). Busco objetivar esta categoría nativa porque tiene efectos en críticas y lecturas donde se retoma la idea del mito además de que me permite pensar en la conformación de la posición descentrada de Aira. Entonces ¿cuál es ese mito personal? ¿Con qué elementos lo construye?

En primer lugar, Aira define la literatura como opuesta a la verdad. Esto coincide con la figura del escritor payaso, que vimos en el punto anterior, en tanto es análogo al tono general de las entrevistas en que nada es afirmado de manera tajante sino, por el contrario, puesto en cuestión, o contradicho, de manera constante. En segundo lugar, en contraste con las imágenes de amor por la literatura y del “talento como generador de literatura” (Aira i, 1982: 2), esa convencional inspiración del escritor, Aira delinea una rutina de escritura y de publicación. En tercer y último lugar, Aira resalta de manera sistemática elementos de su biografía, como su Coronel Pringles natal, en sus ficciones que pasan a constituir un universo peculiar y propio.

Rastreemos en primer lugar, entonces, la definición de lo literario como aquello opuesto a un conocimiento verdadero. En entrevistas Aira define la literatura de dos maneras: como un arte experimental (Aira i, 1984c) y como una lengua extranjera (Aira i, 1985). Aira desbarata las preguntas que marcan el clima de los años ochenta en el campo literario argentino. Este está signado por cuestionamientos al orden de la representación literaria, que no se resuelve ni con el realismo ni con la confianza en la estética vanguardista sino con la preponderancia de la incertidumbre (De Diego, 2007). En la entrevista de 1986, Aira introduce una noción diferente de literatura que va a ser muy poderosa en tanto permea el tono y la forma en que va a expresarse en estas entrevistas: “La literatura es algo heterogéneo, no hay verdad ni no-verdad. Frases que flotan... y de un escritor quedan los resultados” (Aira i, 1986: 8).

En entrevistas posteriores vuelve a esta noción: “Lo bueno de la literatura, diría, es que permite que todos puedan tener el mismo grado de razón o de sinrazón. Creo que por eso soy escritor” (Aira i, 1989a: 19); “Me cuesta responder estas cuestiones. Justamente esa dificultad de responder es lo que me hizo escritor (...) La novela permite salirse de la verdad” (Aira i, 1993a: 2). Aira lleva al paroxismo esta definición cuando incorpora en ella misma la contradicción: “La literatura es algo heterogéneo” y agrega “O al revés, quién sabe” (Aira i, 1986: 8).

Esta noción de literatura se conceptualiza como "literatura mala". Esta categoría parece cobrar más relevancia si la pensamos en relación con una figura de escritor que la crítica comienza a construir y consagrar por esos años, Saer, como veremos en el punto 2.4. Saer recibe, en los inicios de su carrera en los años sesenta y setenta, el silencio de los críticos pero, a principios de los años ochenta, se vuelve una figura central que es foco de quienes están pensando en la literatura argentina en tanto su obra, en sintonía con un clima de época que se puede cristalizar en la revista *Punto de Vista* (1978-2008), pide “una lectura intensamente teórica” (Dalmaroni, 2010: 648). En este momento consagrador de Saer, una de las características en la que insisten y que resaltan los críticos es, justamente y en contraposición con la propuesta de Aira, que escribe bien (Strafacce, 1998). Esta mirada llega al paroxismo cuando para comenzar a entrevistar a Saer se propone: “Hablemos de la perfección de su escritura” (Quiroga, 1997)⁶².

⁶² Contreras (2002) estudia cómo la noción de literatura mala de Aira trastoca los sentidos comunes sobre lo que, hasta ese momento, se entiende por desafío a la corrección literaria.

Aira, por el contrario, propone: "Escribir mal es estar más cerca de la literatura que escribir bien. La literatura es un deseo que cuando se lo alcanza se anula" (Aira i, 1989a: 19); "Lo que tiene de bueno la literatura mala es que opera con una maravillosa libertad, la libertad del disparate, de la locura, y a veces la literatura buena es mala porque para ser buena tiene que cuidarse tanto, que termina siendo mala" (Aira i, 1991c: 2). En esta misma sintonía, Aira también define a la literatura como resultado de "intenciones fallidas": "En la verdadera literatura las intenciones siempre quedan torcidas, permanecen en la ambigüedad, incluso en el malentendido" (Aira i, 1988: 2); "La literatura es la máquina de invertir y desviar las intenciones. Si uno se propone una cosa y la realiza, no es literatura. Si es literatura, sale otra cosa" (Aira i, 1992a: 7); "La literatura es eso: lo que uno se propone es lo que no sale" (Aira i, 1992b: 21).

El tono contradictorio que adoptan estas entrevistas es afín a la definición de la literatura. Tras afirmar una cuestión, Aira opone otra idea que la anula. Este estilo hace reaccionar a los propios entrevistadores. En una entrevista que se publica junto con el libro *Nouvelles impressions du Petit Maroc* editado en Francia (1991. Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire), Bernard Bretonnière, el escritor francés que lo entrevista durante su estadía en Saint-Nazaire, tras aceptar la casi inimaginable posibilidad de contradecir a dos históricas figuras francesas como Degas y Flaubert, no puede dejar de hacer notar que Aira "quedó preso de sus propias paradojas" al definir, tras afirmar que la obra no importaba, que "El mito personal es, quizás, la obra" (Aira i, 1991b: 76). Aira no encuentra ninguna falla en esto que también llama "indiferencia" (Aira i, 1989b: 28). Vuelvo a citar una frase elocuente en esta definición de la literatura que destaca "el valor liberador que ésta puede tener en una sociedad que nos obliga constantemente a reaccionar, por sí o por no, por placer o por disgusto. La indiferencia bien manejada sería como una especie de micromuralla china que nos daría libertad para no reaccionar, simplemente" (Aira i, 1989b: 28).

Sus intervenciones tendrán efectos similares. Aira participa en una presentación conjunta con Caparrós por la creación de editorial Ada Korn. Aira y Caparrós hablan de sus respectivos libros. Jorge Dorio es el mediador. Aira "quien mantuvo durante todo el tiempo un estilo distraído que hizo decir a una señora: '¿Será despistado o se hace?'" (Casares, 1984: 7). Uno de los comentarios de Aira es: "Yo no entiendo nada de lo que digo, en realidad no entiendo nada de nada" (citado en Casares, 1984: 7).

Pasemos al segundo punto con el que propongo definir el mito de Aira. Vuelve una y otra vez al tema de la práctica de la escritura y de la publicación ya en los años ochenta, años antes de que la dimensión material de los libros se empiece a poner en primera plana (De Diego, 2007) y en el que la lógica del mercado reemplace a la preeminencia de la política (Link, 2003) como sucederá en la década de los años noventa. En contraste con la imagen de la escritura como momento misterioso y sujeto al azar de la inspiración y al talento, la construye como una rutina:

Si te sentás a la máquina no podés escribir menos de tres o cuatro páginas en dos horas. Y haciendo el cálculo, a tres páginas por día, en dos o tres meses está lista la novela (...) Creo que si uno se decide a ser escritor, si lo toma como trabajo, bueno, debe escribir. No le veo la magia ni el misterio (Aira i, 1984a: 2).

En entrevistas posteriores continúa con la descripción de esa misma rutina: “Yo me hago planes para escribir una novela. Pienso el argumento, obviamente, después lo divido en capítulos, y cada capítulo en páginas, y finalmente qué va a tener cada página” (Aira i, 1986: 8); “¿Escribís mucho? Todo el tiempo” (Aira i, 1987: 2); “Sí, hay una cosa que me parece lamentable y es cuando alguien escribe una novela y no puede escribir otra hasta no ver publicada la anterior. Eso es francamente paralizante, pero es muy común. A mí, obviamente, no me pasa” (Aira i, 1991c: 2); “Anoto la idea y después es cuestión de ponerse media hora por día. Y las cosas van saliendo, se van transformando y sale una novela. Así de fácil” (Aira i, 1991d: 12).

A este mito de la rutina le sumará el escenario de los cafés:

Por eso me gusta escribir en los cafés. Ahí escribo un poquito, paginita, paginita y media diarias, levanto la vista, miro gente, cosas... Tengo que tener una mezcla de concentración y distracción. He probado escribir sólo en casa pero no me funciona tan bien. Ahí veo la pared, lo que veo siempre. Vuelvo del café, paso a la computadora y arranco la hoja (Aira i, 2009a)

Un mito efectivo. En una nota de principios de los años noventa sobre la literatura y la escritura en cafés de Buenos Aires aparece la figura de Aira:

Nunca falta el escritor que asegura que las mejores ideas llegan sentado alegremente a la mesa de un café. Curiosas mitologías avalan esta teoría, en las que se incluyen desde el humo creativo de los cigarrillos que Roberto Arlt consumía en Los 36 Billares y que dibujaba los primeros borradores de *El jorobadito*, hasta las páginas que, dicen, César Aira, escribe en su bar de siempre y nunca corrige (Charlas de café..., 1992: 10)

Los bares en los que escribe Aira también son excéntricos en relación con la imagen romántica del café del escritor. Lo vemos en la contratapa del primer libro que circula de Aira. *Ema, la*

cautiva, forma parte de la colección “Narradores argentinos contemporáneos” de la Editorial de Belgrano que se caracteriza porque los propios autores escriben sus contratapas. Aira toma esa oportunidad para relatar cómo escribe y cómo se le ocurre la idea de la novela y, lejos de todo escenario tradicional para la escritura, comenta que la historia nace en un local de comidas rápidas además de nacer de otras historias de libros que son best sellers:

Ameno lector: (...) por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar, Tomasito (dos años) juego entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito. Reina la desocupación, el tiempo sobra. Hace unos años yo era muy pobre, y ganaba lo necesario para analista y vacaciones traduciendo, gracias a la bondad de un editor amigo, largas novelas, de esas llamadas “góticas”, odiseas de mujeres, ya inglesas, ya californianas, que trasladan sus morondangas de siempre por mares himenópticos, mares de té pasional. Las disfrutaba, por supuesto, pero con la práctica llegué a sentir que había demasiadas pasiones, y que cada una anulaba a las demás como un desodorizante de ambientes. Fue todo pensarlo y concebir la idea, atlética si las hay, de escribir una “gótica” simplificada. Manos a la obra (Contratapa de *Ema, la cautiva*, 1981)

Con los años insistirá en esta rutina y la construirá en analogía con la práctica del arte visual. Al momento de relatar su práctica de escritura Aira resalta el acto de escribir: “para mí escribir tiene algo de dibujar, por la elección de los materiales, pero, sobre todo, porque, como lo que yo escribo siempre tiene un componente visual, haría como un dibujo escrito que después desaparece porque se transmuta” (Aira i, 2009a). Aira relata cómo incluso intenta imitar la letra manuscrita de una de sus poetisas favoritas como Pizarnik: “Trataba de imitarla en todo, incluso la letra. Todavía hoy escribo con la letra de Alejandra. Yo tenía una lapicera Sheffer, y se la cambié a ella por uno de esos rotuladores baratos que se compran en la calle” (Aira i, 2016a).

Aira incorpora otros elementos que parecen más centrales para la práctica del arte visual que para la literatura. Así enfoca en el papel y la lapicera con las que escribe:

Tengo todo un fetichismo del papel, los cuadernos, la lapicera. Uso cuadernos de papel muy bueno, liso, sin renglones ni cuadriculado, con espiral. Hay un señor de la Casa Wussmann que me los provee. Wussmann fabrica los billetes para la Casa de la Moneda. Los billetes se imprimen con sistema de seguridad en un lugar cerrado. Antes, la casa Espasa Calpe imprimía dólares. Compró papel en Wussmann porque la calidad que encuentro ahí hace que la tinta corra bien. De este modo muestro mi vocación frustrada de artista plástico (...) la Montblanc, que es la lapicera que uso habitualmente, se carga con cartuchos de tinta negra. Ayer andaba por la Recoleta y pasé por la casa Vuitton porque tengo una lapicera Vuitton y ellos tienen unas tintas buenísimas. Compré una caja de cartuchos. Me gusta que la tinta sea fluida y brillante. (Aira i, 2009a)

A la caracterización de la escritura como rutina Aira le suma la desacralización de la instancia de la publicación. No constituye un momento problemático de choque entre una lógica literaria que es opuesta a una lógica mercantil. Es un vínculo diferente. En 1986 ubica a los editores como los jueces centrales para la literatura⁶³: "Hay otras distancias que son mucho más verídicas, por ejemplo, los editores cuando no aceptan una obra y no la editan. Ese es el único juicio que vale" (Aira i, 1986: 8). Aira redefine el término de publicar y propone pensarlo como "secreto difundido" (Aira i, 1991c: 2): "No sé si la palabra es publicar, ver mis novelas publicadas en realidad estas novelas no pasan al dominio del público sino que más bien quedan como en secreto, son poquitos ejemplares" (Aira i, 1991c: 2). Esta desacralización no significa restarle importancia a la edición: "del manuscrito al impreso: una vez que está impreso... se terminó todo, y es eterno, y va a existir dentro de mil años, y no me tengo que preocupar más" (Aira i, 1992a: 11). En el capítulo 4 veremos cómo se define su práctica editorial.

Por último, el tercer elemento que compone su mito personal se adelanta en la contratapa de *Ema, la cautiva*: "Hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una 'tapa en contra'" (*Ema, la cautiva*, 1981). Pringles, donde nace, Flores, donde reside, y sus amigos escritores y críticos, entre otros, son paisajes y personajes que se repiten en las novelas y que aportan al mito que Aira construye de su figura:

Los personajes en el drugstore de Don Valeriano, sentados en el Oriente, tomaban refrescos. Hermosos cielos blancos, el cielo bellamente labrado... unos árboles cuyas aureolas eran iris, franjas amarillas en lo liso de la pampa (...) Una de las espectadoras (una de las tres hijas pequeñas de don Valeriano): Isabel, la bonita pelirroja cuya vista imponderaba todo, cerca o lejos, nos llamó la atención sobre algo que creía ver "a lo lejos". Hicimos cuencos con las manos, mirábamos los poros de "a lo lejos", más nada vimos. La menor de las tres niñas (Amelia) entró a buscar un telescopio que usaba el viejo pulpero en sus astronomías (*Moreira*, 1975 [1981]: 16 y 17)

De pronto, en el callado santuario, retumbaba el trueno, y nacía en cunas de piedra el rayo. Los contables del ABC usaban el rayo como almohadilla para humedecer el dedo que cuenta el dinero. En la amplia cocina de techos rojos conversaban don Valeriano y Moreira. Tenían desplegado en la mesa un mapa del sur de la provincia de Buenos Aires; cada latifundio estaba pintado de un color distinto. Las carreteras eran delgadas cintas blancas, los arroyos (ése era el camino que pensaba seguir Moreira: el agua) rayas en zigzag (*Moreira*, 1975 [1981]: 80)

Al fin se presentaron, como duendes, en el pueblo donde habían nacido, después de casi dos semanas de ausencia. Era un caserío con eucaliptos, disperso alrededor de una de esas

⁶³ Esto recuerda a las enseñanzas de su maestro, Lamborghini (capítulo 2, 2.4).

estaciones todas iguales en los ramales adventicios del Ferrocarril del Sur: El Pensamiento (*El vestido rosa*, 1984: 76)

La última pregunta del cura, a la que el joven había respondido con la mayor naturalidad, no era tan intempestiva como podría parecer. En otros tiempos él había conocido a Isolina Mariani, una dama cultísima de Pringles, cuya afición era el empresariado de grupos filodramáticos rurales. Inclusive había vuelto a verla en Buenos Aires, y se le había presentado a Victoria Ocampo. “Qué pena”, comentó, “¿por qué?” “Porque era una pérdida de tiempo, y dos por tres tenía que disfrazarme de mujer”. El cura asintió con melancolía: “Es el peor defecto de los folletines camperos que se dramatizan por aquí”. “Es ridículo” (*El bautismo*, 1991: 119)

Le doy la espalda y me quedo mirando la biblioteca; en ésta del pasillo tengo mis libros más viejos, los que compré a los veinte años, cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Barthes, los formalistas rusos... Cubiertos de polvo y telarañas, como en un castillo vuelto a visitar cien +años después. Muchas veces quise releer mis mejores libros, y siempre me lo impidió la felicidad... Adentro del baño suena una vocecita que conozco bien: ¿Papá? Es Tomás, mi hijo mayor, que adivina perfectamente i presencia. Me vuelvo, y él abre la puerta... Es rubio, delgado, hermoso como un ángel, y tiene los ojos muy abiertos. En ellos veo toda la dimensión de mi desgracia, pero la veo al revés, como felicidad (*El llanto*, 1992: 74)

A la medianoche el cielo sobre Flores se llena de fuegos artificiales. Las cañitas voladoras parten de todas partes en líneas de puntos dorados, algunas casi rectas hacia arriba, las más en ángulos caprichosos, impredecibles, se escabullen entre los árboles y los edificios; o bien fallan y parten tropezando y rebotando por los autos estacionados y los grupitos de chicos que han salido a la vereda, con peligro de quemaduras e incendios. Pero a quién le importa (...) Era una mañana perfecta, de esas en que no se puede pedirle más al clima. Perfecta, no excepcional. A primera hora del alba Natalio y su hijo menor Mario abrían el puesto y empezaban su jornada de trabajo. Eran los diarieros de la mañana en la esquina de la avenida Directorio y Bonorino. Los puestos de diarios y revistas en Buenos Aires son unas estructuras de metal azul oscuro, que se abren hacia los lados y quedan exponiendo su mercadería multicolor de tapas de revistas, fascículos, libros. El negocio en esta esquina es modesto en términos de compradores ocasionales, porque hay poco movimiento peatonal; pero es sólido, ya que la zona abunda en edificios altos y grandes, con clientela de diarios y revistas a domicilio. Lo que significa que para Natalio y Mario no se trataba sólo de quedarse esperando que viniera alguien a comprar (*El sueño*, 1998: 9 y 11-12)

En la mesa estaban tan distraídos con la presencia de Sergio Vicio que no oyeron el anuncio que hizo por los parlantes (*La prueba*, 1992: 40)

Son menciones que no son centrales para la lectura de los libros, es decir, no es preciso saber qué suponen esas referencias para comprender las novelas. Pero, más allá de que desconocerlas no obstaculiza la lectura, su repetición define un universo particular.

En un texto titulado *Tres maestros*, realiza la poesía de Carrera, Perlongher y Osvaldo Lamborghini. Cierra con una

curiosidad histórica, un epifenómeno de la lectura: hace años hubo un sitio donde coincidieron los tres maestros, un pueblito de la llanura del sur bonaerense, de tous les lieux, Pringles. Antes y después de la poesía, la biografía hace avanzar las imágenes (y, por cierto, tenemos permiso para un leve sobresalto): Perlongher eligiendo ropa vernácula en la Casa Aira, en compañía de un bellissimo negro bahiano; Lamborghini fijo como una murena de las profundidades en el bar

del Hotel Pringles, tomando whisky con sus ojos saltones sobrenaturalmente fijos en la televisión; Carrera paseando en auto por las calles desiertas a la madrugada, con sus hijos dormidos en el asiento de atrás y Nina Hagen al mango en el stereo. ¿Qué más se necesita para garantizar la proliferación? (Aira ii, 1985a: 63).

2.1.3. El polígrafo

En 1988 sale el único número de la revista *Los días del viaje* de la Fundación para el cambio en democracia, institución del radicalismo. La revista la dirige Lucio Schwazberg quien participa de uno de los debates centrales del número: aquel sobre la “generación ausente” (Rubinich, 1985), noción que forma parte de una reflexión sobre intelectuales durante la transición democrática.

Schwazberg encuentra el fenómeno por el cual los intelectuales –que comienzan a ocupar puestos en centros de investigación, instituciones educativas y, en particular, la universidad tras las expulsiones y censuras de la dictadura cívico militar– “pasaron de ser opositores políticos y culturales a instalarse en el oficialismo cultural (por lo menos) sin perder los hábitos de su juventud abruptamente perdida” (1988: 17). Esta situación conduce al desconcierto de la generación emergente porque los caminos que quedan es “ser vano”, “ser epígono” o “ser mudo” (Schwazberg, 1988: 17). Todo parece llevar a la “muerte intelectual” (Schwazberg, 1988: 17), la “falta de espesura intelectual” y a la “ausencia ideológica de temas” (Schwazberg, 1988: 18).

A esta “asfixia” donde reina la figura del “especialista”, Schwarzberg (1988: 18) encuentra una figura que se desmarca de esa creciente especialización: el “polígrafo” (1988: 18). No es el único que encuentra este fenómeno. En un grupo de otro tono político, el Club socialista, encuentran en la proliferación de revistas un “estallido de particularismos” que “al centrarse tan fuertemente sobre determinados temas y estilos, marcarían la constitución de públicos incomunicados” y “la desaparición del intelectual, como aquella figura en la cual la cultura podría tener un sentido de totalidad” (Sarlo en Blanco y Bufano, 1993: 5). En contraste con los años sesenta, cuando se reduce la distancia entre el público general y los escritores, en los años ochenta hay un creciente enfrentamiento entre los escritores y la crítica a la que acusan de crítica y elitista. Adjudicando a “la tecnificación y la especialización, su atención a un espectro de modelos teóricos cada vez más amplio (marxismo, sociología, psicoanálisis, pero también posestructuralismo, lingüística, semiótica)” tiene el efecto de acentuar la “marginalidad” de estas producciones “exigiendo una competencia teórica que, en el

extremo, subraya las aristas de una estratificación cultural cada vez más pronunciada en nuestra sociedad” (Speranza y Jorkoswki, 1988: 38).

En contraste con la especialización, Schwarzberg encuentra a la figura de Aira. Comienza por definirlo como “uno de los más silenciosos escritores argentinos” por su estilo “monocorde, impolítico, ausente de afectación polémica” (Schwarzberg, 1988: 18). Pero, a pesar de ese estilo, la primera reacción es fuerte: “Yo no lo conocía, y me desagradó la impiedad de sus opiniones sobre escritores que a mí me gustan (...) Aira rompió los libros expuestos en los anaqueles de las librerías cultas. Días después, con la insidia de romperlo a él, salí a buscar sus libros (...) Y ya no dejé de leer Aira” (Schwarzberg, 1988: 18). En Aira encuentra “un punto de fuga” (Schwarzberg, 1988: 18) y así lee sus novelas y notas periodísticas. Aira es un “polígrafo” que se opone al “especialista”. “¿Qué se puede hacer frente a eso?” se pregunta Schwarzberg (1988: 18). Tal como hace Aira, responde: “ensayar. Ensayar sobre todas las cosas” (Schwarzberg, 1988: 18).

En estos años Aira publica de manera asidua artículos y los temas de sus textos que aparecen en publicaciones periódicas de la época efectivamente no se restringen a la literatura argentina y latinoamericana sino que también abordan la poesía (*Tres maestros, El porteño*, 1985), las discusiones sobre intelectuales (*Sin novedad en el frente, El porteño*, 1986; *Abril es un mes razonablemente cruel, Creación*, 1986; *El discurso del ‘posmodernismo’, Creación*, 1986), la traducción (*Encuesta: la traducción poética, Xul*, 1982), y temas que parecen exceder lo estrictamente literario como la inteligencia artificial y la televisión (*Sobre la inteligencia artificial, El porteño*, 1986; *¿La civilización de la imagen? De Fellini a García Márquez (con escala en la televisión), El porteño*, 1986). Incluso opina sobre feminismo cuando participa de un cuestionario sobre el tema en un artículo titulado *El feminismo debe tomar la vía del terror* publicado en 1986 en el suplemento cultural del diario *Tiempo argentino*.

Este efecto de “polígrafo” (Schwarzberg, 1988) contrasta todavía más con un escritor que se presenta en entrevistas como vanguardista y para quien la literatura no tiene más fin que producir “obras maestras” (Aira i, 1982: 3). Para Aira “la función de la literatura es liberarnos de la compulsión del sentido” (Aira i, 1982: 2) por lo que toda otra función como la del periodismo, el guión de cine, el taller literario, el lacanismo, le parecen “proyectos ridículos” (Aira i, 1982: 3). Y si leemos con detenimiento los textos en publicaciones periódicas hay una misma lectura –el compromiso “en serio, sin ironías ni cálculos, con la literatura” (Aira ii,

1981b: 58)–, una misma línea que refuerza esta idea de literatura como esfera autónoma ajena a determinaciones exteriores, más allá del tema del texto.

¿Cómo resolver la contradicción entre un autor que escribe sobre diferentes temas y, a la vez, propone que el foco de un escritor es solo la literatura que se opone al conocimiento de cualquier tema? Mediante la lectura de los textos de Aira en publicaciones periódicas encuentro que los diversos temas pasan por un mismo tamiz. Los argumentos aportan a una noción particular de la literatura que puede abordarlo todo pero sin las exigencias de otros tipos de conocimientos.

En ocasión de responder a una encuesta sobre la traducción de poesía, Aira propone que “en la extensión del concepto de traducción literaria a la idea general de traducción está el fundamento de la soberanía de Estado. El sentido, cuyo respaldo y garantía es la traducción, nos hace dóciles ante la ley” (Aira ii, 1982a: 8). De ello desprende “el valor liberador de la literatura, que opera contra el sentido” (Aira ii, 1982a: 8).

En otros artículos cambia el foco del tema anunciado en el título. En uno sobre intelectuales, que escribe al lado de la opinión de Horacio González, desestima rápidamente el eje de la discusión porque afirma no tener “noticias ciertas sobre la existencia de intelectuales en la Argentina” (Aira ii, 1986a: 60). Así pasa a formular “algunas opiniones sobre la literatura actual en la Argentina” (Aira ii, 1986a: 60) y proponer “para los que estén descontentos con este estado de cosas, volver a algo tan viejo y desacreditado como la vanguardia” (Aira ii, 1986a: 60).

En el texto a propósito del fallecimiento de Simone de Beauvoir, concluye con la siguiente reflexión: “Si el intelectual de izquierda fue el hombre más feliz hace unos veinte años, este fin de siglo quedará marcado por la lenta creación de una nueva felicidad” (Aira ii, 1986b: 75). Tras ello, cierra el artículo con una reivindicación a Bianco, “uno de nuestros buenos novelistas, si no el único entre nosotros que intentó, y logró inobjetablemente, la asimilación de las técnicas de los padres fundadores de la novela moderna, Henry James y Proust” (Aira ii, 1986b: 75).

Cuando reseña libros de Filosofía sobre la posmodernidad, Aira afirma que “somos posmodernistas por negación de la tradición ilustrada del progreso, por imposibilidad de inventar nada nuevo en esa tradición” (ii, 1986ñ: 68). En consecuencia, “por una acumulación

excesiva de cultura que ya sólo permite jugar con sus ruinas” (Aira ii, 1986ñ: 68). El debate sobre la inteligencia artificial dispara reflexiones acerca de los libros que abordan el tema enfocados, encuentra Aira, en la categoría de tiempo que encuentra planteados “al modo proustiano” (Aira ii, 1986e: 60). El suplemento de cultura de *Tiempo argentina* arma un cuestionario que presenta a escritores y críticos sobre la literatura femenina, la identidad de género, la imagen de las mujeres y la poética de varones. Aira parte por rechazar los términos en que se plantea la cuestión: “No creo que haya literatura femenina ni masculina” (Aira ii, 1986m: 5). A partir de ella propone que la literatura “consiste en volverse mujer” como herencia de “estilo” y bien lejana, “incompatible”, del “feminismo, la ecología, el marxismo, la religión, y en general todos los sistemas que promueven las buenas intenciones” (Aira ii, 1986m: 5).

La figura de polígrafo parece no solo alentada por la diversidad de temáticas que Aira aborda en sus textos sino también por lo heterogéneo de las temáticas de sus libros. Tras presentar *Canto Castrato* en una entrevista en *Siete días* se señala que “intenta salirse de un vanguardismo en el que se lo había encasillado” (Sierra, 1984: 63). Aira apoya esta idea al marcar distinciones en sus libros. Sobre *Ema* comenta que “se trata de una cautiva a la que le fue bastante bien y nunca se enojó con los indios. La tercera trata de los cortes de luz en la Argentina” (Aira i, 1984b: 63). Si reducimos los libros a una simple trama, los temas son diferentes. *Ema, la cautiva* es la historia de la travesía de Ema en el sur de la provincia de Buenos Aires tras ser tomada cautiva por un malón. *La luz argentina* es la historia de una pareja que ocurre en un departamento de la ciudad de Buenos Aires mientras espera el nacimiento de su hijo. *Canto Castrato* relata las peripecias de un cantante de ópera en Italia del siglo XVIII. *El vestido rosa* y *Las ovejas* vuelve al paisaje pampeano con la particularidad que, en el último, las protagonistas son las ovejas. *Una novela china* transcurre en la China del siglo XX y termina siendo una historia de amor. *Los fantasmas* cuenta de historia de una chica que, para participar de la fiesta de unos fantasmas, debe morir. *El bautismo* narra la vida de un sacerdote que se niega a bautizar a un bebé a quien, después de una serie de peripecias, encuentra en medio de una inundación. *Cómo me hice monja* es una historia narrada en primera persona. El lector queda desorientado frente al género del narrador porque a veces aparece como femenino y otras como masculino sin que se vuelva un problema en ningún

momento de la novela. Es más, al final de la novela nos enteramos de que el narrador muere antes de comenzar a contar su historia.

Este efecto de heterogeneidad que da fuerza a la imagen de “polígrafo” (Schwazberg, 1988) convive con constantes en las novelas. En ninguna de ellas se desarrolla la psicología de los personajes. Las expectativas de los comienzos se defraudan con finales abruptos o con historias que quedan abiertas a lo largo de la trama. Los paisajes extreman el realismo con una flora fantástica o meteorologías extraordinarias. En las novelas de Aira, “Todo era posible” (*El vestido rosa*, 1984: 35 y 36). A modo de ilustración, cito la lectura que hace Speranza de *Un sueño realizado* donde pone a prueba categorías convencionales que se ven defraudadas:

La historia podría resumirse más o menos así: un hombre sale de la cárcel, se reencuentra con un amor de la adolescencia, Florencia, descubre que se ha hecho homosexual por no haberse unido a esa mujer y trama un plan de secuestros y rescates para deshacerse del marido de ella y de su propio ‘marido’, hacerse con el dinero de su jefe y unirse en Florencia. La síntesis argumental no es desacertada y, aun así, es completamente irrelevante como descripción de la novela de Aira. No hay lógica del relato policial o de aventuras que organice la narración, ni desarrollo de un conflicto de identidad sexual, ni tampoco historia pasional, como podría suponerse a partir de esa mínima línea argumental; hay en cambio una carrera inverosímil entre una moto y una bicicleta, un champú y una tinta que se vuelven más aguados por causas inexplicables (Speranza, 2001: 7)

“Su pretensión parece desplazada de la pedagogía (ese cariz que desde siempre acecha a toda producción ficcional) a una relación más "adulta" con el lector” apunta Montaldo (1990: 112) porque esta literatura “conoce sus propios límites (la literatura no es todo en la vida...)” y logra “convertir a toda la historia en personaje y también a los mismos autores: contar al revés pero no para desentrañar una verdad sino para crear nuevas imposturas.” (1990: 112).

Quizás lo que se lee en Aira, más que un debate con la especialización de los intelectuales, es la libertad que habilita su literatura para incorporar elementos heterogéneos, una ruptura de las limitaciones que también encontrará en los escritores en cuya tradición se inscribe, como veremos a continuación. Horacio González parece advertir estas constantes: “una historia de eternidades” que “desea imprimir sobre acontecimientos históricos banalizados, la fuerza de un alucinado cronista que aplica a todo lo que ve una paleta rebosante de esmaltes y galanterías” (González, 1986: 62). Aira con “una disoluta alquimia conseguiría tal hazaña sin dejar de parecerse, en muchos momentos, a todo lo que expulsa” (González, 1986: 62).

2.2. Tradición marginal

En un artículo que abre con la pregunta por la elección del más grande de los escritores argentinos, Aira reflexiona sobre la noción de grandeza en literatura (Aira ii, 1981c). Para responder transforma los términos. Recurre a Deleuze y Guattari y toma la noción de literatura menor. En lugar de responder a la pregunta con la figura de Borges, Aira propone optar por “el dispositivo borgeano” de “deshacer al escritor en el lector” al estilo de Pierre Menard (Aira ii, 1981c: 84) y así responder, “como manual de revitalización” (Aira ii, 1981c: 85), “Carriego”, en referencia a la lectura de Borges de Carriego. Aira también emprenderá una lectura de la literatura argentina entendida como tradición marginal.

En este apartado, primero, reconstruyo un eje de lectura que atraviesa las numerosas reseñas que Aira escribe para publicaciones periódicas de estos años sobre diferentes escritores. Luego, me detengo en aquellos escritores que Aira rescata y con los que construye la tradición en la que inscribirse. Sobre algunos autores sus opiniones varían a lo largo del tiempo, como sobre Borges. Sobre los escritores que analizo a continuación, Osvaldo Lamborghini y Copi, su rescate es sostenido a lo largo de los años y, se vuelven significativos para el análisis porque me permiten estudiar la posición descentrada de Aira. Del mismo modo que su figura y propuesta literaria que son excéntricas, la tradición literaria que Aira construye también va a ser descentrada.

Cierro este segundo punto con una lectura que también descoloca los sentidos comunes de la época como el *Diccionario de autores latinoamericanos* aunque habrá que esperar a 2001 para rastrear estos efectos cuando finalmente se publique. Claro está que la tradición literaria en la que se inscribe Aira excede lo que trabajaremos a continuación. El recorte se justifica en tanto son elecciones significativas para explicar la posición descentrada que es un eje central de esta tesis⁶⁴.

⁶⁴ Existen numerosas lecturas del vínculo de Aira con estos escritores así como su relación con la tradición literaria. Contreras (2002) estudia los ensayos que Aira dedica a un conjunto de escritores. Ahora cito otras dos propuestas. Chitarroni propone: “Aira, puede decirse, asimila a Lamborghini y lo deja caer, abstraído e inocente, capaz de urdir tramas continuas en «la llanura de los chistes». Aira adquiere velocidad y se entrena, pero descarta el juego sintáctico, las cunas ascendentes que son puro fraseo” (Chitarroni: 1993: 441). Prieto explica que Aira sigue a Lamborghini e invierte su proyecto “convirtiendo lo simultáneo y yuxtapuesto –marca registrada de la prosa de Lamborghini– en sucesivo y lineal” (Prieto, 2006: 436)

2.2.1. Grandeza menor

En las reseñas y artículos que Aira escribe con asiduidad en publicaciones periódicas durante los años ochenta, se detiene en numerosos escritores. Más allá de sus particularidades, Aira destaca algunas características que los atraviesan transversalmente. Propongo leerlas como indicios de los elementos que valora en la literatura.

Aira valora la extrañeza de los estilos peculiares de los autores. Sobre Nicolás Peyceré resalta la “experiencia con el estilo” (ii, 1981d: 105) y que se trata de “de un escritor de esos en los que ya no importa lo que hacen (en efecto, no pueden escribir mejor) sino lo que son, o simplemente que sean, que sigan siendo: talismanes, garantes, ultra-presencias” (ii, 1981d: 105). De Severo Sarduy valora la forma (ii, 1988c: 63). De *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca opina que se trata de una “obra maestra” (ii, 1989b: 4). De Unica Zürn opina que “vale la pena por su gran poesía” (ii, 1987f: 55). Sobre *¡Minga!* De Jorge Di Paola destaca el contraste de “las fantasías más posibles” y el “experimento, muy logrado, de realismo” (ii, 1988b: 53)

A esta característica de grandeza le opone, fiel a su estilo contradictorio, la noción de fracaso. En una reseña sobre Elvira Orphée, comienza por destacar que “es la literatura misma, como arte y pasión, la que se desprende por fragmentos y reflejos del esfuerzo discontinuo y por momentos temerario del libro” (Aira ii, 1982c: 71). Termina por plantear que “el resultado, necesariamente fallido y ‘sucio’, es del mayor interés” (Aira ii, 1982c: 71). La conclusión no equivale a una crítica negativa sino a un rescate porque la literatura es un “sistema de lo experimental y lo imperfecto” (Aira ii, 1982c: 71). Aira lee a Juan José Saer en la misma clave: está “al borde del fiasco” (ii, 1986r: 67). Para el caso de Victoria Ocampo parece extremar la tensión:

su fracaso personal, que más de una vez bordeó peligrosamente el éxito, le debemos la supervivencia, y quizás hasta el florecimiento (si alguna vez llega, será hora de levantarle una estatua) de la pequeña, vacilante, conmovedora y entrañable cultura argentina” (...) Cuando pudo elegir entre Proust y la Condesa de Noailles, entre Céline y Drieu la Rochelle, entre Joyce y Rabindranath Tagore, entre Benjamin y Ortega, no dudó ni por un instante. ¿Gertrude Stein se hacía retratar por Picasso? Ella se hacía retratar por Jacques Emile Blanche. ¿Peggy Guggenheim compraba Brancusi? Ella le encargaba un busto a Troubetzkoy. ¿Mário de Andrade llevaba al Brasil a Lévy-Strauss? Ella traía a la Argentina a Roger Caillois. Coherente hasta el fin, legó a sus bienes a la UNESCO, por entender, con toda sensatez, que la burocracia siempre será el bastión de lo menor (Aira ii, 1987s: 65)

2.2.2. Los dos payasos

Aira recupera la figura de Osvaldo Lamborghini y de Copi desde que se presenta en público como escritor. Los va a rescatar a lo largo de su trayectoria. Estos autores comparten ser marginales en la tradición a tal punto que la circulación de sus libros es sumamente restringida.

Aira lee a Lamborghini desde el eje de la genialidad que ya vimos: “En Osvaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo” (Aira ii, 1988l: 8). Lamborghini es un mito: “Aunque nunca fue reeditado [*El fiord*], recorrió un largo camino y cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito (...) Secreto pero no ignorado (nadie pudo ignorarlo), el autor conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama. Desde el comienzo se lo leyó como a un maestro” (Aira ii, 1988l: 7).

En aquello que destaca de la obra de Lamborghini va despuntando una noción de literatura que se opone a la búsqueda del conocimiento y de la verdad. El malentendido es un aprendizaje central que adjudica a Lamborghini:

Recuerdo que una noche caminábamos por el centro, y cruzamos a una prostituta de las que por entonces, hace veinte años, todavía podían verse en Buenos Aires: pintada como un mascarón, cargada de joyas baratas, con ropa chillona, gorda, vieja. Osvaldo dijo, pensativo: «¿Por qué será que los giros siempre parecen seres del pasado?» Yo oí mal y respondí: «No creas. Mirá a Mao Tsé Tung.» Se detuvo, estupefacto, y me dirigió una mirada extraña. Por un instante, el malentendido abarcó a toda la literatura, y más. Han tenido que pasar tantos años y tantas cosas para que yo pudiera leer en esa mirada, o en el pasado mismo, lo que me quiso decir: «Por fin entendiste algo» (Aira ii, 1988l: 13)

Aira pone en práctica el malentendido y alude a ese estilo que antes llama payaso:

Para mí, la literatura es todo malentendido. La literatura sería una especie de antipsicoanálisis. El psicoanálisis trabaja con los malentendidos para llegar a una transparencia final, mientras que la literatura trabaja con las transparencias para llegar a un malentendido final. El escritor logrado es el escritor bien malentendido. Si uno logra un verdadero malentendido, respecto de su obra y de su vida, tiene asegurada la gloria, mientras que aquel escritor que se presenta unilateralmente, claro, ante sus lectores y ante la historia, está perdido (citado en Di Tella, 1984: 8)

Aira toma esta noción de malentendido y la pone a jugar en *Los dos payasos* editado por Beatriz Viterbo en 1995. Es la historia de dos payasos, Balín y Balón u Osvaldo Malvón y el Pibe, en “un circo clásico, de gran aparato, más bien serio” (*Los dos payasos*, 1995: 7). Estos payasos tratan de escribir una carta a la novia de Balón que se llama Beba. Uno le dicta al otro la carta. Cada vez que pronuncia “Beba”, para dirigirse a su amada, el payaso toma vino. Y

cada vez que quiere incorporar una “coma”⁶⁵, engulle comida. El dictado se convierte en un “trabalenguas minimalista” (*Los dos payasos*, 1995: 48). La puntuación es un “modesto jueguito de palabras que le ha costado esfuerzos de parto” (*Los dos payasos*, 1995: 30). “El chiste ha quedado reducido a escribir, escribir, escribir, como una mímica sin objeto” (*Los dos payasos*, 1995: 49).

Para Aira, Lamborghini “no es el narrador satírico ni comprometido, sino el realista bufo, que lleva la tragedia ridícula de no poder inventar sino tan solo comentar o bromear compulsivamente” porque “sabe que la política no puede ser tomada en serio porque en realidad, se trata de una ficción: todo lo que se puede hacer es bromas, en este ‘valle de chiste’” explica Sánchez (en Tamborenea, 1989: 21).

Esta noción de literatura va a contracorriente de un intento interpretativo: “Las interpretaciones que se han tejido alrededor de El Fiord (...) no hacen más que destacar su densidad literaria, su calidad de ininterpretable” (Aira ii, 1988: 10 y 11):

El bien y el mal, esos adjetivos extraordinariamente difundidos, serían por supuesto los primeros afectados. No habría precedencia temporal entre ellos, y el triunfo de una implicaría su automática inversión. Esa sería una forma doméstica, manual, de la “transmutación de todos los valores” (Aira ii, 1987a: 26)

no se trataba sólo del resultado, sino de la materia misma de la novela, también. Insistía en que todas las grandes novelas están recorridas por una pequeña melodía, una ‘musiquita’. La novela se hacía con frases provistas de sentido, pero a su vez la frase, para serlo, debía ser una pura música (‘música porque sí, música vana’, la cita del famoso soneto, que tanto repetía). Es el paradójico pasaje del verso a la prosa (Aira ii, 1988: 10)

La frase bella es la clave que reemplaza la trascendencia de un sentido por interpretar. Las citas que Aira incorpora en su obra, que pueden ser tanto de escritores como de filósofos, se escogen por la belleza que se encuentra en la frase y para dar continuidad al relato. Este tipo de intertextualidad puede pasar desapercibida para el lector y esto no impide la comprensión del texto en caso de no identificarla:

Lo que era Osvaldo, es difícil decirlo. Tenía una teoría sobre las novelas largas: decía que daban por resultado una frase, una pequeña frase «muy linda». Lo ejemplificaba con *Crimen y castigo*: «Para demostrar que es Napoleón, un estudiante debe asesinar a una vieja usurera». Paladeaba

⁶⁵ No es casual esta elección en tanto “lo más característico del estilo de Osvaldo: la puntuación” (Aira ii, 1988: 9). Aira toma el trabajo con la puntuación de Lamborghini como un aprendizaje que traduce, como vemos en *Los dos payasos*, a su estilo particular: “El venerable padre espiritual de nuestro comité (él nos reveló que existía un comité, para empezar) es en su divertidísima persona la teoría y práctica de la serie: una puntuación, una pura y gloriosa puntuación, la música de las dichas y desdichas de la vida” (Aira ii, 1985a: 63).

esa frase, la repetía. Daba a entender, creo, que lo suyo era esa frase, sin la novela (Aira ii, 1988l: 10)

En 1988 Aira da un curso sobre Copi en el Centro Cultural Ricardo Rojas cuya transcripción se publica en 1991 en la editorial Beatriz Viterbo. En Copi, Aira encuentra ejes similares a los destacados en Lamborghini. Lee a Copi como a un mito. Es más, el estudio de Copi le permite desarrollar su noción de mito: “El mito es el cuento que todos conocen, y que nadie se cansa de oír otra vez. El sueño, es el cuento íntimo y secreto que nadie conoce más que el soñador, que a todos fastidia tener que oír” (Copi, 1991: 28). En consecuencia, “Copi, el anti-onírico, está por entero del lado del mito. Claro que en un artista la repetición inherente al mito pasa a otro nivel. Se manifiesta más bien como una inventiva constante, pues sólo ella puede mantener en movimiento a la repetición” (Copi, 1991: 29).

Cercano a la figura del “polígrafo” (Schwarzberg, 1988: 18), Aira destaca en Copi que se trata de un escritor que no se restringe a lo literario. De hecho, la literatura, comenta Aira, no es lo central para él: “No era nada definido, y por eso podía hacerlo todo” adelanta el anuncio del curso que dictará en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Aira ii, 1988g: 1). Los elementos ajenos a la especificidad de la narración, como el dibujo, se vuelven virtud en Copi. Vale porque no es escritor solamente, llega desde su trabajo como dibujante: “Copi se hizo mundo como ‘hombre renacentista’, hombre de todos los talentos” (Copi, 1991: 62).

Como en Lamborghini, la “ética de la invención” (Copi, 1991: 16) propone un “arte de la narración” que “decae en la medida en que incorpora la explicación. La contracara esta decadencia es el surgimiento de la crítica literaria como género” (Copi, 1991: 18).

2.2.3. Puro acontecer estético en América Latina

En 1984 se anuncia que Aira “escribe cinco páginas diarias de las ‘nada menos que seis’ novelas que tienen en vista y prepara un *Diccionario de la Literatura Latinoamericana* de alrededor de 3000 artículos” (A toda máquina, 1984: 15). Aira termina el libro en marzo de 1985. Como otros de sus libros, este proyecto va a sufrir de peripecias hasta circular en librerías. Aira presenta la propuesta a Ada Korn tras editar *El vestido rosa* y *Las ovejas*. Dada la peculiaridad del libro y su extensión Ada Korn estima necesario trabajar con una editorial con una red de distribución consolidada para poder garantizar la circulación del diccionario. Así decide hacerlo con Emecé que años después formará parte del grupo transnacional Planeta. Durante esta transición el proyecto queda relegado por lo que recién aparece en 2001.

Incluso más de una década después de terminarse, el libro se considera un “redescubrimiento y puesta en valor de autores prácticamente ignorados por otros repositorios” (Benarós, 2001: 97) o una “suerte de Juicio Final, donde algunos últimos no dejan de ser primeros, y algunos primeros palidecen proporcionalmente” (Bordelois, 2001: 7).

En sintonía con esta propuesta, Aira publica textos sobre literatura latinoamericana en publicaciones periódicas en los años ochenta y discute con restringir esta producción al boom latinoamericano que caracteriza de acotarse a lo “respetable” (Aira ii, 1986d: 81). Así rescata la literatura brasileña de la “desdeñosa ignorancia” que existe por ella (Aira ii, 1986h: 25).

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

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

Del mismo modo, es posible encontrar su distancia frente a la figura del escritor serio o comprometido cuando escribe las entradas para Sábato y Cortázar. Sobre el primero escribe: “Aquí [en *El túnel*] ya se manifiesta la falla central de Sábato: una inadecuación entre su personalidad y sus intenciones estéticas. Sobre su robusto sentido común, sobre sus ideas convencionales y políticamente correctas (...) era imposible ajustar pretensiones de escritor

maldito” (*Diccionario de autores latinoamericanos*: 498 y 499). De Cortázar sentencia “*Libro de Manuel* (1973) fue una muy fallida incursión en el campo de la política” (*Diccionario de autores latinoamericanos*, 2001: 153).

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

El diccionario sigue resultando un gesto potente en 2001 en tanto desafía la creciente regionalización del mercado editorial en América Latina (De Diego, 2012; Botto, 2014) que supone que la circulación de las obras no depende más del ámbito idiomático sino de los límites de las zonas de distribución de las editoriales (Link, 2003).

2.3. Un solitario en el salón literario

En 1983 Fogwill reflexiona sobre Aira y encuentra que “no forma parte de un conjunto, aunque perteneció al grupo Pringles (...) es un solitario” (citado en *La vanguardia*, 1983: 2). En la introducción, vimos cómo se percibe a Aira como a un escritor con una obra inclasificable. Un efecto similar aparece en estos años cuando Aira tiene numerosas intervenciones en publicaciones periódicas. Si bien participa de estas instancias colectivas, no se lo identifica con ellas. Aparece como una singularidad, como un solitario⁶⁶. ¿Cómo es que ello sucede?

⁶⁶ Cabe aclarar que retomo esta idea de solitario que cito de Fogwill porque es el modo en que aparece Aira ante el público. Esto no significa ni que no participe de instancias colectivas, como sostendré en este punto, ni que los lazos con otros escritores, tan vitales a comienzos de su trayectoria (capítulo 2, 2.2.2), se hayan disuelto. La sociabilidad del “salón literario” (Libertella, 2006), esos lazos entre escritores y críticos que Aira traza desde los setenta, sobreviven en los años ochenta. Algunas huellas de esta sociabilidad: en 1984 Aira participa de la Feria del libro en la Mesa redonda *Nueva narrativa argentina* con Alberto Laiseca y Nicolás Peyceré (Delgado, 1985). Dialoga con Fogwill en un ciclo organizado por Tamara Kamenszain para el Centro Cultural Ricardo Rojas (al que asisten también Carrera, Ponce, Ulla y Chitarroni). En 1985 Aira publica un fragmento de *Moreira* en el tomo octavo de la antología de *Narrativa hispanoamericana 1816.1981. la generación de 1939 en adelante. Argentina, Paraguay, Uruguay* (Siglo XXI, México), donde aparecen Libertella y Fogwill. El curso sobre Copi en el Centro Cultural Ricardo Rojas se da por la mediación de Kamenszain, que dirige la sección Letras, y de Daniel Molina. Aira también escribe paratextos de libros de escritores cercanos: un apartado final de *Mi padre* de Arturo Carrera (Ediciones de la Flor, 1985) y la contratapa de *Pájaros en la cabeza* de Fogwill (Catálogos Editora, 1985). Las menciones a unos y otros en entrevistas y textos son frecuentes. Laiseca comenta: “César Aira también me gusta mucho; pienso que sí ‘Ema, la cautiva’ es una obra maestra. Creo que Aira es el heredero de Flaubert en la Argentina” (citado en Frassoni, 1984); es un “estilista” (Laiseca, 1987: 3). En 1988 Libertella participa del *Primer*

Los artículos y reseñas que escribe no aparecen en revistas especializadas como podría esperarse de un escritor que refuerza las particularidades de lo literario. Pero como consecuencia de esta noción, la literatura no se cierra en sí misma. Por el contrario, la literatura puede incorporar todo. Así, Aira puede escribir sobre múltiples temas sin salirse de lo literario, como estudio con la noción de polígrafo (2.1.3). En consecuencia, es capaz de incorporarse a las redacciones de publicaciones que no se especializan en literatura dificultando la posibilidad de identificarlo con un grupo en particular.

En los años ochenta, la mayoría de los textos de Aira se publican en *Vigencia* (1981-1986), *El porteño* (1982-2000), *Creación* (1986) y *Fin de siglo* (1987-1988). *Vigencia* es una publicación de la Editorial de Belgrano que tiene secretarios de redacción en política y economía, cultura y tiempos modernos, y arte. *El Porteño* logra “una circulación masiva sin que ello significara mantener los estilos y temas de los medios tradicionales. Había un público amplio para eso y la revista logró captarlo” (Warley, 1993: 205). *Creación* se presenta como una “propuesta de diálogo al servicio de la modernización” (Editor, 1986: 1). *Fin de siglo* se construye la continuadora de *Crisis* que sigue “creyendo en la belleza”, en que “la primera obligación de un intelectual es comprometerse en la defensa de la condición humana”, en “construir” una sociedad “más justa y solidaria” y en que “la cultura es un arma decisiva para que nuestra obstinación se cruce algún día con la historia” (Zito Lema, 1987: 2).

Es de destacar que todas las tapas de estas revistas están dedicadas a cuestiones sociales o políticas porque la cultura y, la literatura, en particular, no son temas centrales. Esto no significa que en la proliferación de revistas en esta época no existan publicaciones dedicadas a la literatura. Es posible, incluso, identificar una que parece cercana a la propuesta que está construyendo a Aira. Me refiero a *Sitio* de la que salen seis números entre diciembre de 1981 y noviembre de 1987.

Resulta elocuente la ausencia de Aira en una publicación con la que se pueden trazar múltiples contactos. *Sitio* es una publicación que, como otras revistas culturales, en medio de la represión dictatorial, juegan un papel central en la reconstrucción del campo cultural (Idez, 2017). Define la literatura en contraposición con el realismo, entendido como tarea servil de

encuentro de escritores Dr. Roberto Noble organizado por el diario *Clarín* y reflexiona sobre “una tradición cercana y reciente: llamémosla local, nacional” heredera de Girondo, Macedonio Fernández y Juan L. Ortiz. Así encuentra a Osvaldo Lamborghini, Carrera, Emeterio Cerro, Kamenszain y a Aira (citado en Lukin, 1988: 4).

reflejar la realidad. Estos “literatti” (Patiño, 1997: 28) construyen un canon de escritores marginales frente a la centralidad de Saer y Piglia y la popularidad de Asís. Si bien es una posición que se puede entender como vanguardista por ir contracorriente, no hay editoriales ni manifiestos en la revista que se lee como un síntoma del debilitamiento de esa posición de la época (Idez, 2017). Entre los escritores rescatados resuenan los autores de la tradición que Aira también está construyendo: Macedonio Fernández, Witold Gombrowicz, Wilcock, Carlos Correas, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Ricardo Zelarayán, Rodolfo Fogwill, Miguel Briante, Alberto Laiseca, Arturo Carrera y Néstor Perlongher (Idez, 2017).

Entre la supuesta heterogeneidad de participantes de la revista, Idez (2017) define redes internas. En primer lugar, una “red central” que constituye el núcleo directivo: Alcalde, Gusmán, Grüner, Jinks. En segundo lugar, una red crítica compuesta por Ana Barrenechea, Silvia Molloy y Enrique Pezzoni. En tercer lugar, una zona residual que resiste la especialización profesional. Esta red apuesta por la escritura, el género del ensayo, la impugnación de uso referencial de literatura definido en contraposición con el realismo ingenuo. Luis Chitarroni, como crítico, adscribe a esta definición de lo literario. Esta “red literaria” está compuesta por Fogwill, Gusmán, Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Perlongher y Zelarayán (Idez, 2017). Estos nombres y características son cercanos a Aira pero no conducen a que participe allí⁶⁷.

Aira sí participa de instancias colectivas como publicaciones periódicas pero no se inscribe en la propuesta particular de ninguna de ellas. Esta práctica parece replicar la que tiene con las editoriales, como veremos en el capítulo cuatro. También es un gesto similar al que propone en su lectura de la literatura latinoamericana. En el *Diccionario de autores latinoamericanos* advierte que, al modo de lo que llamará en otros lugares mito personal, “trato sólo de ‘autores’, no de épocas, escuelas o movimientos” (*Diccionario de autores latinoamericanos*, 2001 [1985]: 7).

2.4. Relecturas sobre el canon. Un nuevo centro: Juan José Saer

La propuesta y posición de Aira toma un sentido más claro cuando nos detenemos en otras posiciones y zonas que son significativas en su definición. Como vimos, para los años ochenta es posible identificar una común “disidencia cultural al régimen” desde la cual se busca

⁶⁷ Quizás nos podríamos preguntar cómo sería posible participar de una publicación que define un conjunto de rasgos compartidos si Aira se caracteriza por realizar una serie de afirmaciones sólo para, acto seguido, contradecirlas.

recomponer un discurso crítico quebrado por la dictadura. Los debates tienen en común “una autocrítica previa” al “fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales durante los sesenta y los setenta” (Patiño, 2006: 715).

Estos debates se pueden rastrear en publicaciones periódicas de la época y en grupos de estudios, que constituyen una “extrauniversidad” (Gerbaudo, 2004) vital en tiempos en que las instituciones oficiales están intervenidas. Luego, con la transición democrática, estos actores ingresan al recinto universitario. Propongo recorrer el itinerario de intelectuales y de una universidad que pasa de la hegemonía de la cultura política de izquierda, cuestionamientos internos dentro de este sector mediante, a la crisis de paradigmas estéticos y culturales, a una redefinición del vínculo entre el intelectual, la literatura y la política y a un debilitamiento en la confianza en la propia práctica (Patiño, 2006; Gerbaudo, 2014). Estas últimas redefiniciones, que veremos condensadas en la revista *Babel*, las estudio en el próximo punto (en particular en el 3.2).

Aquí me enfoco en los años de la transición democrática cuando intelectuales y críticos repiensen su función y realizan una autocrítica a los vínculos con la política. Este itinerario resulta relevante porque, por un lado, estos debates y reformulaciones encuentran en la literatura un espacio privilegiado para plantearse (Patiño, 2006). Por el otro, permiten delinear los espacios habilitados dentro del campo y las lecturas valoradas. En estos debates la literatura de Saer se vuelve legible. Se convierte en un objeto privilegiado para los debates sobre la redefinición del lugar del intelectual⁶⁸. En contraste, la propuesta de Aira no resulta legible con los ejes centrales que se delinearán estos años. En las primeras reseñas que se escriben sobre sus novelas, puedo rastrear esa resistencia para leer su literatura. Lo que esas reseñas encuentran como limitación, como vimos (1.2.), en unos años va a valorarse.

Es posible estudiar las reformulaciones del rol del intelectual condensadas en *Punto de Vista*, caso que es especialmente relevante para lo que estoy trabajando porque esta revista va a ser central en la consagración de Saer. Desde una “hiperconciencia” (Patiño, 2006: 175), la revista,

⁶⁸ Otro escritor que ocupa una posición central en estos años es Piglia quien, con *Respiración artificial* (Pomaire, 1980), propone la figura de crítico-escritor y una relectura de la tradición literaria –que rescata a Arlt y a Borges– que va a dejar huellas en el campo literario. Pero en este punto me centro solamente en Saer porque las condiciones que habilitan su reconocimiento también permiten explicar cómo se comienza a valorar, desde ciertos sectores, la obra de Aira hacia mediados de los ochenta y comienzos de los noventa cuando se reformulan los términos de las polémicas.

por un lado, realiza una renovación teórica con una “una serie de iniciativas de importación y traducción de teorías y debates críticos (las lecturas de Raymond Williams y de Pierre Bourdieu, los estudios sobre cultura popular, sobre modernidad y sobre ciudad, entre los principales)” (Dalmaroni, 210: 642). Por el otro, *Punto de Vista* presenta “una marcada preferencia por el arte y la literatura de vanguardia o ‘altomodernista’, ajena a los mandatos del mercado y disolvente respecto de los sistemas autoritarios de creencias culturales” (Dalmaroni, 210: 642).

Construyen un nuevo paradigma de lectura que reprocessa los ejes ideológicos y políticos que permiten ampliar la mirada de la crítica y releer la tradición: “hay una clara relectura de Sarmiento, Borges y las vanguardias, una puesta en valor de temas demonizados por la crítica literaria de izquierda desde que la revista *Contorno* le había arrebatado la hegemonía crítica a la cultura liberal representada por *Sur*” (Patiño, 2006: 175). ¿Cuál es el legado de Borges? Este consiste en “la imposibilidad de representar *lo real*, la desconfianza en la lengua como *instrumento* de esa representación imposible, el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes *previos* a su elaboración discursiva” (De Diego, 2007: 268).

El realismo es un eje pero, a diferencia de la literatura en los años sesenta y setenta, la discusión con el realismo no es cómo dar cuenta de la totalidad de lo real ni celebrar la autonomía del arte para afirmar otra realidad. La poética dominante es aquella cuyo principio constructivo es el interrogante. La crisis de la narración como “instrumento para comunicar la experiencia” (De Diego, 2007: 254) conduce a preguntarse: “¿es posible –y si es posible, cómo– narrar la experiencia *previa* al orden de representación que impone la cultura?” (De Diego, 2007: 252).

Con estas relecturas y con el nuevo marco teórico la literatura de Saer, cuyos primeros libros publicados en los sesenta parecen “ilegibles” o “insatisfactorios” (Dalmaroni, 2010: 613), se vuelve un objeto privilegiado de la revista que lo va a consagrar. La propuesta de Saer vale en la discusión con la hegemonía del realismo social y comprometido y, a la vez, con las versiones literarias que circulan en los medios comerciales de comunicación porque es, a la vez, un autor con la “infrecuente calidad de una obra fundada en la fidelidad a su propia autonomía” (Dalmaroni, 2010: 641).

La obra de Saer impide “una lectura previsible, la lectura política o histórica, es decir el simplismo realista o referencial: por la ‘absorbente realidad del mecanismo narrativo’, tanto los contenidos psicológicos como las ‘clases sociales, las profesiones, el dinero, la política’ resultan ‘despojados de aquellas remitencias’ y valen por ser relatos” define Dalmaroni citando a Sarlo en una de las lecturas de principios de los ochenta (2010: 633).

El “carácter político de la función de la literatura”, eje del campo literario en los setenta, no se rechaza pero se lo traduce en su “especificidad literaria” (Saítta, 2004: 245). Estos sentidos son fuertes para leer la literatura de estos años. Incluso se llega a leer la obra de Aira en esta clave –lectura que parece imponerse dejando de lado lo particular de su propuesta. Ulla comenta en el *Segundo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble* que “la parodia constituyó una forma de respuesta al estado de censura en que se vivía” (*Segundo encuentro de escritores... 1989: 6*) y ejemplifica esa idea con *Ema, la cautiva* de Aira y *Matando enanos a garrotazos* de Laiseca.

De hecho, ¿cómo pensar con la tensión entre política y literatura en la obra de un escritor que, cuando se presenta, afirma “yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (Aira ii, 1982: 2)? ¿Cómo emplear estas “instrucciones de lectura” (Dalmaroni, 2010: 618) y ser fiel a una literatura que, cuando cita a Borges, lo hace en la voz de un rebaño de ovejas que en medio de una sequía viajan en búsqueda de alimentos miniaturizados en un paisaje donde “la luna parecía un nido de osos polares feroces” (*Las ovejas*, 1984: 146)?

¿Qué otra cosa más que desestabilizar la mirada que arrancar una novela con Juan Manuel de Rosas como un personaje que “sudoroso, desorbitado (...) saltó del lecho y se tambaleó un instante sobre las baldosas frías, moviendo los brazos como un pato (...) recogió las piernas para hacer abdominales” (*La liebre*, 1991: 7 y 8)?

Cómo leer a la vez a un escritor como Saer que se valora porque, a contracorriente, es “poco vistoso” –como lo caracteriza Piglia en *Punto de Vista* (citado en Dalmaroni, 2010: 640) – y está “rodeado de silencio” (Dalmaroni, 2010: 641) y, a su vez, a otro como Aira que escribe en publicaciones que circulan por espacios que exceden al público restringido del literario, como *El porteño*. Un escritor que realiza afirmaciones contundentes como “Ricardo Piglia logra con *Respiración artificial* (Pomaire, 1980) una de las peores novelas de su generación” (Aira ii, 1981: 58). Un autor que afirma que “*El limonero real* (1974) fue el mayor esfuerzo del autor,

y el que más lo exige del lector. Se trata de un experimento con el tiempo, insólitamente borgeano. Un tour-de-force, ligeramente excesivo. Se emerge de sus muchos cientos de páginas con la satisfacción del deber cumplido, y un excelente recuerdo /y la vana promesa de no volver a acometer semejante lectura por mucho tiempo” (Aira ii, 1986r: 67).

Saer es central pero no desafía la definición de lo literario: “a nadie se le ocurriría dudar respecto a sus textos ¿es esto literatura?” (Minelli, 2006: 20). Parece que no sucede lo mismo con Aira. Sager sostiene que la ausencia de artículos sobre Aira en Punto de Vista entre 1984 y 2005 se debe a que “la cuestión Aira” es la misma que “la cuestión de los valores respecto de la literatura” (2008: 26). Vuelvo sobre este punto en el próximo capítulo.

Se precisará una renovación en los términos en los que se piensa la literatura para poder leer y valorar a Aira. ¿Cuáles son las condiciones para que ello ocurra? Respondo este interrogante en el próximo punto.

Pero antes de pasar, realizo una breve mención a otro escritor que tiene una presencia llamativa en publicaciones periódicas y listados de best sellers de la época. Si bien se afirma que “si excluimos la labor consecuyente y obstinada de Piglia, Saer y los críticos de *Punto de Vista* (...) resulta difícil encontrar en el período estudiado signos que evidencien una recomposición del campo literario que vaya más allá de los debates políticos y de los brulotes ad hominem” (De Diego, 2007: 283), encuentro que la figura de Jorge Asís no pasa desapercibida⁶⁹ y marca un punto que no es problematizado.

En su literatura y en su figura, no es la única, se resalta la dimensión mercantil de la literatura porque Asís es un best seller. Además de que se trata de una literatura denostada por ser caracterizada como de pobre calidad⁷⁰, el hecho de ser best seller no es valorado. A diferencia

⁶⁹ En la revisión bibliográfica que realizo de publicaciones periódicas del recorte temporal entre 1981 y 1993 encuentro numerosas menciones a su literatura así como entrevistas y reseñas a sus libros. Hasta Borges, conocido por no dar su opinión sobre sus contemporáneos. “Mi literatura no tendrá herederos” dijo en el teatro Auditorium de Mar del Plata (Borges dijo..., 1983: 24). Opina “yo tengo la convicción de que la mayoría de los escritores son muy superiores a mí (...) Ahora, desde luego, creo que puedo ser superior a un señor que se llame Asís, por ejemplo” (Borges, 1982: 3).

⁷⁰ Su tono irónico “permite recorrer sin dramatismos las dudas, las contradicciones, la derrota de una generación que queda cristalizada en el fracaso y el escepticismo” (Speranza y Jarkowski, 1988: 34). Lo que no suele ser valorado. Por el contrario, se lo llega a acusar de “cómplice involuntario del régimen culpable. Porque el escepticismo, estimado Turco, no es, hoy y en la Argentina, sinónimo de ninguna lucidez” (Romano, 1981 :44). Por estas mismas características, a principios del siglo XXI Ludmer rescata la figura de Asís como “maldito” porque “está excluido, no aparece en los lugares donde los escritores quieren aparecer. No se sabe si escribe bien o mal” (citado en Moreno, 2011). Ludmer rastrea la persistencia de “una asociación romántica entre escribir y no tener

de los años sesenta, cuando esto se puede leer como un acercamiento del escritor con el público general, un hecho deseable, ahora cuando la dimensión mercantil asoma a la superficie, va en detrimento de lo literario. Este caso resulta significativo porque, como veremos en el próximo capítulo, Aira trastoca este vínculo con las editoriales.

3. Salir del salón literario. Las condiciones que posibilitan la lectura (1986-1993)

Entre la segunda mitad de los años ochenta y la primera de los noventa se percibe una “segunda transición cultural” (Patiño, 2006). Es posible identificar la “emergencia de un nuevo grupo generacional” con jóvenes que se presentan en público como dos proyectos enfrentados: los así llamados Babélicos y los Planetarios (Saïtta, 2004: 246). En este capítulo me centro en los debates de esta zona del campo literario porque son significativos para dar cuenta de los aires renovadores que permiten leer la obra de Aira de una manera diferente: destacan la dimensión de placer de su literatura ya sea valorándola o bien criticándola como frívola.

3.1. *Babel. Revista de libros*

Babel. Revista de libros (1988-1991) es una publicación de la que salen 22 números⁷¹. El grupo, que se presenta bajo el nombre de Shangháí y que se nuclea alrededor de la revista, tiene gran impacto en el campo literario lo que se debe, en parte, a la efectividad de su presentación en público (Castro, 2015). Se presentan como opuestos al grupo denominado Planetarios. Para el análisis que propongo, que busca estudiar cómo emergen nuevas lecturas que permiten valorar la obra de Aira, resulta más productivo que centrarme en el vínculo entre *Babel* y el grupo de los Planetarios⁷², retomar el itinerario de intelectuales y críticos que comienzo a

poder”. Entre los “culturosos” está bien narrarse como “perdedor” lo que contrasta fuertemente con la propuesta de Asís que “no simula nada, desnuda. Él contaba siempre que vio a Borges haciendo pis en un baño. Lo que todos acatan y respetan, él lo desnuda. Y además se ríe de sí mismo” (citado en Moreno, 2001).

⁷¹ Los primeros cuatro números están financiados por la Cooperativa de Periodistas Independientes, aquella que en 1985 retoma la publicación de *El porteño*. A partir del número 6 la edita Puntosur. Integrantes de la revista son Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Ricardo Ibarlucía, Diego Bigongiari y Daniel Samoilovich.

⁷² Se configuran dos grupos contrapuestos: el grupo Shangháí, reunido en torno a la revista *Babel. Revista de libros* (1988-1991), y los Planetarios, cercanos al diario *Página/12* y a la editorial Planeta. Los jóvenes experimentalistas de *Babel. Revista de libros* se pueden definir de manera relacional con la Planetarios. En *Babel* construyen como instancias de legitimación la universidad y la crítica literaria; se inscriben en una tradición de escritores europeos; y definen una literatura que apuesta por la ruptura con el pacto mimético. Los narrativistas editados por *Biblioteca del Sur* de Planeta oponen como instancias de legitimación a la industria editorial, el periodismo y el mercado. Se identifican con los escritores estadounidenses y proponen un pacto de mimesis con el lector y valoran el vínculo de la literatura con la historia política y social (Saïtta, 2004). La polarización de estos

rastrear en el punto anterior (2.4.). Ello me permite analizar a *Babel. Revista de libros* como una posición emergente que es significativa para la creciente consagración de Aira.

Con la apertura democrática y la reformulación de los planes de estudio de las universidades nacionales, a mediados de los años ochenta, ingresan a la institución los saberes desarrollados en la “extrauniversidad” (Gerbaudo, 2014), es decir, esa “nueva sensibilidad” que modifica los vínculos entre arte e intelectualidad y política clausurando “el reclamo de una relación funcional entre arte y pedagogías políticas, tanto como la confianza en la representación y en un arte capaz de alcanzar la representación de una totalidad” (Dalmaroni, 2010: 654 y 655). El poder consagrador (“condición de árbitro de los debates y consagrador de temas y escritores” Patiño, 2006: 175) que alcanza *Punto de Vista* no se da sin resistencias. Frente a esta posición surgen otras publicaciones y posturas que atacan su propuesta. En algunas ocasiones se trata de referencias directas, como la revista *La bizca* (1985-1986) y, de manera posterior, *El ojo mocho* (1991-2008) (Patiño, 1997). Jóvenes intelectuales retoman la tradición de la izquierda marxista para revitalizarla y discutir las críticas de *Punto de Vista*.

Los escritores identificados con *Babel*⁷³ parecen entrar en esta polémica cuando cuentan que su punto de reunión es la confitería Ideal. Con este gesto nada inocente se diferencian de la figura del escritor comprometido porque el café donde se reúnen, aclaran, está “lejos de la humareda psicobolche de las barcas que pululaban en el bar La Paz” (Gorbato, 1988: 24). Sin embargo, se corren de los términos en que está planteado el debate cuando comienza a reinar la sensación de desencanto por la primavera democrática. Entran en crisis los acuerdos sobre el renovado rol del intelectual en democracia. Así se habilita la posibilidad de pensar las

grupos tiene efectos que exceden el público literario restringido. Publicaciones de grandes tiradas y de interés general reparan en estas producciones literarias. Por ejemplo, la revista *Gente*, de interés general y dedicada sobre todo al espectáculo, entrevista a “escritores jóvenes –todos narradores de alrededor de 30 años– que se convirtieron en personajes glamorosos, rentables para las editoriales, que dan cuenta de una especie de recambio generacional” (Haimovich, 1992: 76). Esta antinomia es puesta en cuestión en posteriores estudios (Sassi, 2006; Molina, 2010; Drucaroff, 2011). Recientes trabajos utilizan la categoría de “generación ausente” (Castro, 2015) para conceptualizarlos y definirlos en sus características en común. Son autores nacidos alrededor de 1960 preocupados por tematizar el decenio 1973-1983 que “se autoconstruyeron identitariamente a partir de la negación de las posibilidades que –en términos de franja etaria– les eran perfectamente posibles”, en relación con Malvinas o la militancia política de los años sesenta y setenta (Castro, 2015). Estos escritores eligen “el lugar de la carencia” y su “toma de voz (tanto política como literaria) fue necesariamente colectiva y generacional” (Castro, 2015:35).

⁷³ Para presentarse como grupo Shanghái publican un manifiesto en *El porteño*, en *Diario de poesía* y en *Página/12*. Pero más lejos gesto vanguardista que indica el manifiesto, presentan el primer número de la revista en el evento más tradicional del mundo literario como la Feria del libro en su XIV edición el 8 de abril de 1988.

producciones culturales y literarias en sus propios términos. Ajenas a la noción de utilidad, se acercan a la posibilidad del goce

Propongo que *Babel* es parte de una zona emergente⁷⁴. Se trata de “un movimiento de trasmutación de los fundamentos del pensamiento que sostuvieron hasta entonces” que, en términos de teoría, introduce una mirada “modernizadora, de puesta al día en temas clave del pensamiento contemporáneo” (Patiño, 2006). *Babel* se subtitula *Todo sobre los libros que nadie puede comprar*. En esa aclaración se puede leer que se define como “una revista de vanguardia estética” y, a la vez, “se presenta como una revista propia del mercado editorial ampliado, poniendo en circulación dentro de este circuito «productos» que provienen de los circuitos más restringidos del campo cultural y literario” (Patiño, 2006). Esta es una operación que no encuentra habilitación durante la dictadura más que en “la zona subterránea de las revistas literarias” (Patiño, 2006).

La reformulación de los marcos teóricos y la posibilidad de pensar lo editorial como parte del hecho literario constituyen elementos de *Babel* que la acercan a Aira. Como indicador concreto de esta afinidad no sólo encuentro la presencia de Aira en la revista⁷⁵ sino también menciones a él por fuera de esa publicación. A modo de ilustración, en 1993 la revista *La maga* encuesta a los escritores sobre su opinión acerca de los tres mejores escritores “que continúan escribiendo” (Russo, 1993). Aira queda en el séptimo lugar junto con Osvaldo Soriano. Lo vota el salón literario, Carrera y Libertella, y también escritores más jóvenes como Guebel, Pauls y Matilde Sánchez. La compulsa se repite al año siguiente y, en este caso, se vota la mejor novela argentina del siglo y el mejor cuento argentino del siglo (Russo, Gociol y Tenewicki, 1994). A Aira lo elige Fogwill y como el año anterior lo vuelve a elegir Guebel, Sánchez y se suma Bizzio⁷⁶.

⁷⁴ Raymond Williams define a los elementos emergentes como “nuevos significados y valores” (2009: 169). Una novedad que no se define como oposición a lo dominante sino como “diferencia radical” (2009: 170).

⁷⁵ *Babel* elige a Aira como primer escritor que participa de *La mesa de luz*. *Notorios y notables* confiesan qué han leído (abril de 1988). Y dos años después *Los fantasmas* es el Libro del mes. Es central esta elección porque si bien *Babel* no tiene editoriales, la sección *El libro del mes* se puede leer como un espacio privilegiado donde tomar posición (Peller, 2016: 280). En esta sección eligen sobre todo a escritores argentinos contemporáneos y colaboradores de la revistas y autores de generaciones anteriores como Gombrowicz, Carrera, Fogwill, Copi, Ludmer y Osvaldo Lamborghini (Castro, 2015; Peller, 2016). Todos nombres que ya nos pueden resonar con relación a Aira.

⁷⁶ Otra encuesta en la que se percibe la afinidad entre escritores vinculados con *Babel*, además de otros actores del campo que no son del salón literario, es la de diciembre de 1991 que realiza el suplemento *Primer plano* de

Aira comienza a circular, y a ser valorado, por fuera del salón literario para mediados de los ochenta. El derrotero de *El vestido rosa* y *Las ovejas* es elocuente en este sentido. En el capítulo anterior vimos cómo Aira llega a las editoriales de mano de escritores y críticos del salón literario del que forma parte. En este caso parece modificarse la historia. El título que edita Ada Korn no le llega por medio de algún escritor o crítico parte del salón literario. Korn recuerda que, cuando está delineando el proyecto de su editorial, se entera de que el Teatro San Martín organiza una mesa de escritores noveles. Allí están Pauls, Chejfec, Guebel y Chitarroni. “No dejaban títere con cabeza, nadie servía: ni los autores consagrados ni un montón de otra gente (...) El único que se salvaba era un tal Aira, del que yo no había leído nada ni sabía quién era”, recuerda Korn (citado en Gorodischer 2009). Sale de la charla y compra *Ema, la cautiva*, la única novela que encuentra en librerías, y cuando consigue el teléfono de Aira: “Lo llamé y le dije yo soy Ada Korn, no me conocés pero te va a ocurrir algo que a pocos autores les pasa. Me dijeron que tenés mucho material inédito; quisiera leerlo para ver qué me gustaría publicar” (citado en Gorodischer 2009). Los escritores mencionados serán los que publiquen la revista *Babel*. Aira comienza a ser valorado por nuevos actores, empieza a salir del salón literario. ¿Cómo se lo lee y valora desde este sector emergente?

3.1.1. La felicidad de la literatura

En julio de 1989, en el número diez de *Babel*, Martín Caparrós publica *Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril*, un texto que se lee como programático para los escritores que forman parte de *Babel*. Allí habla “a partir de un nosotros” (1989: 43) que se define en oposición a la “literatura Roger Rabitt”, es decir, “la ficción literaria (...) dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla” (1989: 43).

El nosotros desde el que habla Caparrós no pudo matar a sus padres porque a los escritores de la llamada literatura Roger Rabitt “los mataron con muertes más crudas, personales, o con

Página/12 a escritores, editores, críticos y periodistas sobre los libros del año. Preguntan en particular por el mejor libro nacional del año, el mejor libro extranjero del año, el mejor libro de no ficción del año, la revelación del año (nacional y extranjera), el libro que fue sobrevalorado, el libro que fue injustamente olvidado, lo más escandaloso del año, y el fenómeno cultural del año. Aira recibe varias menciones. Si bien para mejor libro nacional del año lo sigue votando el salón literario, como Carrera, hay otros autores que también lo eligen como Bizzio, Chitarroni, Gloria Rodríguez, Silvia Hopenhayn que es la editora del suplemento cultural de *El cronista comercial*, Hinde Pomeraniek y Guillermo Saavedra que trabajan en Clarín como críticos, y Daniel Samoilovich.

la eliminación de su entorno y sus premisas. Y a nosotros nos privaron de esa posibilidad, de ese privilegio” (1989: 44). Lo que encuentran es un desierto pero, por mediación de otros escritores, se trata de un desierto “demasiado lleno” y extrañado (1989: 44). Los escritores de *Babel* encuentran en Aira, así como también en Laiseca, entre otros nombres, figuras que, en ese desierto, no sólo rechazan la literatura Roger Rabitt sino que afirman la autonomía literaria.

Central para la valoración de la literatura de Aira es el elemento de placer y goce que resaltan en esta revista. *Babel* conceptualiza con las nuevas teorías que introducen, como la de Derrida, un sujeto que disfruta “del placer de la escritura” (Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997: 126). Frente a un diagnóstico que algunos leen con angustia acerca de que “la literatura no hace tornar las ruedas de la historia y que por lo tanto, la palabra se vuelve un eco sin trascendencia extraliteraria, sin función fuera de su propia esfera y aún dudosamente dentro de ella misma”, *Babel* propone “la liberadora sensación del despojado que apuesta sus magras posesiones a la ‘escritura’” (Patiño, 2006).

Cuando *Babel* elige *Los fantasmas* como *Libro del mes*, Pauls escribe una reseña en sintonía con la propuesta de Caparrós. En la novela, Aira “postula dos sentidos a la vez sin decidirse por ninguno (...) El goce lunático de la paradoja es la verdadera fiesta de *Los fantasmas*” (Pauls, 1990: 5). Lejos de entablar una relación crítica con la realidad o de producir conocimiento, “una novela se escribe con verdades de Perogrullo, con la pulida estupidez del sentido común” (Pauls, 1990: 5). Se desbaratan los opuestos o todo aquello que pueda quedar por fuera del mundo literario:

Aira es el padre de una familia múltiple de *zombies*, de sonámbulos, centinelas adormecidos que apenas interrumpen el sopor en el que flotan para parpadear (...) esos parpadeos no son instantes del despertar; son redundancias de sueño. Ir más allá, sí, pasar al otro lado para protagonizar la fiesta que una novela no contará: de eso trata la literatura de Aira. Pero no para oponer el sueño a la vigilia, ni la recuperación de la conciencia a la catatonía, sino para crear una nueva laguna de olvido en el olvido, un nuevo abismo de sueño en el dormir despierto” (Pauls, 1990: 5)

Pauls viene leyendo a Aira en esta clave. En una reseña publicada en *Fin de siglo* sobre *Una novela china* repara que “este vasto recorrido”, que compara con los Bouvard y Pécuchet de Flaubert, “no tiene, sin embargo, la continuidad de un aprendizaje ni la lógica avara de una acumulación” (Pauls, 1987: 59). De manera más explícita propone que la novela de Aira es “el imperio soberano de la antimetáfora” que va “contra la doxa pegajosa que sigue

concediéndole a la literatura el dudoso privilegio de exhibir ‘ideas’ (...) De ahí que el enciclopedismo irrisorio que el libro despliega ignore los esforzados humanismos contemporáneos” (Pauls, 1987: 59).

Una reseña sobre Aira, sobre *Los fantasmas* en particular, le permite a Feiling desarrollar la valoración por el juego de la literatura y el goce de la misma que, postula, son entendidos como propuestas excluyentes. Feiling, que viene de discutir con Aira –como vimos en el capítulo anterior– sobre la definición de la literatura como lo incomprensible, quiere destacar de *Los fantasmas* que es literatura que “sirve para producir más literatura” y, al mismo tiempo, literatura que “también sirve para producir placer” (Feiling, 1990: 5). Afirma “Las *clagues* han sido estafadas” porque ya no se puede partir del supuesto de la contradicción entre la literatura por la literatura misma y la literatura por el placer:

No se debe caer en la tentación de decir que *Los fantasmas* es una broma literaria o un relato destinado a complacer a ciertas *clagues*. ¿La de quienes piensan que las ficciones no significan nada ni ‘tratan de’ nada sino de sí mismas? ¿La de quienes suponen que una obra es mejor cuantas más citas abiertas y encubiertas contenga? Las *clagues* han sido estafadas. Vilmente. Aira les escamotea el bocado que desean (‘¿Ven? ¿Ven que la literatura es inútil, que es sólo un juego?’), y lo sustituye por otra cosa (Feiling, 1990: 5)

En sintonía con estas emergencias, y desde otra publicación como *Fin de siglo*, Daniel Molina confecciona un diagnóstico de la producción cultural y encuentra que “no hay nostalgia: la nueva cultura se está produciendo ya: una nueva subjetividad se encuentra en marcha” (1987:71)⁷⁷. Frente a ello se pregunta dónde ocurre: “un poco por todas partes, sin lugar fijo. Aún no se lo percibe porque su imagen es de perfil y su cuerpo, la viscosa intensidad del deseo” (1987: 71). No es “un simple rostro de oposición” ni “el negativo de lo otro” porque “vive en las grietas, agrieta los muros, estalla en los intersticios” (1987: 71). Molina puede anclar esa viscosidad, entre la enumeración que detalla, en la literatura Aira.

⁷⁷ Más radical será la tapa de *Cerdos y peces* que anuncia “Todo está permitido” en su número 32 de noviembre de 1990. Dentro de la revista se argumenta, junto con un mapa que menciona y vincula a figuras centrales del arte, la literatura, las ciencias sociales y el conocimiento en general de la modernidad (Tristán Tzara, Vladimir Lenin, Mikhail Bakunin, Paul Éluard, James Joyce, Richard Wagner, Franz Liszt, André Bretón, H. P. Lovecraft, Friedrich Nietzsche, Paul Klee, Lou Andreas-Salomé, Antonin Artaud, Sigmund Freud, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Pablo Picasso, Carl Jung, Edmund Husserl, Jean Genet, Reich, Albert Einstein, William S. Burroughs, Franz Kafka, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Jacques Lacan, Enrique Pichon-Rivière, Giles Deleuze, Michel Foucault, Oscar Masotta): “Algo así como el 74% de la concepción del mundo de aquellos que han ingerido muchas letras dibujadas en libros fue elaborado por los habitantes de este mapa (...) La mayor parte de la gente que conozco tiene la cabeza hecha por este mapa. Es hora de quemarlo” (Los que dibujaron el mapa de tu mente, *Cerdos y peces*, n°32, 1990).

Prieto en una nota de *El porteño* sobre la literatura de los años ochenta comenta: “En el 50 era comprometido a partir de Sartre, en el 60 era libre con los beatniks, en el 70 era militante y en el ’80 parece ser divertido” (citado en Feld y Govea, 1987: 72). En esta breve afirmación hay condensadas ideas vitales para pensar la literatura de Aira a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, cuando se crean las condiciones para valorar una obra que promueve “la felicidad de la literatura” (Link, 2001: 7)⁷⁸.

La dimensión del goce se repite en opiniones de la época. Speranza y Jarkowski encuentran en la narrativa escrita por jóvenes en la segunda mitad de los ochenta una “gratuidad autocomplaciente de la escritura (...) que entre placeres y desdenes se coloca despreocupadamente más allá de la literatura como espacio de reflexión crítica, de puesta en juego de valores” (1988: 34). En otros diagnósticos coinciden en que la narrativa argentina “luego de cierta intoxicación de novela-ensayo y de meta-literatura, quiere volver a tomar en cuenta estos simples pero eficaces principios del olvidado gozo de narrar” (Lojo, 1988:25).

Este despojarse de las trascendencias para afirmar la libertad del placer y la felicidad resuena en las atmósferas que crea Aira en sus novelas:

Si había aprendido algo a lo largo de su crecimiento, por otra parte tan accidentado, había sido precisamente que todo era posible, inclusive esta posibilidad genérica que parecía envolverlo ahora una conspiración que nadie hubiera pensado, pero de la que su reputación sería la víctima (*El vestido rosa*, 1984: 35 y 36)

No, el cambio no estaba ahí. Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad. No porque se hubiera hecho más real o menos real, sino porque parecía como si ahora todo pudiera suceder. ¿Y antes no era así? Antes era como si nada pudiera suceder. Era el sistema de belleza y felicidad de los jóvenes. Era el motivo por el que estaban allí diseminados a esa hora, era su modo de hacer real el barrio, la ciudad, la noche. De pronto todos eran distintos, como si un gas de dispersión instantánea los hubiera transformado. Era increíble cómo podía cambiar todo, pensaba Marcia, hasta en los detalles. No se necesitaban catástrofes ni cataclismos... Al contrario: en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores. (*La prueba*, 1992: 42 y 43).

Era una época de milagros y resurrecciones, en la que todo era posible. Se mezclaba el saber con la ignorancia, y las rigideces del dogma corrían lado a lado con las libertades de lo cotidiano (*El santo*, 2015: 7)

⁷⁸ Cabe mencionar que Jacoby coincide con esta caracterización del clima cuando analiza y conceptualiza, su participación en el grupo de música Virus durante los últimos años de la dictadura y en la transición como una “estrategia de la alegría”. Lucena y Laboureau retoman este concepto para estudiar los modos que desde el campo del arte, la música y el diseño se conforman “nuevas formas de subjetivación que desafiaban no solo la construcción de una subjetividad atemorizada, individualista y fragmentada –que bajo el impulso del terror y las políticas de corte neoliberal impulsaba la dictadura–, sino también las formas de subjetivación militante propias de los partidos de izquierda y las organizaciones de lucha armada” (2016: 27).

El rescate del juego literario, del goce y de la sensación de libertad en la literatura Aira se percibe en publicaciones de distintas características. Las reseñas a las novelas de Aira de estos años se detienen en estas dimensiones. Veamos algunas de ellas.

En *Cultura y Nación* de *Clarín* leen *Una novela china* y hallan que “no tiene nada de novela y lo chino es falsificado” por eso se la define como “objeto de la imaginación” (Mileo, 1987: 5). La pregunta por la trascendencia frente a ese mero juego se impone: “¿Qué queda entonces?”. La respuesta, “la fascinación y un juego mental” (Mileo, 1987: 5). En *La nación* encuentran “invención lúdica” y “el territorio de la literatura absoluta” (Masciángoli: 1987: 5). Aquí también surge la posibilidad de pensar algo más allá de esa invención pero la respuesta es la misma:

El texto (fluido, sereno y cómodo) constituye un válido exponente de la preservación, por los signos, de la transparencia de los signos; pues si la primera instancia de su elocuencia inmediata parece encubrir otra, metafórica, ésta a su vez (y como en un triple fondo) desmitifica – desmetaforiza– los símbolos de la escritura. Ella es sólo lo que consigna (Masciángoli: 1987: 5)⁷⁹

En *Los diarios del viaje*, Saítta repara en “la belleza” de esa “fábula alucinante” que se caracteriza por “la imposibilidad de asir, aunque sea por un momento, ‘los trozos de la realidad’ que aseguran nuestra ubicación en el mundo” (Saítta, 1988: 47). Sobre otra novela, *La liebre*, y desde otra publicación, *Clarín*, Sánchez coincide en que “como es imposible reconstruir la historia –la subjetividad verdadera del personaje histórico no es más que una licencia poética–, se entrega de lleno al presente del lenguaje, que aparece como un aparato de actualización de todo relato histórico” (Sánchez, 1991: 7). “Aira narra entonces la felicidad” (Sánchez, 1991: 7) que Chitarroni plantea como “pensamiento-diversión” al leer *Los*

⁷⁹ Cabe mencionar que Masciángoli, ese mismo año, escribe –también en *La Nación*– una furibunda crítica de *Glosa* de Saer. Dalmaroni (2010) encuentra que lo que este crítico denosta, para otras zonas es un mérito que fundamenta la valoración de la literatura de Saer. Cito dos párrafos con los que Masciángoli cierra la reseña sobre Saer: “Estos ejemplos bastan para entender una postura literaria cuyo rigor limita sectariamente, sin embargo, su proyección, y la inscribe entre el autismo creador y la crítica solipsista. Es decir que, en las antípodas de un texto liberador, el de *Glosa* parece prescindir del lector, pues se encierra y agota en su misma composición mecanicista y química. Un libro de esta índole me sugiere algunas causas posibles por las que el autor que lo elaboró: su certeza impotente de una realidad que supera todo intento de invención imaginativa; o su descreimiento del interés vigente de la ficción narrativa, o, más sencillamente, una muy restringida aptitud para la creación literaria que aspire a ser algo más que el producto seriado de un laboratorio semiótico” (Masciángoli, 1987: 4). Dalmaroni lee en esta reseña una “concepción de la literatura” que “es evidentemente residual” porque allí se “leen ecos indirectos pero audibles de un narrativismo sesentista” (2010: 658). Más allá de que puedan resultar criterios residuales los de Masciángoli, esta coincidencia de un crítico que reseña tanto a Aira como a Saer utilizando categorías similares pero en un caso de manera celebratoria, Aira, y en el otro condenatoria, Saer, me permite ilustrar que los marcos y categorías que hacer legible la literatura de Aira no son los mismos que para la literatura de Saer.

fantasmas para *El cronista cultural*, el suplemento de *El cronista comercial* (Chitarroni, 1990: 4).

El goce también se define como derivado de su lectura. Hopenhayn en *El cronista...* escribe que *La prueba* es una “genial entrega” (Hopenhayn, 1992: 6). Para *La prensa*, esa novela “no busca significar sino tal vez existir y en esa existencia divertir, entretener” (Días Mindurry, 1992: 2) y *La guerra de los gimnasios* desencadena “una reacción en cadena por la que nos despeñamos hacia el misterioso final” (Ferrari, 1993: 2).

De manera contundente, en *Página/12* se opina que *La guerra de los gimnasios* “confirma algo que sonará como un escándalo para sus detractores: la narrativa de Aira es entretenida y se lee de un tirón” (Mayer, 1993: 6) porque puede “inventar lo maravilloso allí donde es inesperado” (Mayer, 1993: 6). La particularidad de la figura y obra de Aira se afianza. Con *Diario de la hepatitis* “plantea una posición aun más radical dentro de su obra produciendo el efecto inasimilable de la poesía –o el discurso delirante– y quemando las papas de la hermenéutica” lo que confirma que “Aira se muestra como lo que es, un escritor virgen y salvaje, que deja perplejos a sus lectores que no esperan guiños sino milagros que en algún momento se producen” (Becerra, 1993: 6).

Aun cuando se presentan reparos, el consenso positivo no cruje: “lejos de estar entre los mejores libros de Aira” *La guerra de los gimnasios* transita “sobre el filo del absurdo, allí donde la realidad puede llegar a ser la fantasía superior” (Vilariño, 1993: 10). Del mismo modo, Kohan escribe en *Página/12* y contrapone *Ema, la cautiva* o *Una novela china* a *Como me hice monja* que, aunque con menos pretensiones y más cerca de la categoría de Aira de novelitas chistosas donde también aparece *El llanto* o *La guerra de los gimnasios*, “son relatos que apuestan a la seducción narrativa” con una “deriva que funciona con eficacia” (Kohan, 1993: 5).

3.2. Miseria de la estética

Mientras que Molina afirma, como cito antes, que a fines de los ochenta “no hay nostalgia: la nueva cultura se está produciendo ya: una nueva subjetividad se encuentra en marcha” (1987: 71), en otras zonas del campo literario la nostalgia prima. Tras la derrota del gobierno de Alfonsín en las urnas y la necesidad de adelantar el traspaso presidencial, en el marco de la crisis económica y de legitimidad política, algunas miradas recurren a categorías anacrónicas

como “antídoto, muchas veces acrítico y complaciente (...) para enfrentar la desazón ante la década menemista” (De Diego, 2007: 212)⁸⁰.

En sintonía con estos puntos de vista, la revista *V de Vian* publica una crónica sobre el *Encuentro de escritores* organizado por el diario *Clarín* en 1992, Rolando Graña identifica “las tribus literarias locales” (1992: 9): “los argumentos estilistas deudos de la revista *Babel* y de los devotos de ‘contar una historia’ cobijados por ahora en la editorial Planeta” resultan en un “balance” que “fue más bien pobre” (1992: 9). ¿En qué consiste esa pobreza? Parece haber una nostalgia por un tiempo en que la literatura ocupa otro lugar:

En algún momento de la historia de este país, cuando no existían los congresos –tan organizados ellos, sus masitas del agasajo tan apetitosas– los debates de los escritores, se cruzaban y hasta adelantaban las polémicas intelectuales y políticas. O sea: le importaban a alguien. Había temperatura en los argumentos, menos caprichitos de estilo, menos devoción por citar al último autor norteamericano secreto y por supuesto, no se consideraba imprescindible hacerse el borgeano diciendo ‘ominoso’ a cada rato (Graña, 1992: 9)

V de Vian es una publicación dirigida por Sergio Olgún que publica 42 números entre 1991 y 1999. Esta revista tiene un tono de “irreverencia y provocación” (Saítta, 2005: 1) que busca un “efecto de extrañamiento” y se instala con un gesto escandaloso como aparece de manera visible con las tapas de mujeres desnudas (Román, 1997: 129). Sostiene una postura crítica frente a la institución universitaria que “perciben anquilosada” (Román, 1997:131). Se presenta como una revista “antimoralista”, “antiinstitucional” y “antibienpensante” (Román, 1997: 131). “El antiacademicismo es el eje sobre el cual *V de Vian* constituye su identidad” (Saítta, 2005: 4) y en esta polémica eligen como interlocutor la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, en general, y a Sarlo, en particular.

V de Vian se define en contraste con la revista *Babel* como representante de la universidad (Saítta, 2005: 4). Sarlo parece coincidir con la identificación de esa revista y la universidad cuando describe que los integrantes de *Babel* son “escritores cultos” cuyo paso por la facultad “no ha debilitado su pasión por la literatura” (1988: 43). Además, la crítica universitaria tiene

⁸⁰ Por ejemplo, para pensar a los escritores Babélicos y a los Planetarios se utiliza la dicotomía empleada para pensar la literatura argentina de los años veinte: “El planeta (...) estuvo siempre dividida en dos barrios: ‘Boedo’ y ‘Florida’” (Symns, 1992: 5). En una nota en *Humor* sobre la literatura de los años noventa se esquematiza, aquí con cierto humor, que explica: “La literatura hermética (a la que sólo es justo llamar New Florida) es, por esencia, autorreferente. Es una literatura que reflexiona sobre sí misma, sobre su constructividad, sus leyes internas, sus supuestos (...) La literatura no hermética (a la que es obligatorio llamar Nuevo Boedo) tiene un indisimulable contenido social, realista y naturalista. Está lanzada hacia afuera. No es introspectiva. No reflexiona sobre las leyes de la novela, sino que intenta expresar la realidad con mayor o menor conciencia de tal empresa” (Feinmann y Martini, 1987: 23).

en *Babel* un lugar central. En la sección *El libro del mes*, en *La mesa de luz* y en los coordinadores de los Dossiers se repiten los nombres más relevantes de la universidad: Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, María Teresa Gramuglio, Jorge B. Rivera, Gerardo Mario Goloboff, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti, Nicolás Casullo, Horacio González, Jorge Panesi, Jorge Warley, Daniel Link, Mónica Tamborenea, Marcos Mayer, Matilde Sánchez, Edgardo Loguercio, “todos ellos profesores universitarios y casi todos ellos de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires” (Delgado, 1996: 8).

Desde este diálogo que entablan, se reafirma la existencia de una nueva mirada sobre la literatura, cuyo objeto paradigmático es Aira. V de Vian también la percibe pero para impugnarla. El diagnóstico de Graña, citado antes, se pregunta una y otra vez “qué le vieron a Aira” (Graña, 1992: 9). En ocasión del otorgamiento del premio Boris Vian a la novela *La liebre* en 1991 insisten: “¿Cómo puede ser que obras así sean premiadas y en nombre de Boris Vian?” (Premio Boris Vian, 1991: 5).

Tomar a Aira como objeto, escritor que advierten –quizás de manera correcta– en creciente consagración, parece una oportunidad para restablecer las polémicas que no encuentra *V de Vian* en el panorama literario. V de Vian afirma que, pese a la apertura democrática, no se abrieron los debates centrales que ellos proponen dar. Postula que la literatura tiene “capacidad de intervención sobre lo real” (Román, 1997: 131) y que el escritor es un hombre “plurifacético” (Román, 1997: 132).

Paradójicamente ante un escritor “indiferente” (Galperín, 1992) como Aira no pueden ser indiferentes y encuentran la oportunidad para polemizar. ¿Qué leen en la obra de Aira?⁸¹ Primero, percibo que destacan rasgos valiosos en sus primeras novelas que se pierden con las subsiguientes publicaciones. Lo mismo sucede en el contraste entre comienzos de novelas valiosos y finales que defraudan. Estos críticos parecen notar una diferencia en la producción de Aira:

Los relatos de Aira parecen estar insertos dentro de un contexto que les asegura una extraña invulnerabilidad, que crea la ficción de que todo es una gran broma, no se pueden juzgar seriamente cuestiones como por ejemplo esas recurrentes reflexiones idiotas sobre la literatura

⁸¹ Estas discusiones las rastreo en reseñas publicadas en *V de Vian* así como en posteriores que aparecen en *Página/12* a donde migran varios de los críticos cuando deja de salir *V de Vian*. El suplemento cultural de *Página/12* se llama *Radar Libros*. Cuando Forn renuncia a su puesto en la editorial Planeta, en 1995, lo llaman de *Página/12* para hacer *Radar*. “Lo hacía con Link, que tenía otra onda, pero estaba bueno”, recuerda Forn (en Lamberti, 2018).

(...) La intensidad que alguna vez había sabido lograr en textos como *Ema, la cautiva* (único relato en donde Aira, con la ayuda de la en este caso saludable cautela del escritor novato, logra construir sus mejores personajes y volver con una propuesta nueva a un viejo espacio de la literatura argentina) se ha ido desvaneciendo poco a poco hasta llegar finalmente a la incomprensible ligereza de su último *La prueba* (Galperín, 1992: 14)

El llanto, por ejemplo, empezaba con gran densidad para pisar la cáscara de banana del apuro unas páginas más adelante y convertirse en un falso best seller (ni vendió mucho, ni cumplía con las reglas) frustrando a dos puntas (Gandolfo, 1996: 23).

En *Página/12* también, una crítica que no es del núcleo de *V de Vian* marca la misma diferencia: *Embalse* utiliza la misma “receta” que *La liebre* –combinatoria, analogías literarias, leves anacronismos, absurdo, símbolos– “pero aquí [en *Embalse*] todo aparece más retorcido, quizás más falsamente ensamblado” (Delgado, 1992: 4). Esta comparación y evaluación diferente de las novelas, sobre todo por estos años cuando la frecuencia de publicación es cada vez mayor, se repite. Barcía contrapone el “paso lerdo, cansino” (Barcía, 1992: 5) de *El llanto* a “la muestra de maestría de Aira en otros registros” (Barcía, 1992: 5) de *La prueba*. De manera opuesta, Saavedra propone que “si *El llanto* es una parábola delirante sobre el amor, sostenida por el equívoco inicial de una causalidad psicológica, *La prueba* nos instala de golpe en una historia de amor desmesurada y vulgar” (Saavedra, 1992: 10).

De todos modos, Saavedra, más cerca de *Babel*, rescata que “Por caminos distintos, ambas novelas imponen la felicidad, el final feliz, como una vocación irrenunciable” (1992: 11). Identifica el efecto contundente de las novelas de Aira en sus lectores más allá de las valoraciones particulares que él parece adjudicar a los lectores antes que a las novelas:

Por diferentes vías, también ambos libros eluden toda ortodoxia y, sin embargo, son legibles. Pueden gustar o no, pero difícilmente dejen a su lector indiferente. Por el contrario –y esto es público– Aira tiene hoy devotos y detractores enfáticos (Saavedra, 1992: 11)

¿Cómo explicar estas valoraciones discordantes? ¿La clave está en características intrínsecas de la obra de Aira que se va modificando a lo largo del tiempo o en rasgos de la crítica que lo lee? Contreras propone una hipótesis explicativa sugerente. Identifica una modificación en el modo en que la crítica valora la obra de Aira de manera diferente en la década de los años ochenta y en los noventa. Contreras explica que en los ochenta las críticas fueron positivas dado que las novelas que publica en esos años Aira trabajan sobre cuestiones que eran aceptables de ser parodiadas por su distancia en el tiempo (como el caso del escenario pampeano y personajes como gauchos). Sin embargo, en los noventa las novelas implementan esos mismos procedimientos para cuestiones más cercanas a los lectores. En este caso no

existe la “distancia crítica de la literatura” (Contreras, 2002: 118). Delgado, en su propia reseña, parece exponer esta misma idea:

Quizás porque el siglo XIX le sirvió a Aira para, desde el impulso que ofrecen ficción y ensayística, crear un universo densamente simbólico. Pero también para tocar algunos puntos definitivos de nuestra concepción de país: el desierto, civilización y barbarie, la conexión cultural con Europa. Retransformando estas nociones, inyectándoles absurdo y fantasía, supo Aira crear formas de significación literaria que pudieran correr el riesgo de superar el tiempo histórico. Es decir, nuevos mitos. Nada de esto ocurre sino muy tibiamente en la novela *Embalse* (Delgado, 1992: 4)

¿Entonces se trata sólo de la temática? La minuciosa reseña de Galperín puede darnos algunas pistas. En principio encuentra una “fascinación inexplicable” (Galperín, 1992: 6) que fundamenta en varios elementos. En primer lugar, “los personajes y el narrador exasperan esa vieja manía aireana de hacer reflexiones tontas sobre la vida, el amor y la literatura” (Galperín, 1992: 6). Hay una “incomprensible ligereza” (Galperín, 1992: 14) mientras que “no hay tensión” (Galperín, 1992: 15). “Lo que parece primar a lo largo de su extensa obra es el gesto paródico, la ‘reflexión’ inteligente que toma forma y contenido sólo como máscara de algo más”, pero ese resto queda en “el gesto, o bien, la sombra del gesto que amenaza pero no acaba por materializarse” (Kupchik, 1995: 7). Así en *Los dos payasos* “Es imposible descubrir nada más que dos payasos ejecutando una antigua rutina (...) este... ejercicio no prueba las tensiones del lenguaje, ni muestra las posibilidades de la creatividad, ni divierte ni nada” (Kupchik, 1995: 7).

En segundo lugar, “los diálogos intentan inútilmente crear un suspenso que finalmente no se logra” (Galperín, 1992: 6). El mayor logro podría ser “un minirrelato (...) que cuenta un desopilante robo de esmeraldas”, efecto que no logra”. En tercer lugar, “los personajes (todos, incluso los que aparecen fugazmente) responden a estereotipos que simplifican las situaciones en forma excesiva y le quitan toda fuerza a lo que podría ser una tensión entre las punks y Marcia”. Además el narrador “explica lo obvio” (Galperín, 1992: 6). En contraste, en *Ema, la cautiva* cuando “logra construir sus mejores personajes” (Galperín, 1992: 14).

Comparemos fragmentos de *Ema, la cautiva* (1981) y *La prueba* (1992) presentadas como los dos extremos de la obra de Aira. Tomo los ejes mencionados y criticados. En primer lugar, se critica “manía aireana de hacer reflexiones tontas” (Galperín, 1992: 6).

En *La prueba* hay una extensa reflexión sobre el espacio

Sentía que se acercaba el momento, en realidad se precipitaba, de tomar una decisión, de encontrar un modo de despedirse. Era una especie de compulsión a pensar, por el momento en forma de inminencia, y Marcia sabía que cuando el pensamiento se manifestara en ideas, y las ideas en palabras, la contracción de la plenitud volvería al mundo un juguete. En la realidad todo se miniaturizaba. La calle misma se lo mostraba: todas las luces encendidas no hacían otra cosa que reducir la noche a una especie de burbuja protectora de la que era imposible escapar como no fuera en un sueño (*La prueba*, 1992: 47)

En *Ema, la cautiva* también

Al fin en la blancura se distinguieron sombras grises, que en un primer momento tomaron por nubes. Pero eran árboles, el techo magnífico de vegetación de la isla. Les parecieron demasiado gigantes. Pero al irse acercando las dimensiones se hicieron más convencionales, y terminaron varados en una playa de arena fina, donde todo parecía microscópico (*Ema, la cautiva*, 1981: 115)

En segundo lugar, se menciona una tensión que no se resuelve. Sin citar en extenso fragmentos, ¿qué tensión mayor no resuelta que titular una novela *Ema, la cautiva* e introducir el personaje pasadas unas cincuenta páginas de la novela? Y a ello hay que sumarle que la historia que introduce el libro, la del personaje Duval no se retoma en ningún momento.

En tercer lugar, los personajes estereotipados. Aquí podría contestar Bianco:

Estamos en Nápoles; páginas después, en Viena, como el Micchino se halla desnudo frente a un espejo colocado, "con fines seguramente inconfesables", al pie de la cama de una duquesa con la cual acaba de acostarse, César Aira dice: "Se miró un instante: con sus dos metros veinte de altura ...", etcétera, etcétera. En pocas páginas hemos pasado de "más de dos metros diez", a "dos metros veinte", así carrément. ¡Cómo quisiera que no fuese un error que después César Aira ha corregido! (Yo he leído la novela en una fotocopia de los originales.) Me gusta que un novelista se entusiasme con su héroe, que sucumba al hechizo de ese mismo héroe que ha creado. Que si el héroe en un capítulo es altísimo, en el capítulo siguiente sea altísimo, como dirían los peruanos de las novelas de Vargas Llosa (1984: 13)

Pero citemos dos ejemplos. Una descripción bastante estereotipa de Ema y una teoría excéntrica sobre Lenin:

Pensaba en la Noche del Mono, su primera salida del fuerte, y en el temor que había sentido en esa oportunidad, ante el desorden sin límites de la vida. Pero ya entonces, o quizás mucho antes, Ema había comprendido que su vida estaba destinada a desenvolverse en la extrañeza por el solo hecho de haber nacido en aquel siglo. Casi una niña aún, sola en el mundo excepto por su bebé, se veía expulsada a una frontera expuesta y vaga. La época exigía una completa calma, los humanos debían volverse tan impasibles como los animales (*Ema, la cautiva*, 1981: 71)

Lenin no era una belleza. Pero quizás sí. Tenía el rostro alargado, caballuno, y todos los rasgos (ojos, nariz, boca) de un tamaño inapropiado y azaroso. Pero el conjunto no podía calificarse de feo. Era distinta. Tan distinta que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización. Era lo contrario de Mao. En una corte exótica, primitiva o directamente extraterrestre, su rostro podría haber sido visto como una joya viviente, la realización de un ideal. Generaciones de reyes incestuosos habrían sido necesarios para llegar a ella, y entonces sería objeto de rencillas dinásticas, guerras, intrigas, raptos, caballeros con extrañas armaduras,

castillos en la cima de montes inaccesibles... En ella había un descubrimiento latente, que para Marcia se hizo real en ese momento: lo novelesco. Y había una profunda identidad con Mao, también; se revelaban como las dos caras de un mismo asunto. La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era como las anteriores que había creído percibir (ésta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino la transformación del mundo en mundo. Era la cima de la extrañeza, y no creyó que se pudiera ir más lejos. Estaba en lo cierto, pues ya no hubo más transformaciones; o mejor dicho, la circunstancia tomó el color y el ritmo de una gran transformación, detenida y vertiginosa a la vez. Se felicitó de haberles dado una oportunidad más, y hasta sintió una alarma retrospectiva e hipotética: si hubiera llevado a cabo su intención de volver a su casa minutos antes, se habría privado de este descubrimiento, que le parecía fundamental. Cuántas veces, pensó, por no hacer un pequeño esfuerzo más, la gente se perdía enseñanzas positivas y enriquecedoras (*La prueba*, 1992: 52 y 53)

Con estos breves ejemplos quiero resaltar que no se trata tanto de características propias de los textos. Quizás en las novelas que publica a partir de 1987 Aira enfatiza los rasgos que salen de las “convenciones del relato tradicional” (Gramuglio, 1982: 27) dentro de las que se mantiene en sus primeros libros aunque ya se nota la tensión, como vimos en el primer punto de este capítulo. Lo que parece regir en estas lecturas es “un difuso sentimiento de nostalgia ‘por aquellos buenos tiempos’” (De Diego, 2007: 212) en los que la literatura está signada por las polémicas que la literatura de Aira no permite dar.

Concluyo que estas intervenciones son presentadas y leídas con categorías residuales⁸², en tanto surgen en medio de condiciones diferentes a aquellas en las que se aplican. Quizás se puedan entender de manera más productiva como clasificaciones clasificantes (Bourdieu, 1990 [1984]: 133) que dan cuenta de la posición que ocupan estos escritores y de las polémicas que se proponen entablar.

V de Vian busca recuperar la figura del escritor e intelectual con vínculos estrechos con la política, vital en los sesenta y setenta, que concibe “la práctica intelectual como medio de

⁸² Son muy pocas las reseñas de libros de Aira que, en estos años, implementen categorías residuales para leerlo. Pero del mismo modo que las reseñas que vimos en el primer capítulo, siguen habiendo reseñas que se preguntan si no hay algo más que trascienda el juego literario presentado por Aira. Sobre *Una novela China*, “Así transcurre la narración, en una China milenaria que, paradójicamente, presenta notables semejanzas con la realidad que vivimos. La educación, el arte, la administración pública, son algunos de los aspectos de la sociedad que Aira, observador y crítico, evoca con admirable estilo” (González Rouco, 1987: 5). Con *El bautismo* el crítico se pregunta cuál es el sentido y descubre que “Aira nos muestra que no hay una única respuesta: ésta dependerá del sujeto de la situación” en un “texto rico y desopilante y profundo a la vez, que induce a meditar sobre temas fundamentales referidos al ser humano, y cuya lectura ayuda a recobrar el placer del goce estético” (de la Red, 1991: 2). Gudiño Kieffer opone en *La guerra de los gimnasios* una apariencia que asemeja la novela a parecer una película estadounidense pero que “dentro de este esquema simple y directo” contiene un “laberinto interior” con reflexiones sobre el cuerpo y el aprendizaje (Gudiño Kieffer, 1993: 4). Cabe aclarar que los tres ejemplos corresponden todos a suplementos culturales de diarios, como *La Prensa* y *La Nación*, que no son protagonistas de las redefiniciones que está viviendo el campo literario.

intervenir políticamente” pero para principios de los noventa esa “élite cultural” es “una estirpe (...) que está llegando a su fin” (Montaldo, 1999: 6). Así, se produce un efecto de histéresis, que de manera literaria se denomina “efecto Don Quijote”, en tanto hay un descalabro entre la “experiencia histórica que aparece desvalorizada” y “resignificaciones de sensibilidades y formas de organización del mundo social y cultural que no se corresponden con esa experiencia” (Rubinich, 2012:24). En consecuencia, estos intelectuales “han perdido posiciones en un sistema de jerarquías habilitado para hablar con autoridad de la virtud pública” (Rubinich, 2012:24).

La propuesta literaria de Aira parece desbordar las categorías que le imponen. Años después, en 2007, la editorial Emecé publica *Ensayos Bonsai* de Fabián Casas. Se trata de la recopilación de una serie de reflexiones de Casas. No están fechadas pero la primera de ella es sintomática del modo en que Aira desbarata los términos para leer literatura. Mientras que los autores nucleados alrededor de la revista *Babel* valoran el elemento del goce, del humor, de la imaginación y sus tensiones con un saber erudito y un lenguaje sofisticado, *V de Vian* critica la falta de tensión, trascendencia y vínculo con la realidad. Casas parece tener presente estas miradas. Estallan las categorías con las que se piensa la literatura

Che, Aira nos cagó, la literatura argentina cayó en la trampa de Aira, ¡es un agente de la CIA! Los escritores serios, los grandes gigantes, son mirados de soslayo: ¡reina el viva la pepa! Aira le hizo mucho mal a la literatura, la partió en dos, antes y después de él. De Operación Masacre a Operación Ja já (2007: 12)

Ahora que los críticos sí hablan Aira no puede repetir “Ya que los críticos no hacen nada, hablemos nosotros” (Aira i, 1983: 8), como vimos en el apartado anterior. En 1993 dejó de rastrear entrevistas a Aira en medios de comunicación de Buenos Aires. De manera contemporánea a este alejamiento de la escena pública, Aira pasa a tener una presencia doble. En dos espacios que parecen ocupar polos opuestos: la academia y el mercado.

Recapitulando, en este tercer capítulo reconstruyo cómo en medio de las redefiniciones y debates incentivados por el debilitamiento de la censura y la incipiente transición democrática se crean las condiciones de apertura del campo editorial para que Aira comience a publicar sus novelas.

Pero las novelas no vienen solas. En los años ochenta y principios de los noventa, Aira tiene asiduas intervenciones en el campo con artículos, entrevistas y participaciones en eventos, como presentaciones de libros. Sus dichos no pasan desapercibidos. Sin embargo, no están en sintonía con las preguntas que se está haciendo la crítica literaria. Frente a la crisis del rol del escritor como figura pública con autoridad, Aira funda el mito del escritor payaso. Esta figura y la concepción de la literatura como opuesta al conocimiento y a la Verdad le permiten distanciarse de la figura del escritor comprometido así como de la figura del escritor que define el arte por el arte. La literatura no responde a un deber moral pero esto no la lleva a encerrarse en sí misma. Por el contrario, todo se puede volver literatura. Puede escribir sobre todo y contradecir todo eso mismo, a la vez.

Claro que, durante la primera mitad de los años ochenta, esta postura desconcierta a la crítica que se pregunta cómo reformular el rol y la función de la literatura y del escritor tras una autocrítica de los vínculos entre intelectuales y escritores con la política. Desde zonas centrales del campo, como *Punto de Vista*, la obra de Saer, leída desde el principio constructivo de la incertidumbre, responde a estos interrogantes.

Habrà que esperar hasta mediados de los años ochenta y principios de los noventa para que un grupo de escritores empiece a pensar a la literatura con elementos emergentes. Ellos descolocan los términos en que se vienen dando los debates y ponen en el centro el valor del goce para pensar la literatura. *Babel. Revista de libros* renueva los modos en que se lee la obra de Aira y sienta las bases para su creciente consagración.

En estos años sobreviven elementos residuales que siguen percibiendo a la obra de Aira como frívola. Impugnan su literatura, que se vuelve un objeto privilegiado de sus críticas – confirmando la creciente centralidad de Aira–, para revitalizar los debates sobre la literatura como transformadora de la realidad. Lo que desde *Babel* se lee como goce, desde *V de Vian* se percibe como falta de compromiso. Los términos parecen haberse transformado pero ellos siguen viendo gigantes donde ahora hay molinos de viento.

Ahora que su literatura es objeto de debate entre la crítica, Aira se vuelve un “escritor silencioso” (Aira i, 1991c: 3). No obstante, problematizo esta noción porque, si bien Aira deja de publicar reseñas como las que aparecen en *El porteño* o *Vigencia*, sus intervenciones en el

campo literario se multiplican. Solamente que aparece en otros espacios: las editoriales y la universidad. ¿Cómo ingresa a esos espacios? Esto trabajo en el próximo capítulo.

Capítulo 4. Aira, un centro descentrado (1994-2001)

Durante el ciclo de conversaciones entre escritores realizado en 1984, que menciono antes, Aira dialoga con Fogwill. Lo cito en extenso para abrir el capítulo cuatro porque, si bien data de una década antes del recorte que propongo aquí, en esta ocasión Aira reflexiona sobre la presentación en público del escritor y elabora una teoría sobre el escritor que adelanta su posterior figura de escritor silencioso⁸³:

La literatura tiene algo de anticuado, en el sentido de que es una actividad que se basa, en cierto modo, en la cortesía. Todo el mecanismo de escribir un libro, publicarlo y, después, dejarlo en las librerías, tiene esa cosa demodé de no moverse hacia la gente, sino de esperar cortésmente a que la gente venga. Estas presentaciones públicas, en cambio, tienen algo de compulsivo, en cuanto uno se arroja sobre la gente y le habla directamente. En ese sentido, podría decirse que es ligeramente antiliterario. El hecho de que ahora los escritores salgan a promocionar sus libros significa, tal vez, que la literatura se está modernizando, porque está perdiendo su cortesía (...) Pienso que el artista se va a ir retirando cada vez más hasta desaparecer completamente, dejando solamente su obra, lo que él produce. Lo cual va a ser una cosa antigua. El doctor Johnson, en su biografía, hablaba mal de un escritor que había publicado un libro con su nombre, porque en su época la costumbre era publicar anónimamente. Hay un argumento a favor de estos encuentros, y es el motivo por el cual estamos acá. Uno tiene, en general, miedo a mostrarse como en el fondo cree que es, que es un tonto. Creo haber llegado a reconciliarme con ese miedo. Porque creo que está relacionado con la esencia misma del escribir. La palabra escrita se diferencia de la palabra oral en que no es definitiva. Uno le tiene miedo a lo definitivo que tiene la palabra oral, porque lo oral es lo que queda tal cual. Mientras que lo escrito siempre tiene un matiz de provisoriedad: cuando uno escribe, y esas correcciones contaminan incluso el texto ya terminado. Cuando uno escribe de primera intención, digamos (aunque los escritores ya a esa primera intención la dejamos muy atrás), uno escribe como escribe uno mismo. Después, cuando corrige, empieza el trabajo de modificar eso que es uno, para transformarlo en otro, para hacer que uno parezca otro. Uno escribe como es uno y después corrige para que quede como si lo hubiera escrito Joyce o Baudelaire, pero nunca se llega a eso. Al final, uno escribe como ese escritor mítico que uno termina inventando. El escritor maduro, el escritor que llega a ser escritor, es el que ha creado el mito individual de su persona y de su nombre. Cuando uno ha creado su nombre, su firma, después no tiene más que hacer que falsificarse, que imitarse (citado en Di Tella, 1984: 8)

⁸³ En años anteriores y en numerosas instancias tanto Aira como sus entrevistadores mencionan, en la misma ocasión de la entrevista, la reticencia de Aira frente a la aparición pública. Frente a una creciente identificación con el "establishment literario", Aira expresa el deseo de preservarse: "Sí, lamentablemente estoy en camino. Por eso quiero desaparecer, y una forma eficaz de hacerlo es trabajando. Si uno trabaja se borra totalmente de la escena" (Aira i, 1989a: 19). Esto se exacerba hasta declarar que dejará de escribir: "Ahora no creo que vuelva a escribir una novela porque abandoné" (Aira i, 1991d: 12). Los entrevistadores notan cierta distancia: "Tímido, 'poco familiarizado con el mundo oral', como se declara, se aplica a pensar mucho cada respuesta" (Aira i, 1991c: 1). En una entrevista temprana, María Esther Vázquez, para *La Nación*, con motivo de la publicación de *Una novela china* señala: "Me da la impresión de que te molesta un poco hablar de lo que hacés" a lo que Aira replica "Ah, sí. En este planeta los escritores vociferan tanto de sí mismos que uno tiende a hacer un poco de contraste" (Aira i, 1987: 2). No obstante, recién después de 1993 deja de dar entrevistas a medios de comunicación de Buenos Aires.

Este capítulo abre en 1994, año en que identifico que Aira deja de dar entrevistas en medios de comunicación de Argentina. “Soy extraordinariamente silencioso” (Aira i, 1991c: 3) afirma. Esta figura se instala de manera fuerte y se lee toda su trayectoria, de manera retrospectiva, a partir de ella. Tanto es así que, en agosto de 2001 la revista *Noticias* publica una entrevista a Aira y la presenta exagerando el primer punto: “Por primera vez en diez años, César Aira se deja entrevistar” (Aira i, 2001b: 51). Meses después, la revista *3 puntos*, haciendo caso omiso a la reciente primicia de *Noticias*, anuncia una entrevista a Aira como un caso excepcional que para conseguirla “hay que hacer 13.000 kilómetros” (Aira i, 2001a: 62) dado que se realiza en Francia con motivo de la presentación de la traducción de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

Frente a este silencio, Aira multiplica su presencia en dos espacios que se presentan con lógicas polarizadas dentro del campo literario: el mercado editorial y la academia. En estas prácticas se enfoca este capítulo.

La proliferación de sus libros llama la atención de la crítica. ¿Su práctica editorial se puede entender solo por las características intrínsecas del modo de edición escogido? Presento una reconstrucción del estado del campo editorial para dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la práctica editorial que despliega Aira.

Los espacios universitarios se convierten en posibilidades de publicación de sus textos, especies de guías o marcos con los que leerlo. A su vez, su literatura se convierte en objeto de la crítica universitaria. ¿Qué espacios se abren a la literatura de Aira? En el capítulo pasado vimos cómo espacios vinculados con la academia, como *Punto de Vista*, no se ocupan de leer la obra de Aira. *Babel* sí lo hace. ¿Ingresan estas lecturas a la Universidad de Buenos Aires? Sostengo que el ingreso de la obra de Aira a la academia y la universidad también es descentrado. Frente a la centralidad de la Universidad de Buenos Aires, Aira va a ser objeto privilegiado de estudio en la Universidad Nacional de Rosario.

Por estos años además del lugar que le dan las editoriales y de la relevancia que le otorga la academia, Aira comienza a recibir premios y sus libros, de manera creciente, son traducidos. Este último capítulo cierra en 2001, el año en el que encuentro que se comienzan a dar las condiciones para consolidar su centralidad. En 2001 Contreras publica en formato de libro la tesis que le dedica a la literatura de Aira. Con la llegada del siglo XXI las traducciones de los

libros de Aira se multiplican y circulan no sólo en centros mundiales de la edición como Estados Unidos, España y Francia sino también, y en desafío a la regionalización del mercado, en América Latina. Los textos de Aira circulan en su mayoría, ya no en publicaciones periódicas como revistas de Argentina ni en publicaciones académicas, sino en medios centrales extranjeros como *El país* de España y *El mercurio* de Chile.

1. Un escritor prolífico

En 2019 la editorial de capitales nacionales Blatt&Ríos, fundada en 2010 aunque su germen data de 2006 con la empresa de trabajos de edición para otras casas editoriales llamada Recursos editoriales, presenta en la Feria de Editores la colección César Aira. Reúnen los títulos que tienen en su catálogo –salvo *Un episodio en la vida del pintor viajero* que es una reedición ilustrada del publicado en Beatriz Viterbo– y los reeditan con nuevas tapas y una estética homogénea: *Yo era una mujer casada* (2010), *Artforum* (2014), *El gran misterio* (2018) y *Pinceladas musicales* (2019).

El hecho de que una editorial cree una colección dedicada a un autor es indicador de su creciente relevancia para el campo literario. Es el caso de Aira, por tres. La colección de Blatt&Ríos es la tercera que tiene Aira. En 2011 la editorial Emecé crea la Biblioteca César Aira al igual que lo hace Literatura Random House en 2015. En ambas se publican nuevas novelas, se reeditan otras e incluso se reúnen textos y conferencias como *Evasión y otros ensayos* (Mondadori, 2018).

El vínculo peculiar con el mercado editorial llama la atención de la crítica que reseña los libros de Aira en publicaciones periódicas. Señalan un acelerado ritmo de edición de sus novelas. Sobre todo, en contraste con el período entre 1985 y 1990 cuando publica solo una novela. Tras ello, en 1991 Aira publica *Copi* (Beatriz Viterbo), transcripción de las clases dictadas en 1988, *El bautismo* (Grupo Editor Latinoamericano) fechado en 1987, *La liebre* (Emecé) de 1987, y *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire) en la que consta que es 1990 cuando se termina de escribir.

Esta frecuencia acelerada de publicación parece encontrar una explicación por el lapso en que Aira deja de publicar. En una reseña de *Los fantasmas* (Grupo Editor Latinoamericano), novela que publica en 1990 cuando reinicia la edición asidua de sus libros, Pomeraniec explica que “con *Los fantasmas* inicia la publicación periódica de sus novelas inéditas” (1991: 7).

Con los años esta frecuencia no disminuye y el foco de la crítica en esta práctica no se corre. Numerosos artículos caracterizan a Aira como un autor prolífico. Solo tres años después de publicar su primer libro y “a los treinta y cinco años” se afirma que “Aira es una de las figuras más prolíficas y originales de la actual narrativa argentina” (Sperling, 1984: 1). No siempre esta práctica es celebrada, o simplemente señalada, como cuando en *V de Vian* sostiene que “uno de los principales problemas de César Aira es esa insoportable inclinación a lo excesivo: demasiados libros, demasiados admiradores incondicionales, incluso demasiadas (a pesar de ser tan pocas) declaraciones y afirmaciones sobre la propia obra” (Galperín, 1992: 14). Incluso se contrasta su obra “frondosa” con “un núcleo, a veces muy pequeño, de literatura auténtica” (Gandolfo, 1996: 23). Con los años el mote de prolífico se empieza a asociar con su nombre: “El prolífico César Aira” (Rey, 2003), “este prolífico escritor de culto” (Un banquete, 2005), “Usted es un escritor muy prolífico” (Entrevista a César Aira, 2017), las citas podrían seguir.

De tal manera se asocia a Aira con esta característica que en 2016 el autor decide dejar de publicar por un lapso indeterminado cansado de que ese término soslayara su propuesta literaria:

Hice huelga porque me cansé de que me pusieran ese mote de ‘prolífico’. Empecé a notar que nadie decía que mis últimos libros eran buenos, sino que eran muchos y eso me enojó un poco. Sobre todo una crítica de *El Santo*, justamente, que empezaba diciendo ‘¡Otra novela de Aira! ¿Valdrá la pena leerla? Si cuando la terminemos ya habrá aparecido otra’... Así que decidí dejar de sacar cosas por un tiempo (Aira i, 2017).

Sin embargo, meses después vuelve a publicar: *Eterna juventud* (2017, Hueders, Santiago de Chile), *Saltó al otro lado* (2017, Urania, Buenos Aires); *Evasión y otros ensayos* (2017, Literatura Random House, Barcelona).

¿Qué provoca este constante asombro que lleva a calificarlo una y otra vez como prolífico? ¿Es un mero dato cuantitativo? Bajo los siguientes puntos reconstruyo y caracterizo la trayectoria editorial de Aira. Los dos últimos van a, por un lado, dar cuenta del estado del campo editorial que habilita esta práctica y, por el otro, a proponer una hipótesis sobre lo atípico de esta práctica.

1.1. Trayectoria editorial

“César Aira no tiene paz (...) parece encerrar mil personas que escriben a la vez” anuncia *Los Inrockuptibles* en relación con la publicación del *Diccionario de autores latinoamericanos*⁸⁴. Entre 1994 y 2001 Aira publica 24 libros. Tomo estos años por el recorte temporal antes fundamentado, pero se puede seguir rastreando esta misma práctica en los años posteriores. Elaboro y muestro aquí una tabla ordenada de manera cronológica con los títulos publicados para facilitar la lectura y hacer más accesible las menciones a libros y editoriales:

Título	Año de edición	Fecha consignada al final	Editorial	País y ciudad de edición
<i>El infinito</i>	1994	1993 03 21	Vanagloria ediciones	Argentina, Buenos Aires
<i>La costurera y el viento</i>	1994	1991 07 05 (París)	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>Los misterios de Rosario</i>	1994	1993 01 09 (Pringles)	Emecé	Argentina, Buenos Aires
<i>La fuente</i>	1995	1993 02 18	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>Los dos payasos</i>	1995	1994 05 24	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>El mensajero</i>	1996	1994 07 27	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>La abeja</i>	1996	1994 05 02	Emecé	Argentina, Buenos Aires
<i>Dante y Reina</i>	1997	1994 05 02	Mate	Argentina, Buenos Aires
<i>El congreso de literatura</i>	1997	1996 03 08	Mérida. Fundación Casa de las Letras Mariano Picón Salas : Universidad	Venezuela, Mérida

⁸⁴ Ariel Idez escribe una novela que titula *La última de César Aira* donde utiliza recursos de la obra de Aira además de que expone, ficcionalizada, una teoría sobre su figura. Aira publica con un ritmo acelerado porque en un túnel subterráneo que “era todo negro con sus computadoras sobre los escritorios” se escriben, imprimen, archivan y envían sus novelas (Idez 2011:125). Tantas son las novelas que de publicarlas todas “provocaría una saturación por sobrecarga en el sistema simbólico, asestaría un golpe preciso y mortal a la literatura argentina que sostiene en secreto la ficción del país o el país ficción, y dejaría al descubierto la áspera piel de lo real, enfrentando al Desierto con su propia imagen” (Idez, 2011: 167). La novela termina cuando encuentran en un silo de Pringles “millones de novelas de César Aira” (Idez, 2011: 211). En ese paisaje “el crepúsculo acentuó sus tonos hasta más allá de un color. Hubo un fulgor rosado y un viento, como una brisa, que se desplegó veloz. Y la Argentina dejó de existir” (Idez, 2011: 211).

			de Los Andes, Consejo de Publicaciones	
<i>La serpiente</i>	1997	1993 11 6	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>Taxol precedido por Duchamp en México y La broma</i>	1997	1996 12 25	Simurg	Argentina, Buenos Aires
<i>Alejandra Pizarnik</i>	1998	Sin fecha	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>El sueño</i>	1998	1995 04 24	Emecé	Argentina, Buenos Aires
<i>La mendiga</i>	1998	1994 12 27	Literatura Mondadori	Argentina, Buenos Aires
<i>La trompeta de mimbre</i>	1998	1995 08 21	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>Las curas milagrosas del Doctor Aira</i>	1998	1996 09 06	Simurg	Argentina, Buenos Aires
<i>Haikus</i>	1999	1998 11 16	Mate	Argentina, Buenos Aires
<i>El juego de los mundos</i>	2000	1998 01 24	El broche	Argentina, La Plata
<i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i>	2000	1995 11 24	Beatriz Viterbo	Argentina, Buenos Aires
<i>Cumpleaños</i>	2001	1999 07 18	Literatura Mondadori	España, Barcelona
<i>Diccionario de autores latinoamericanos</i>	2001	Sin fecha	Emecé y Ada Korn editora	Argentina, Buenos Aires
<i>La villa</i>	2001	Sin fecha	Emecé	Argentina, Buenos Aires
<i>Las tres fechas</i>	2001	2000 12 29	Beatriz Viterbo	Argentina, Rosario
<i>Un sueño realizado</i>	2001	1999 04 15	Alfaguara	Argentina, Buenos Aires

El ritmo de publicación es acelerado. En 1994 publica tres libros; en 1995 y 1996 dos; en 1997, cuatro; en 1998, 5; en 1999, uno; en 2000, dos; en 2001, cinco. La solapa de *El juego de los mundos* (2000) advierte: “Es un dato biográfico la aparición de tres o cuatro libros anuales que llevan su firma. *El juego de los mundos* cierra, en este caso, la extensa lista. Por poco tiempo”.

No hay un solo género en que podamos clasificar estos libros. En el listado hay novelas⁸⁵: *La costurera y el viento*, *Los misterios de Rosario*, *La fuente*, *Los dos payasos*, *La abeja*, *Dante y Reina*, *El congreso de literatura*, *La serpiente*, *El sueño*, *La mendiga*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *El juego de los mundos*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *La villa* y *Un sueño realizado*. Relatos: *El infinito*, *Taxol (precedido de Duchamp en México y La broma)*, *La trompeta de mimbre* y *Haikus*. Teatro: *El mensajero*. Y ensayos: *Alejandra Pizarnik*, *Cumpleaños*, *Diccionario de autores latinoamericanos* y *Las tres fechas*.

Las editoriales también son heterogéneas. Aira publica en diez editoriales: Vanagloria, Beatriz Viterbo, Emecé, Mate, Mérida (Venezuela), Simurg, Mondadori, El broche, Ada Korn y Alfaguara. Podemos esbozar una clasificación.

En estos años Aira participa de los tres grandes grupos editores transnacionales: el grupo Planeta que en 2000 compra Emecé (*La villa*, 2001), Random House Mondadori que en 2001 firman la unión que crea este conglomerado (*Cumpleaños*, 2001) y el grupo Santillana que en 1980 compra Alfaguara y se va expandiendo, posee las editoriales Aguilar, Altea, Taurus y opera en más de 20 países hasta que en 2000 incluso compra las librerías Fausto que incluye las cadenas El Ateneo y Yenny (*Un sueño realizado*, 2001).

En simultáneo publica en “microeditoriales” (Saferstein y Szpilbarg 2012) o “pequeñas editoriales literarias artesanales” (Vanoli y Saferstein 2011) y en “editoriales medianas y pequeñas de capital local” (Saferstein y Szpilbarg 2012). *El infinito* sale en una editorial que parece no tener más libros en su catálogo y que tiene el registro de propiedad intelectual en trámite, Vanagloria. Su circulación es más restringida que cualquier otra novela. Es de los pocos libros sobre los que no rastreo reseñas. También publica en otras pequeñas editoriales de capitales nacionales de reciente creación como Ada Korn (Buenos Aires, 1984), Bajo la luna (Rosario, 1991), Beatriz Viterbo (Rosario, 1991), Simurg (Buenos Aires, 1995), Mate (Buenos Aires, 1996), El broche (La Plata, 1999).

Sobre esta práctica reflexiona Montaldo, quien estudia el vínculo entre la literatura de Aira y la industria cultural para proponer que su supervivencia es posible porque, frente a la literatura que acostumbran a editar “las editoriales multinacionales”, Aira, “escritor ya

⁸⁵ Para esta clasificación sigo a Ricardo Strafacce que ordena los libros de Aira en *César Aira, un catálogo* (Mansalva, 2018) y a quien agradezco por permitirme acceder a las primeras ediciones de los libros de Aira que son parte de su biblioteca personal.

prestigiado”, “publica en editoriales artesanales, marginales, de escasa circulación y escribe una literatura cada vez más ininteligible, por exceso de inteligibilidad” (1998: 14). Sobre la práctica editorial, Montaldo explica que “desde el margen editorial satura el mercado de textos marca Aira” (1998: 14).

Contreras (2002) identifica que, desde comienzos de los años noventa, comienza a funcionar la “máquina” de producir “novelitas” a un ritmo de tres o hasta cinco novelas por año. Retoma el análisis de Montaldo de la “superproducción a-mercantil artesanal” (Montaldo, 1998: 14), que lee junto con la categoría del continuo de Aira, para definirlo como un fenómeno de publicación “indiscriminada” que se contrapone a valores dominantes identificados con la práctica del escritor signada por la clandestinidad y la lentitud. El paradigma del autor clandestino, escondido, que reserva su obra para la posteridad es Macedonio Fernández. Mientras que la construcción de la gran novela a lo largo del tiempo, tamizada por la crítica de Piglia, encuentra su punto alto en *Los Sorias* de Alberto Laiseca (Contreras, 2002). En contraste con esto, Aira “publica *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y *también* las malas (las dudosas, las tontas)” (Contreras, 2002: 133).

Link (2003) también se detiene en este fenómeno porque identifica que “si la literatura parece hoy ‘cosa del pasado’ no es por su incapacidad para dar cuenta del presente (...) sino por su debilidad para enfrentar la lógica (reificante) del mercado” (Link, 2003: 332). Frente a esta situación, la postura de los escritores es diferente: “Aira se lleva esa lógica por delante, Piglia (o Saer, o Fogwill) tropiezan con ella (y esos traspies vuelven interesante la lectura y el análisis de sus textos). Tomás Eloy Martínez sencillamente cae en sus brazos” (Link, 2003: 332).

Lo que identifico con la descripción realizada en este apartado es un ritmo acelerado de publicación y la participación de catálogos de editoriales de distintas características. Pero ¿es una práctica que Aira decide implementar en los noventa? Indicios de este modo de publicar se pueden rastrear desde sus primeros libros: Javier Vergara es una editorial con sede en Buenos Aires y en el extranjero mientras que Ada Korn es una editorial incipiente cuya fundadora se encarga de todas las tareas de la publicación.

En una entrevista de 1987 Aira comenta: “Tengo varios [libros inéditos], lo que pasa es que hay tan pocos editores” (Aira i, 1987: 2). De hecho, en los años ochenta, parece que a Aira no le alcanza con editoriales y decide publicar adelantos de novelas inéditas en revistas. Además

de las novelas editadas y de las inéditas que circulan entre escritores y críticos, Aira publica fragmentos de otros libros en publicaciones periódicas: un texto sobre Girondo titulado *Había una vez en Xul* (1984), *El estúpido reflejo de la manzana en la ventana* en *El porteño* (1985), *Los aragoneses de Famatina* en *Vuelta sudamericana* (1987), y *Cecil Taylor* (1988) que en 1992 se incluirá en *Una antología de nueva ficción argentina* organizada por Juan Forn para Anagrama y que en 2011 sale como libro en Mansalva.

Por eso la pregunta que formulo es ¿cómo se dieron las condiciones para que Aira trace esta trayectoria y práctica editorial?

1.2. Condiciones del campo editorial: concentración y polarización

“Si hace algunos años la cosa era literatura y revolución, hoy es literatura y mercado” comenta Guebel en una encuesta realizada en la revista *La Maga* (Russo, 1993a: 47). Mientras que en las décadas de los años sesenta y setenta se identifica una “deficiente conformación del mercado como legislador de la cultura y vehículo de criterios propios de valoración de sus productos” (Gilman, 2003: 65), en los años noventa escritores como los reunidos en torno a *Babel* y Planeta “dotaron de valor al éxito en el mercado de bienes simbólicos. Se trató de un paradigma de relaciones literarias que vio a la buena literatura como subproducto del mercado (Benzecry, 1997: 565).

Dejo formulado, aunque sin responder en esta tesis, el interrogante sobre la creciente injerencia de la lógica del mercado en el campo literario posterior a la década de los años setenta. En lo que sí me puedo detener ahora es en las transformaciones que el mercado editorial de Buenos Aires vive en los años noventa, cuando se consolidan procesos de transformación marcados por la concentración de empresas editoriales transnacionales y la emergencia, y posterior proliferación, de editoriales autodenominadas independientes (Botto, 2014).

En 1993 se dicta el decreto n°1853/93. Éste modifica la ley de inversiones extranjeras sancionada el 19 de agosto de 1976. El decreto surge en medio de la implementación de las políticas neoliberales en consonancia con las “recomendaciones” del Banco Mundial. Por aquel instrumento se suprime el requisito de aprobación previa de inversiones foráneas destinadas, entre otros sectores, a “diarios, revistas y editoriales” (Azpiazu et. al., 2011). Se trata del marco legal que habilita la injerencia del capital extranjero en la economía nacional

(Basualdo, 2011). El período de la convertibilidad es un proceso complejo que supone diversas dimensiones (Cantamutto y Wainer, 2013). Una de ellas es la privatización de empresas estatales y una mayor intensidad de la inversión extranjera directa que configuran la extranjerización de la estructura económica. El mercado editorial no escapa a este clima.

Desde la década de los ochenta, la tendencia internacional en el sector editorial es la creciente concentración empresarial (Fernández Moya, 2011; Szpilbarg, 2015). El proceso comienza en la década de los setenta a nivel nacional, para posteriormente expandirse a nivel europeo e internacional. El proceso de fusión y adquisiciones ocurre en Argentina a fines de la década de los 90⁸⁶, entre 1997 y 2000, cuando “el efecto Tequila” marca una cierta detención de la expansión de la economía. Esta concentración del capital en unos pocos grupos en detrimento del salario marca una expansión y mayor rentabilidad del sector editorial. La sobrevaluación de la moneda se traduce en altos niveles de rentabilidad en dólares.

De manera resumida: hay una “accesible importación de insumos, gracias a la Ley de Convertibilidad”, cae el salario, la “flexibilización laboral (...) facilita la reducción de personal” y la “renovación tecnológica en el campo de la edición (...) abarata costos de material, de procesos y de personal” (De Diego 2009: 61). Otro factor, que desborda la lógica económica, parecer ser “la debilidad de algunas compañías familiares que no eran capaces de hacer frente con éxito al cambio generacional de la familia, y que facilitaron la venta de la compañía” (Fernández Moya, 2011: 25).

El valor rector de estas empresas es el concepto de competitividad. Ello se traduce en tiradas reducidas, sucesivas reimpressiones, la aceleración de rotación de libros, la segmentación de la producción y la diversificación de la demanda. La valoración de la novedad va en detrimento de la conformación de un fondo editorial (De Diego 2009). La figura del editor también se transforma. De una figura ejemplar, patriarcal, apoyada en redes de relaciones interpersonales (reactivada con la superposición de roles: editor-lector-autor), de carácter político y regional, que une la dedicación al mundo editorial con el trabajo en la universidad, se pasa a un trabajo de tiempo completo que supone otros conocimientos relacionados con

⁸⁶ Para una recopilación de las adquisiciones a nivel internacional de editoriales y entre grupos transnacionales (no sólo de empresas abocadas a la edición de libros sino también de librerías), véase De Diego, José Luis. (2012). “Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes”. Ponencia presentada en el *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata. Disponible en: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>

disciplinas como el marketing y otras relaciones, el trabajo con un comité editorial y el destino no a nivel regional sino a los mercados donde está inserto el grupo económico (Szpilbarg, 2015).

Los grupos transnacionales ocupan las posiciones dominantes del mercado editorial: controlan el 75% de los ingresos del mercado en los años noventa y comienzos del siglo XXI (Szpilbarg, 2015). Pero mientras que explican la mayor parte de los ingresos del sector editorial, representan menos de la mitad de ese sector dado que desde la década de los años noventa, y con más fuerza a partir del siglo XXI, se identifica una proliferación de editoriales autodenominadas independientes (Vanoli y Saferstein, 2010: 79).

Este fenómeno de transnacionalización y concentración de las editoriales es contemporáneo a la emergencia de editoriales “en una cantidad y a un ritmo que lleva a muchos establecer comparaciones –para bien y para mal– con otro momento de efervescencia editorial: los años sesenta” (Botto 2014: 237 y 238)⁸⁷. Mientras que “la transnacionalización de la industria no tiene que ser entendida como una ruptura sino más bien como una continuidad con el modelo editorial sentado por las editoriales de la ‘época de oro’ (Emecé, Sudamericana, Losada)” porque el tipo de relación con la cultura literaria se mantiene (Vanoli y Saferstein, 2010: 78), surgen otros espacios que comienzan a problematizar ese vínculo. Son “emprendimientos de menor escala” autoidentificados como editoriales independientes⁸⁸ que se fundan en el marco de las discusiones internacionales sobre la bibliodiversidad⁸⁹.

Estas editoriales tienen un margen de rentabilidad muchísimo menor. Los editores son, en su mayoría, lectores y escritores y la dimensión económica queda en segundo plano frente a la apuesta por “publicar a un autor desconocido, reflotar algún título ignoto, reeditar otro inhallable u ofrecer una nueva traducción” (Botto, 2014: 240). Se apuesta por un proyecto cultural sustentado en redes de sociabilidad que enfrentan la lógica reinante de la competencia (Botto, 2014). Estas editoriales hacen de necesidad virtud: se especializan

⁸⁷ El “Centro Editor de América Latina, pero también Jorge Álvarez, Corregidor (de Manuel Pampín), La Rosa Blindada (de José Luis Mangieri), o De la Flor (de Daniel Divinsky) resultaron pioneros en la elaboración de catálogos alternativos a los de las editoriales más ligadas al circuito comercial” (De Diego 2009: 59).

⁸⁸ Existe profusa bibliografía acerca de los debates de los sentidos sobre el adjetivo de independiente y sobre los modos de conceptualizar a estas editoriales. Véase, Vanoli (2009, 2010) y Saferstein y Szpilbarg (2011).

⁸⁹ Véase el antecedente de Unesco Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2002; la producción de la Alianza Global para la Diversidad Cultural creada por la UNESCO en 2003, la Alianza de editores independientes por otra mundialización que en Argentina toma la forma del colectivo EDINAR (Alianza de Editores Independientes por la Bibliodiversidad).

porque encuentran que “las empresas líderes descuidan por considerarlos demasiado riesgosos” (Botto, 2014: 241)

Algunas de ellas son las editoriales Beatriz Viterbo (1990), Adriana Hidalgo editora (1999), Paradiso (1992), Bajo la luna (1992), Simurg (1995), y Siesta (1997). Estas editoriales tienen una fuerte presencia en suplementos culturales y revistas literarias y especializadas (*La Maga*, *Punto de Vista*, *V de Vian*).

Estas editoriales construyen circuitos alternativos. A modo de ilustración, editoriales sobre todo de poesía, se reúnen frente a la Feria del libro de Buenos Aires para organizar la Contraferia desde 1998⁹⁰. Arman un stand donde venden sus libros. Exigen que la entrada a la Feria sea gratuita y que les permitan ingresar y tener un lugar para sus propuestas editoriales. En 2001 la Secretaría de Cultura de la Nación dispone un espacio dentro de la Feria para 31 editoriales independientes (Bembibre, 1999; Buquete, 2001).

En algunos casos, las editoriales trabajan en conjunto para exportar su catálogo, de manera similar a la estrategia colaborativa que da origen a Los siete logos. Esta práctica se conceptualiza como “economía de favores”, idea que la investigadora Elizabeth Hutnik (2013) toma del sociólogo estadounidense J. B. Thompson, o como “comunidad de favores” (Botto 2014). Los Siete Logos incluye tanto a editoriales de los noventa (Bajo la luna y Adriana Hidalgo) como a un tipo de las independientes de los 2000 (Eterna Cadencia, Katz, Caja Negra, Mardulce y Entropía).

Los lazos entre las editoriales grandes y las pequeñas no son inexistentes, pero sí desiguales. Las grandes editoriales, por un lado, “compran los derechos de los autores argentinos canonizados en el pasado o prestigiados internacionalmente, sea por la crítica académica o el periodismo cultural” y, si bien no apuestan a inéditos tampoco son ajenos a las nuevas corrientes literarias, buscan “absorber a los nuevos autores o editores que realizaron sus primeras publicaciones en editoriales literarias independientes, en base a contratos que, aunque magros dadas las dimensiones del mercado, éstas no pueden afrontar” (Vanoli y Saferstein, 2010: 78).

⁹⁰ Antecedente clave de la Contraferia de 2006 que va a ser el germen de la Feria del Libro Independiente. Sobre ello, véase Szpilbarg, 2015.

1.3. Trayectoria editorial descentrada

Se intentan diferentes explicaciones para la peculiar práctica editorial de Aira. En una reseña publicada en *Página/12*, Gandolfo hipotetiza que publica los libros “más gruesos” en editoriales como Emecé y los “más delgados” en Beatriz Viterbo (Gandolfo, 1996: 23) con cierta carga de calidad vinculada con la extensión de las novelas. El propio Aira abona estas teorías cuando llama a estos libros, quizás con ironía, “novelitas: “: “Incluso ahora más bien he tendido a la cosa secreta, *underground*: estas chicas de Rosario (Ed. Beatriz Viterbo) que van a publicar todas las novelitas que faltan” (Aira i, 1992a: 11).

Vanoli (2008) sostiene la existencia de una relación inversa entre la calidad de los títulos y el tamaño de las editoriales: “sus ‘novedades’, o sus apuestas más fuertes, salen por editoriales pequeñas e ‘independientes’. Tal es el caso de *El juego de los mundos*. Mientras que sus libros más pavos, o sus reescrituras de libros malos, salen por sellos importantes” (Leyendo el juego..., 2008).

¿Existe tal diferencia? ¿La recepción crítica es diferente? No parece posible sostener esta hipótesis. Se pueden encontrar tanto reseñas elogiosas como negativas –contemporáneas a la publicación de los libros– para títulos publicados en editoriales diferentes. A modo de ilustración, en 1984 Aira publica *Canto Castrato* en Javier Vergara editor, una editorial con alcance mucho mayor que la Editorial Belgrano donde publica en 1981 *Ema, la cautiva*. Ambas novelas son reseñadas al poco tiempo de ser publicadas y ambas críticas son elogiosas. *El porteño* (1982) escribe sobre la última “que narra, con la amenidad de Julio Verne, los avatares de una extraña variedad del espécimen diva: *Ema, una cautiva* cautivada por inimaginables (antes de Aira) cortes de los reinos autóctonos, por caciques y costumbres, floras y faunas fantasmagóricas” (Faisán autor, 1982: 25). En el suplemento *Cultura y nación* del diario *Clarín* se publica otra nota elogiosa en 1984 en relación con *Canto Castrato*. Postula que “en pocos años, César Aira ha construido una obra narrativa de primera línea” y agrega: “El abismo que se abre entre el artista, al que lo extraordinario le resulta real, que ve ante sus ojos a lo real convertirse en extraordinario, es el mundo de Aira (...) El lector también deberá hacerlo; los resultados no lo defraudarán, por cierto” (Moledo, 1984: 6).

Las críticas negativas tampoco parecen restringirse a un solo tipo de editoriales. *El llanto* editado por Beatriz Viterbo (1992) “adormece con un aburrimiento inquebrantado” (Barcía,

1992: 5) del mismo modo que *La abeja* de Emecé (1996) “acumula anécdotas, chistes de todo tipo, y falso testimonio sobre la ‘realidad argentina actual’ (...) En otro plano, como en varios libros anteriores, Aira parece decirse: ‘ma’ sí, pongo cualquiera” (Gandolfo, 1996: 23).

Propongo que estas explicaciones se formulan porque trastocar el vínculo del escritor con el mundo editorial, tal como lo hace Aira, no es secundario. Mientras que, en los años sesenta, el mundo del arte visual cuestiona sus espacios de circulación, ello no se replica en la producción literaria (Rubinich, 2019). Los artistas visuales de los sesenta y setenta que problematizan su producción y plantean tensiones con esferas como la política también realizan una lectura crítica de la institución del arte. Así organizan muestras en espacios no convencionales. Un ejemplo es *Tucumán arde* que se realiza en la Confederación General del Trabajo de los Argentinos.

En el caso de la literatura estos cuestionamientos no se dieron (Rubinich, 2019). Podría citar el grupo Sunda de escritores que funda la editorial con el mismo nombre cuyos libros los diagraman, editan y hacen circular ellos mismos en bares y librerías (Cippolini, 2016) pero la gran mayoría de los libros, incluso los que se proponen como parte de la vanguardia de la época se publican en editoriales tradicionales y por circuitos convencionales. El boom de la literatura argentina de los años sesenta es un boom editorial.

Con esta presencia asidua, múltiple y en espacios heterogéneos del campo editorial Aira desacraliza el vínculo con el mercado. En principio, problematiza la circulación de los libros, pone en primer plano la dimensión económica del hecho literario. En segundo lugar, rompe con una práctica consolidada: la identificación entre editor o editorial con el escritor.

Mientras que el libro tiene un doble cariz, es mercancía y a la vez bien simbólico (Bourdieu, 2000 [1999]), la dimensión económica suele estar velada frente al acto de creación solitaria del artista. Aira con su ritmo acelerado de publicación no hace más que llamar la atención hacia esta dimensión del hecho literario. Una situación análoga se vislumbra en el modo en que se vincula con los premios literarios. Aira deja a simple vista la dimensión económica del hecho literario. Cuando le piden su opinión sobre los premios literarios, comenta: “Me gustaría ganar uno que tuviera una buena dotación económica” (Aira i, 2002a).

Resulta elocuente la presentación al premio Roberto J. Payró otorgado por Gente de Letras que gana en 1984. El premio de esta institución creada en 1978 es una suma de dinero.

Décadas después, cuando en 2013 esta institución le otorgue su máximo premio, el Esteban Echeverría, que consiste de un busto, no irá al acto de entrega. Muy diferente es la relación que propone Piglia a comienzos de los años ochenta: “Ganar un concurso es algo que a todo escritor argentino le ha pasado alguna vez, al comienzo, en el medio o al final, siempre se termina por recibir algún premio. Es una humillación por la que uno tiene que pasar, como diría Gombrowicz, si quiere ser un escritor realmente argentino” (Piglia en Dámaso Martínez, 1985: 9)⁹¹.

Aira trastoca la identidad entre un editor o editorial con el escritor. Las editoriales suelen entablar vínculos de exclusividad con los escritores: “la editorial Emecé tiene a Borges y Bioy Casares como blasón” dice *Tiempo argentino* (M. B., 1984: 9). De hecho, cuando un autor pasa de un catálogo a otro se vuelve noticia. Como en el fútbol, el “mercado de los pases” no pasa desapercibido: “Bioy Casares, de Tusquets a Emecé; Borges, de Emecé a Seix Barral” a lo que se suma la intriga de “un escritor exitoso que Sudamericana guarda en secreto con el cual piensa sorprender en abril a un mercado cada vez más competitivo” (Russo, 1995: 44).

No son casos aislados. Las editoriales se disputan a los escritores. Así se relata que “Emecé viene de ganar reñida pulseada con Biblioteca del Sur, esa suerte de milagro que Planeta supo conseguir. El botín era la nueva y aparentemente monumental novela de Abelardo Castillo” (¿Cuánto vale..., 1991: 6). Aira no es ajeno a este fenómeno. En 1999, *Página/12* anuncia que “fue convocado por la editorial Alfaguara para discutir las condiciones de su incorporación al catálogo de ese sello. Hay Aira para todo” (Noticias del mundo, 1999: 2).

Sin embargo, no es posible identificarlo, en ningún momento de su trayectoria, con un editor en particular ni tampoco con un tipo de editorial. Hopenhayn recurre a la figura del marketing para reflexionar en 1998 sobre los modos en que Aira tiene una “doble vida editorial con la que parece sostener una política de sí mismo” (Hopenhayn, 1998: 7). En contraste con ello,

⁹¹ Otra anécdota que ilustra este vínculo desacralizado ocurre en la Feria del libro de 1994 en una mesa con Gusmán, Soriano, Gudiño Kieffer, Ludovica Squirru y Aira. Un cronista relata que “Gusmán no tuvo prejuicios con los compañeros de ocasión, aunque le fastidió el tema que los reunía: los escritores que más vendían. Es sabido que tanto él como Aira no han cimentado su prestigio por las ganancias que dejan sus libros, y sin llegar a comprender del todo la razón de semejante convite, adhirió a la teoría de Luis Chitarroni: lo invitaban porque era el que menos vendía. No respondió y el organizador tuvo que buscar un reemplazante. Es probable que César Aira, por su parte, se haya reído un rato largo frente a tan onerosa invitación y decidiera luego incorporar el gesto trágico a una próxima novela” (Scott, 1994: 5).

“ninguna editorial ni medio de comunicación puede tentarlo tanto como para hacerle perder su autonomía” (Hopenhayn, 1998: 7).

Aira parece nunca llegar a trazar el camino de “profesionalización” que sí recorre otro escritor central en los ochenta como Saer, cuya consagración se funda, en parte, por este vínculo editorial (Dalmaroni, 2010). Saer, tras “esa modalidad errabunda” de publicación en editoriales diversas, pasa a Alianza editorial y después a Seix Barral del Grupo Planeta porque entabla una relación sólida con el editor Alberto Díaz, quien comienza a trabajar en Seix Barral (Dalmaroni, 2010: 660). Díaz da “continuidad a un plan de publicación” (Dalmaroni, 2010: 661) y desarrolla una política editorial que incluye la planificación de entrevistas, políticas de prensa al momento de la edición de un libro, ediciones escolares de las novelas y la recopilación de las obras completas, entre otras prácticas (Dalmaroni, 2010).

2. Los misterios de Rosario⁹²

En el capítulo anterior vimos cómo, durante la transición democrática, la universidad es el lugar privilegiado para los intelectuales y un espacio central para la consagración de un escritor –en particular, la carrera de Letras de Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires)– (Saítta, 2004: 246).

Se vive una “normalización institucional” con la “reinserción de profesores cesanteados por la dictadura, la apertura de nuevas carreras y la masificación de la matrícula estudiantil (Buchbinder y Marquina, 2008). Ingresan desarrollos y saberes consolidados en la clandestinidad y en el exilio que se habían replegado en otros espacios como centros de estudios privados, cultura de catacumbas y bibliotecas subterráneas (Kovadloff, 1993) que “promueven prácticas altamente especializadas” (Gerbaudo, 2016: 71).

En la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires ingresan los grupos coordinados por Sarlo y que forman parte de *Punto de Vista* (Gerbaudo, 2016). Sarlo es titular de una de las cátedras de Literatura argentina II enfocada en la producción literaria del siglo XX. En 1984, el programa dedica toda la segunda unidad a las “formas narrativas y lengua poética” de Juan José Saer, centralidad que replica a la que tiene en *Punto de Vista*. La lectura de Saer se va a

⁹² Fuentes centrales para la confección de este capítulo son las entrevistas realizadas en el mes de julio de 2019 en Rosario. Agradezco la generosidad de Nora Avaro, Sandra Contreras, Alberto Giordano y Marcela Zanin así como a Claudio Herrero y Karina Seleman de Bedelía de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario que me permitieron acceder a los programas de la carrera de Letras de su casa de estudios.

multiplicar en los programas posteriores. En la materia participan Gramuglio y Montaldo que se encargan de las clases sobre Saer. Montaldo gana en 1984 una beca de investigación otorgada por Conicet para estudiar la literatura de Saer (Gerbaudo, 2016).

Punto de Vista mantiene el silencio sobre Aira entre 1984 hasta 2005⁹³. En ese lapso hay menciones como en 2000 cuando se publica una conversación entre María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez y Beatriz Sarlo titulada “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. Abre Sarlo con la pregunta por Puig, Saer y Piglia. Después de varios intercambios, Sánchez pregunta “No vamos a hablar sólo de Saer y Piglia, espero. ¿Cómo encuadrás a Aira en esa hipótesis?” (2000: 2). Pero el tema no parece poder desarrollarse. Sobre la propuesta de pensar a Aira como “foquismo de estilos”, Sarlo dice “no sé si logra eso”; sobre el vínculo con Copi, “Pero Copi es una criatura extremadamente agresiva (...) Esto no sucede con Aira” (2000: 3) y finalmente plantea “Yo quisiera volver a Saer” (2000: 4).

Cuando ingresan en la universidad estos saberes, ¿se abre algún espacio para la literatura de Aira? ¿O se replica el silencio encontrado en *Punto de Vista*? Encuentro que algunos programas de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires incluyen a Aira pero será en la Universidad de Rosario donde identifiqué reflexiones sobre su obra que sigan las “instrucciones de lectura”⁹⁴ que despliega en sus libros y artículos. Esta universidad también será un espacio donde hacer circular sus producciones. Frente a la centralidad de Buenos Aires, se trata de un ingreso descentrado a la academia.

2.1. La Universidad de Buenos Aires

La carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires es hogar de la “emergencia renovadora” (Gerbaudo, 2014: 26) donde tiene lugar “la vanguardia teórica y literaria en el campo de las letras” (Gerbaudo, 2014: 26). Este interés por la novedad

⁹³ Como menciono en el capítulo anterior, Sager (2008) explica que la ausencia de Aira durante esos años se debe a que su literatura supone “actualizar el sistema de lectura de la revista” (25). Se vuelve legible tras el estudio la literatura de Pauls y Chejfec de quienes Aira es “precursor” en realidad si lo vemos “desde una temporalidad lineal” (2006: 26). De ahí concluye que “la cuestión de los valores respecto de la literatura y el arte” y la “cuestión Aira” son un mismo problema y que es esta problemática la que hace de Aira un escritor realmente interesante” (2006: 26).

⁹⁴ Tomo la categoría de Dalmaroni (2010: 618).

no alcanza a constituir a Aira como objeto privilegiado de las reflexiones pero sí posibilita la inclusión de algunos de sus libros⁹⁵.

Desde los años ochenta Aira participa de manera asidua en la Universidad de Buenos Aires. En 1984, en el ciclo *Conversaciones en Puan* donde conversa con Fogwill. En 1986, en el encuentro *Los que conocieron a Osvaldo Lamborghini*, en 1988 dicta el curso sobre Copi, en 1992 da charlas sobre Rimbaud y en 1996, sobre Pizarnik, todo ello en el Centro Cultural Ricardo Rojas, que depende de la Universidad de Buenos Aires⁹⁶.

Aira aparece en algunos programas. Entre 1984 y 2001 encuentro la inclusión de sus novelas en cinco de ellos cuyo objetivo no es estudiar su obra como un todo si no que se incluyen como medio para estudiar temáticas que lo exceden. En 1990 el programa de Literatura argentina II de Sarlo cierra con una unidad titulada *Últimas escrituras*. Allí incorpora la lectura de *El vestido rosa*. Aira aparece franqueado por compañeros del salón literario: Osvaldo Lamborghini (*La causa justa*) y Fogwill (*Pájaros en la cabeza*). Sarlo lo vuelve a incluir en 1996 cuando el programa gire en torno a la construcción del espacio y *Ema, la cautiva* funciona como experimento estético en la espacialidad rural. En 1993 Delfina Muschietti organiza el programa de Literatura del siglo XXI en distintos ejes uno de los cuales es *La problemática de la percepción* en el que figura *Los fantasmas*. En 1994 Jorge Panesi, titular de Teoría y análisis literario. Cátedra C, incluye como texto literario por analizar *La luz argentina*. En 1995 Teresita Frugoni de Fritzsche en el programa Literatura argentina II que anuncia su tema en el título *Deconstrucción y transformaciones paródicas* incluye en sus últimos dos puntos novelas de Aira: *Los misterios de Rosario* como ejemplo de novela gótica y *La liebre* como ejemplo de la narrativa histórica como proceso constructivo.

⁹⁵ Durante el trabajo de archivo realizado en la biblioteca y hemeroteca Central Profesor Augusto Raúl Cortazar de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) consulto programas de la carrera de Letras entre 1983 y 2001. Las materias consultadas se eligen por su foco en la literatura argentina en el siglo XX. Las materias son: Introducción a la literatura, Literatura argentina II, Literatura argentina del siglo XX, Problemas de literatura argentina, Teoría literaria (I, II y III) y Teoría y análisis literario (cátedras A, B y C).

⁹⁶ El Centro Cultural Ricardo Rojas se crea en 1984. Se trata de un nuevo espacio de circulación para artistas en Buenos Aires en el marco del fomento a la producción y autonomía cultural que impulsa el gobierno de Raúl Alfonsín. Son políticas culturales que buscan democratizar y descentralizar la cultura. Se busca la circulación de la producción cultural reconocida en públicos ampliados (Rubinich, 1993). Kamenszain es nombrada directora de actividades extra curriculares cuando Leopoldo Sosa Pujato sucede a Schwarzberg como director del Rojas. Por intermedio de ella, llega Aira a dar los cursos. Kamenszain también convoca a Molina en 1986 como coordinador del Departamento de Letras. Molina asiste a los cursos de Aira y, años después, los recuerda como “momentos epifánicos” porque Aira “es un maestro zen que, con voz monótona y aspecto tímido induce iluminaciones” (2000: 7).

Aira aparece una mayor cantidad de veces en los programas como ensayista. En 1987, el programa de Literatura argentina II de Sarlo cita el número 6 de *Xul Revista de poesía* (1984), dedicada a Gironde, donde Aira publica un texto. En 1999 y 2000 en la misma materia aparece Aira como bibliografía crítica con *Alejandra Pizarnik*, libro recientemente publicado que transcribe las clases dictadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Este libro también aparece en 1999, 2000 y 2001 en la materia Literatura del siglo XX, que se titula *La novedad y La novedad 2.0*. En 1996 Eduardo Romano cita un texto que no es ficcional de Aira en *Problemas de literatura argentina*. La cuarta unidad versa sobre el extrañamiento referencial como poética que encuentra en *La hija de Kheops* por lo que incluye el texto de Aira para la sección *El libro del mes de Babel Revista de Libros sobre Laiseca*.

Cabe mencionar, por último, dos reseñas, de *Los fantasmas* y de *La liebre*, escritas por Montaldo (1991) y Emilio Bernini (1992) para la publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, *Espacios de crítica y producción*. En *Los fantasmas*, y en otras novelas contemporáneas, Montaldo identifica “una similar disposición hacia lo literario y hacia lo narrativo” por lo que hay una “ausencia de una marca ensayística” (1991: 96). En *La liebre*, Emilio Bernini encuentra una convivencia de opuestos –como entre los personajes extrañados y la voz verosímil del narrador– y la suspensión del sentido (1992: 85). En el año 2000 Ludmer también incluye *El juego de los mundos* en el curso *Buenos Aires, año 2000* realizado en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

De estas menciones se desprende que no hay una reflexión centrada en la particularidad de Aira. Su obra se incluye en los programas en función de los ejes de estudio propuestos. La variedad de estos enfoques –que van de la novela gótica a la experimentación estética en el espacio rural– muestra que la obra de Aira no es el foco principal. Ni siquiera sus novelas se privilegian en tanto hay más menciones a las transcripciones del curso sobre Pizarnik.

Si bien Aira no ocupa un lugar central en los programas de la universidad, varios profesores de la facultad escriben, de manera asidua, reseñas elogiosas de sus libros en publicaciones periódicas sobre todo durante la segunda mitad de los años noventa⁹⁷.

⁹⁷ Daniel Molina, adscripto en 1992 a Literatura argentina II de Sarlo, comenta *La abeja* en *Clarín* (1996), *Dante y Reina* en *La Gandhi Argentina* (1997) y *Taxol* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* en *Clarín* (1998 y 2000); Pauls, que ya venía escribiendo sobre Aira en *Babel*, después de incorporarse a la facultad en el seminario de Ludmer, reseña *El sueño*, *El congreso de literatura* y *Haikus* para *Página/12* (1998, 1999 y 2000); Daniel Link, titular de Literatura argentina del siglo XX, critica *Alejandra Pizarnik*, *La mendiga*, *Diccionario de autores*

En publicaciones periódicas se alcanza un consenso positivo sobre la obra de Aira. A esta valoración de su obra se le suma la incorporación de las categorías que presenta el propio Aira como marco para leerlo. Su propuesta de leer su vida y su obra en conjunto como mito parece exitosa: “Ya estamos inmersos en el mundo de Aira” (Tabarovsky, 1994: 11)⁹⁸. La incorporación de las categorías de Aira para leerlo es clara en el comentario de Molina sobre *Dante y Reina* donde afirma que la novela “logra lo que logra el arte: que el mundo se convierta en mundo y que el tiempo desaparezca” (Molina, 1997: 12), una clara cita al texto *Exotismo* que Aira publica en el tercer número del *Boletín del Grupo de estudios de Teoría Literaria* en 1993.

En estas reseñas, la literatura de Aira se valora sin buscar mensajes o sentidos que trasciendan el juego literario. En la obra de teatro *Madre e hijo* se lee “la búsqueda de un sentido imposible de encontrar” (Tabarovsky, 1994: 11). *La costurera y el viento* abre interrogantes cuya respuesta es “sí y no, parece decirnos esta novela patagónica de Aira, donde el vértigo horizontal de la llanura de Borges se delira y pierde el rumbo” (Russo, 1994: 6). En *La fuente* no hay nada que descifrar “puesto que todo está dicho en la superficie, las ‘claves’ son múltiples y deliberadamente obvias, incluso las que llevan como en esta lectura por el camino de las oposiciones razón-sinrazón, sentido-sinsentido” (Kozak, 1995: 5). En *La abeja*, “Aira crea un mundo en el que nada es lo que parece... ni tampoco lo contrario” (Molina, 1996: 12) y lejos de escribir “especulando o calculando, se escribe siguiendo una acción pura que no se

latinoamericanos, *Un sueño realizado* y *El juego de los mundos* para *Página/12* (1998 y 2001); Leonora Djament, docente de Teoría y análisis literario de Panesi, escribe para *Los inrockuptibles* sobre *La mendiga* y *La trompeta de mimbre* (1998); Sylvia Saïtta, docente de Literatura argentina II de Sarlo, reseña *El congreso de literatura* para *Tres puntos* (1999); Panesi critica *El congreso de literatura* en *Los inrockuptibles* (1999), *Un episodio en la vida del pintor viajero* en *Clarín* (2000); y Ariel Schettini, integrante de Teoría y análisis literario de Panesi, examina *La villa* para *Los inrockuptibles* (2001).

⁹⁸ Parece construirse una complicidad entre escritor y lector. Reseñas de fines de los ochenta en adelante, observan que el público lector de libros de Aira es muy restringido. Incluso aquellas reseñas celebratorias distinguen entre “las bromas, vuelos, chismes y chascos que la literatura difunde” que no defraudan al lector” y las que “decepcionan al cómplice de la literatura, al oficiante y guardián de lo habitual novelero (o al que cuida sus notas: Colegio secundario), al que computa debilidades y desfalleceres (de que esta novela se nutre) como ‘tomaduras de pelo’, cuando es precisamente la terca tenuidad del registro de Aira una de las condiciones más constantes, serias y divertidas de la narrativa argentina” (Chitarroni, 1987: 41). Otras reseñas advierten la necesidad de contar con “las claves adecuadas” porque “sin ellas, el lector deberá esmerarse para construir lo esencial: el significado” (Delgado, 1991: 4). Aira “propone con humor y destreza literaria un continuo juego de perspectivas, una lábil concepción de la verdad como mera posibilidad narrativa de una combinatoria capaz de dar coherencia a lo increíble, que atraerá preferentemente al lector intelectual y especulativo” (Lojo, 1991: 4). En breve, “Aira no escribe para cualquier lector. Aquel que sólo aprehende lo directo, que se solaza con lo fácil o lo burdo, no tiene nada que hacer frente a sus páginas. Pero quien tenga paladar y gusto avezados, bien puede darse un banquete por la riqueza de los elementos que Aira combina y aplica” (Modern, 1991: 3).

sabe bien a dónde lleva. Se escribe como se lee, rápido y porque no se puede parar” (Rodríguez, 1996: 53).

Se lo vincula con autores que menciona y con los que construye su tradición como cuando se encuentra “una cierta huella de las mejores obras de Copi” (Tabarovsky, 1994: 11). Además, se lo compara con Raymond Roussel (Russo, 1994: 6), Copi, Osvaldo Lamborghini y Alejandra Pizarnik (Nuñez, 1999: 14). Los procedimientos que define Aira, así como las características de su mito, se señalan en las reseñas. En 1998 la revista *Tres puntos* publica un artículo que abre relatando las peripecias en búsqueda de una entrevista a Aira que no se logra. Por eso se decide hacer una especie de retrato sobre él que repasa todos los ejes vinculados con su obra y figura: es prolífico, se inscribe en la vanguardia, define la literatura como lengua extranjera y uno de los efectos de su obra es generar felicidad (Dilon, 1998). De manera más enfática se afirma, “Acaso ya no sea posible comentar un libro de Aira sin remitirse a la literatura de Aira” (Kohan, 1998: 63).

Las reseñas se detienen en el malentendido que aparece como la “norma” (Tabarovsky, 1994: 11) o un elemento más: “El segundo relato, ‘La Broma’, es una digresión: grandes temas a los que sólo Aira puede negarles la cursilería; del malentendido de la amistad al matrimonio; desde el jazz hacia la literatura (si es que alguna vez Aira no habla de ella)” (Weinschelbaum, 1997: 61). Pauls postula la novela como la fábrica de malentendidos de la literatura (2001: 7). Otro tópico es la literatura mala o la literatura menor: “Cada vez más, se va olvidando de los buenos modales y las buenas intenciones de la mala literatura” (Rodríguez, 1996: 53).

También se menciona el continuo: “Su literatura es una escritura en continuo a la que sólo se puede abordar con una lectura en discontinuo” (Kohan, 1997: 9). Prieto encuentra que “más allá de ciertas constantes estilísticas” hay una presencia más central: “la voluntad del autor de estar todo el tiempo despegándose de sí mismo, sin detenerse nunca a explotar un terreno ganado, sino moviéndose siempre hacia adelante para explorar terrenos nuevos” (1997: 60). En otros textos el continuo aparece como “el efecto que produce la literatura de Aira” que “es una especie de vuelta de tuerca sobre la vuelta de tuerca; y así, hasta el infinito” (Molina, 1998: 12). “Hay un continuo escriturario en el que se integra cada uno de los libros, de una manera más intensa y premeditada de lo que puede ocurrir con otros libros de otros escritores en el conjunto de una obra” explica Kohan (1998: 63) mientras Djament propone su

interpretación: “la acumulación no supone para Aira el enriquecimiento o la adición integradora, sino el despojo, la sencillez” (1998: 60).

Es notable la pregnancia que tienen los elementos del mito de Aira. La ausencia de correcciones en su escritura se repite una y otra vez: “borrador y obra son una sola cosa en el territorio opaco y atemporal de la escritura” (Russo, 1994: 6). Weinschelbaum relata: “Cuenta la leyenda que César Aira tiene cajones llenos de manuscritos y que elige uno por mes, con el capricho del humor, para que sea publicado. El mito se alimenta con la broma: cada historia termina con datos espacio-temporales de la escritura” (1997: 61). De manera similar, Pauls describe a Aira por ser “famoso por sus ficciones lunáticas, su hiperproductividad literaria, su desdén de la corrección, su apego al cosmos de Flores y sus camperas de jogging grises” y enfatiza “César Aira corre el riesgo, ahora, de incrementar esa celebridad polimorfa gracias a una competencia singular, muy poco reivindicada, en todo caso, por el gremio de los escritores argentinos: el talento para la *performance* escénica” (Pauls, 1998: 6).

El goce es otra de las constantes: la novela de Aira supone “un goce comparable al de la contemplación de una obra de Marcel Duchamp” (Tabarovsky, 1994: 11). “Un libro más para gozar” (Molina, 1998: 12) o “una novela sin respiro, con una aventura de superhéroes. Recomendable para ahuyentar la modorra” (Duche, 1988: 7) son comentarios sobre novelas de Aira. De manera similar, se opina que “La novela da muchas oportunidades para divertirse” (Hopenhayn, 1998: 7) y que “Aira propone un universo completo, y ese universo se sostiene en un mecanismo sencillo. Lo único que sus generosas novelas le piden al lector es que se deje llevar por la marea narrativa. Después de todo, la literatura es una adicción sin efectos secundarios” (Link, 1998: 5). Panesi destaca el “desafío a los hábitos de lectura amodorrados”, la “imaginación” y el “juego literario” (Panesi, 1999: 76).

Las publicaciones periódicas de características distintas valoran la obra de Aira. Hay publicaciones dedicadas a las Ciencias Sociales y la cultura como *El ojo mocho*; publicaciones dedicadas en particular a la literatura, entre ellas también heterogéneas por sus equipos de redacción, estética y circulación, como *La maga*, *La Gandhi Argentina*, *Magazín literario*, *Lea* y *Proa en las letras y en las artes*; suplementos culturales de diarios de gran tirada como *El cronista comercial*, *La nación*, *La prensa*, *Clarín*, *Página/12* y *Perfil*; revistas de arte como *Ramona*; y revistas de interés general como *Los inrockuptibles*, *Tres puntos*, y *El planeta urbano*.

Por lo expuesto, puede decirse que la universidad se abre a la literatura de Aira. Esto se expresa, sobre todo, en la recepción de su obra en publicaciones periódicas, en muchos casos escrita por profesores universitarios. Las reseñas que escriben consolidan, cada vez más, la consagración de Aira. En lugar de marcar los límites de su propuesta, como al inicio de su trayectoria, las reseñas destacan el valor de su literatura leída desde los propios términos en los que la presenta Aira en una señal de una complicidad reflexiva con la crítica. Señalados estos puntos, paso a analizar la recepción de Aira en aquella otra universidad donde sí se lo construirá como un objeto privilegiado de estudio y donde se inserta de manera descentrada. Es objeto de estudio y partícipe activo de esos espacios.

2.2. La Universidad de Rosario: la algarabía del descubrimiento

En relación con una generación de intelectuales que son “los ‘nuevos’” en la primera mitad de la década de los años ochenta, Rubinich reflexiona:

El clima de nuestra iniciación no es fervoroso ni mucho menos (sobran razones por supuesto), no hay ‘faros’ al decir de Bourdieu (Borges, pero no con la algarabía del descubrimiento), estamos inmersos en un ambiente signado por la crisis de modelos teóricos, no tenemos la certeza de un camino que nos lleve hacia el lugar porque tampoco estamos seguros del lugar. Y lo que puede ser un benévolo viento foucaultiano es también, y muchas veces desconcierto (1985: 44 y 45)

En esa búsqueda por modelos teóricos y faros intelectuales se halla Alberto Giordano. Este estudiante de la carrera de Letras en los años ochenta cursa una carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario devastada por la intervención de la dictadura. La curiosidad y avidez por una formación lo llevará a grupos de estudios por fuera de la universidad dada la ausencia de debates productivos dentro de las instituciones. Estos grupos adquirirán una creciente inscripción institucional con la transición democrática.

En medio de estas indagaciones teóricas y atento a las producciones literarias contemporáneas, Giordano identifica a un autor que comienza a publicar en el mismo momento en que él se empieza a pensar como crítico literario. En él resuenan las novedades teóricas a las que está accediendo. Se trata de César Aira⁹⁹. En 1991, cuando Aira comienza a

⁹⁹ Incluso en sus novelas Aira incorpora reflexiones teóricas. Cito algunos ejemplos: “Le pareció haber dado con la utilidad más primitiva de los números, y pensó que si lograba completar la cuenta de ese movimiento del aire delicado, lograría contar el número de la tierra y del silencio, y del miedo de los caballos, y seguía rezando números nubosos con el ritmo del pecho y de la cabeza. En realidad había perdido la cuenta desde el principio, aunque no por eso dejaba de sentir que se trataba precisamente de un cálculo. Era su novela. Más que la acumulación en el tiempo, le agradaba considerarla un cálculo de la unidad, una precisa, lenta e inmóvil división

participar de las actividades organizadas en Rosario, es un autor que este grupo de intelectuales viene estudiando.

En este apartado estudio cómo desde los años ochenta estudiantes y egresados de la carrera de Letras de la Universidad de Rosario entablan debates que crean las condiciones para constituir a la literatura de Aira como objeto privilegiado de sus reflexiones. Luego reconstruyo cómo estos aportes ingresan a los canales institucionales de la universidad con la transición democrática: rastreo la presencia de Aira en programas, revistas y congresos, lo que se consolida en los años noventa. Si bien estos intelectuales parecen encarnar la figura de investigador especialista que se impone con las políticas neoliberales en el sistema educativo, de manera simultánea, construyen circuitos que tensan lo prescripto por las instituciones oficiales para un investigador. Es así que se funda la editorial Beatriz Viterbo. Por último, analizo cómo estos espacios se convierten en plataformas donde circulan los libros y textos de Aira¹⁰⁰.

2.2.1. Grupos de estudio

Mientras cursa la carrera de Letras, e insatisfecho con lo que le ofrecen las materias, Giordano, junto con otros compañeros de la universidad (como Darío González que cursa Filosofía y Sergio Cueto, estudiante de Letras) contactan a Nicolás Rosa. Perseguido en Rosario, Rosa está

que realizaba con silencios atmosféricos; las ensoñaciones matemáticas que le hacían posible vivir en el aburrimiento trivial del desierto encontraban su campo natural en las mariposillas de la respiración, en esa constancia duplicada, inhalación y exhalación. Cabalgando de frente al último sol del día, hizo unas cuentas con el reloj en la mano. Buscaba la cantidad, forzosamente aproximada, de sus respiraciones desde que nació. Se imaginaba la red de músculos muy precisos, de insecto casi, puestos en marcha una y otra vez para atraer y expulsar el aire. No sería difícil hacer una máquina que pudiera trabajar indefinidamente de ese modo, pero ¿para qué serviría? Colocada por ejemplo en una de estas inmensas llanuras que atravesaban, donde quedaría olvidada durante mil años... Aunque más artístico, se dijo, sería dejar un representante de esa máquina, una piedra por ejemplo (cualquier cosa serviría), se la imaginó oblonga, del tamaño de una rata grande... Por un instante casi pudo verla, vívida. Mientras fantaseaba de ese modo no era consciente de que seguía respirando, y después lo pensó, con una sonrisa” (*Ema, la cautiva*, 1981: 49); “la vida se hacía real, y la necesidad desprendía del mundo los volúmenes en los que fijar la atención o el pensamiento. Y lo más curioso es que era aleatorio, en aquellos tiempos siempre se hablaba de lo trágico, de la necesidad, lo ineludible; él se había criado con ese arrullo. Y ahora debía reconocer que nunca había visto a la necesidad; más bien parecía necesario que no se la viera. Todo era comedia, altibajos, azar” (*El vestido rosa*, 1984: 38 y 39).

¹⁰⁰ Antes de pasar al estudio de las producciones de la Universidad de Rosario cabe señalar que existen lazos fluidos entre profesores e investigadores de ambas universidades. En 1987, por ejemplo, se organiza el *Coloquio dedicado a la obra de Saer* en la Escuela de Letras en Rosario en sintonía con las preguntas que se hacen desde Buenos Aires. Otro ejemplo lo constituye el hecho de que uno de los jurados de la tesis de Contreras abocada a Aira es Sarlo. Pero para poder aprehender el modo particular en que Aira ingresa a la Universidad de Rosario destaco las diferencias más que los intercambios. Esto me permite analizar la centralidad de Rosario en la trayectoria de Aira.

viviendo en Buenos Aires, pero viaja para dictar los cursos los fines de semana en Rosario. Estos grupos de estudio, del mismo modo que los organizados en Buenos Aires, constituyen “verdaderas usinas intelectuales dedicadas a la importación de teorías y textos, a la traducción, a la enseñanza, a la formación de recursos humanos” (Gerbaudo, 2014: 58). Con Rosa realizan “un recorrido —de la lingüística a la semiótica, un estudio que pasó de la lingüística de Ferdinand de Saussure, la enunciación y la pragmática a las teorías de Roland Barthes y de Julia Kristeva” (Gerbaudo, 2014: 58).

Estos estudios, si bien lo mantienen interesado en su trabajo intelectual, no satisfacen sus dudas y voracidad por novedades teóricas por lo que en 1982 organiza un nuevo grupo de estudios con Juan Ritvo que proviene de la Psicología y la Filosofía y que cuenta con sensibilidad por lo literario. En él encuentra un maestro: “nos enseñó a escuchar el diálogo de la literatura con la filosofía y nos transmitió un modo de interpelar los saberes académicos desde las exigencias y la retórica del ensayo” (Giordano, 2001: 9). De él aprende a tener una relación desacralizada con autores faro que le es productiva para seguir pensando. Así se vincula con la teoría de Roland Barthes. Con Ritvo comienzan a estudiar Epistemología y terminan leyendo a Deleuze, Barthes y Blanchot. Comparten con los integrantes del grupo un deseo de saber: sensibilidad hacia la literatura y el saber que contrasta con la frivolidad que perciben de la academia.

Cuando egresa de la carrera de Letras, en 1983, Giordano encuentra una facultad en proceso de redefinirse. En 1985 se modifica el plan de estudios de la carrera y hay un cambio rotundo en las lecturas. Giordano ingresa en 1984 como docente y encuentra un grupo de estudiantes cuya cursada, que está llegando a su fin, se ve revitalizada por la apertura y el aporte de nuevos autores. Sandra Contreras, Marcela Zanin y Adriana Astutti entran a la carrera a comienzos de los años ochenta y antes de terminar cursan la materia que dicta Giordano.

Su curiosidad desborda las aulas de la facultad y, desde 1982 hasta 1986, Giordano coordina un grupo de estudios sobre *Saussure, lingüística de la enunciación y Barthes* (Gerbaudo, 2014: 58) al que asiste Nora Avaro, Analía Capdevila, Osvaldo Aguirre, Sandra Contreras, Adriana Astutti, Marcela Zanin y Judith Podlubne, por entonces estudiantes de Letras. Otros proyectos buscan construir el marco teórico para la lectura de literatura: *El lugar de la literatura en el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze, Las fuerzas políticas de la literatura y la crítica ideológica Puig Saer, Literal y la literatura política, El ensayo*, entre otros. Estos encuentros se

realizan primero en la casa de Giordano y, con los años, ganan en formalidad. La inscripción institucional en la facultad ocurre en 1996 cuando se crea el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Uno de los focos de sus diálogos, que será tema de investigación central para Giordano, es el ensayo. Mientras que “en el período de la transición democrática se afirma la crisis del ensayo como método de intervención crítica” (Crespi y Orsi, 2016), para estos intelectuales el ensayo se convierte en la “alternativa al trabajo monográfico o paper de corte académico” (Luzuriaga, 2015: 21). Con respecto a estas posiciones divergentes, rastreo una invitación a la polémica con Sarlo en el modo en que Giordano lee a Borges como ensayista en dos textos que publica en *Punto de Vista* (número 40 y 70). En el primero destaca la heterogeneidad de los ensayos de Borges y la redefine con Deleuze:

Borges dice en serio, Borges dice en broma, y en la distancia que se abre entre uno y otro decir, los opuestos, como opuestos, en tanto se oponen, se comunican. ‘Resonancia entre dispares’ dice Deleuze. A esta incertidumbre de la enunciación, a esta inestabilidad del sentido, la lectura, complicada en el juego de la diferencia, *responde* afirmando lo incierto e inestable: mostrando que si se quiere fijar un enunciado (como serio o paródico), no se puede evitar que él continúe moviéndose en su lugar bajo la sospecha de que disimula un aspecto diverso (Giordano, 1991:38).

Entre los interrogantes que circulan en este grupo no solo importa lo que se dice sino cómo se lo dice. Los límites entre el objeto de estudio y la producción intelectual se difuminan. Quizás estas indagaciones los acerquen a una figura de la zona heterodoxa del campo intelectual de los años noventa como Horacio González (Pulleiro, 2015). Para González la crítica es un acto intempestivo y “lo estético vive en la ‘tragedia del lenguaje’ y ésta consiste en el doble obstáculo de no poder encontrar para aquél un centro que lo contenga y un más allá que lo exceda” (Podlubne, 1998: 112). Estas afinidades pueden explicar la publicación de varios de sus trabajos en la revista que dirige González *Cuadernos de la comuna* (1987-1991)¹⁰¹.

¹⁰¹ *Cuadernos de la comuna* es una publicación de Puerto General San Martín, localidad santafesina, gobernada por Lorenzo Domínguez, quien pertenece a la Renovación Peronista y es cercano a González. Tiene una circulación peculiar que desborda los espacios universitarios más restringidos. Se distribuye de manera gratuita en librerías y centros de estudio de Rosario, Buenos Aires, Mendoza y Santiago del Estero (Trombetta, 2016). En esta publicación participan Astutti y Contreras con un texto sobre Don Segundo Sombra (*Don Segundo Sombra: el oficio de mirar, Cuadernos de la comuna*, n°22, noviembre de 1989). Ambas junto con Zanin publican otro artículo sobre Ángel Rama en su rol de crítico y con el foco en los vínculos entre literatura popular y culta (*Ángel Rama; edificación de una literatura popular para América Latina, Cuadernos de la comuna*, n°25, mayo de 1990). Discuten con el sentido común de los escritores del compromiso y rescatan la apuesta de Rama por una “realidad

No resulta sorprendente que también González repare en Aira y que encuentre en su literatura “los excedentes lingüísticos, todas las jocosas gratuidades de un idioma, los chisporroteos ofuscantes y las orfebrerías espumosas de escrituras que si no encandilasen, matarían” (1988: 6). Moreno también intuye la afinidad, en este caso, en relación con sus figuras:

Este ademán de proponer un estilo a la manera de una excrecencia natural lo emparenta con un escritor aparentemente de cuño divergente, como César Aira: que posa de no corregir, de escribir mal a propósito y que suele acompañar su oratoria con el balbuceo y la voz inaudible, cuando no está ausente sin aviso (nada más dandy que brillar por ausencia) (Moreno, 1999: 21).

Con estos debates y esta formación, incluso por fuera de la universidad, este grupo está atento a las nuevas producciones literarias. Por eso, cuando en una de las tantas revistas que proliferan, como vimos, a partir de la apertura democrática, encuentren a un escritor que opina que “el umbral es el amor a la literatura, la dedicación (no hablo de respeto, porque la literatura es tan grande y soberana que ni siquiera hay que respetarla), por más que nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales” (Aira i, 1982: 3) prestarán especial atención. Se trata de un escritor que dicta un principio ético que ellos mismos están definiendo en sus incipientes trayectorias: el arte y la moral son zonas distintas, cuando se mezclan, el arte pierde. Giordano recuerda el impacto de leer la entrevista citada que da Aira para *Pie de página*. Con el tiempo se irá dando cuenta de que esas frases que resonaban son citas de un Deleuze que su grupo está leyendo. En Aira encuentran un escritor en cuya literatura pueden rastrear problemas centrales de la teoría literaria. A la par que ellos se forman como críticos, él construye su obra que pone en juego la noción de la política inmanente a la literatura, una producción que pueden leer y, que se presenta, como una literatura menor.

2.2.2. La facultad¹⁰²

En su exhaustivo trabajo sobre la carrera de Letras y la universidad en Argentina, Gerbaudo (2014) encuentra que “la explosión de centros en diferentes áreas del campo de las letras es

de invenciones, de formas elaboradas, o mejor, que siguen siendo elaboradas por el imaginario popular” (Astutti, Contreras y Zanin, 1990:28). La tarea por realizar es “compilar la ‘fecunda tradición inventiva’” (Astutti, Contreras y Zanin, 1990:28). La invención será constitutiva de la hipótesis de Contreras sobre la literatura de Aira. La invención aparece de nuevo en la nota de Avaro sobre la lectura que hace Ángel Rama sobre Arlt: “Arlt fue inventor (...) ser escritor es ser inventor, o mejor, el mayor invento de Arlt –el más original– es el mundo de su literatura” (Avaro, 1990: 31).

¹⁰² Consulto programas de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario entre 1983 y 2001. Las materias revisadas son: el Seminario de literatura argentina, el Seminario de metadiscursos literarios en Argentina y la materia Literatura argentina II.

producto de este trabajo subterráneo que encuentra por fin en la universidad de la democracia las vías para su institucionalización” (2014: 43). Resulta paradójico que esta productividad ocurra en un contexto de “des-financiamiento paulatino tanto de la investigación como de la enseñanza por parte del Estado” (2014: 43).

Los recientes egresados de Letras de la Universidad de Rosario, que no solo se forman en la carrera sino también en grupos de estudios por fuera de ella, a la vez que trazan trayectorias institucionales como investigadores, forman parte activa de la institucionalidad en vías de reformularse: son parte de las cátedras universitarias del nuevo plan de estudios, fundan publicaciones especializadas y crean centros de estudios inscriptos en la carrera de Letras.

En todas estas instancias es posible identificar el foco en el ensayo y en la figura del autor. Destaco estos ejes porque crean las condiciones para hacer de Aira el objeto privilegiado de sus preguntas en torno a la literatura. Además, en este punto entrarán en polémica con propuestas como las de los críticos de la Universidad de Buenos Aires que, frente al corpus de autor, construyen corpus críticos.

A modo de ilustración, menciono cómo está organizada *Literatura argentina II*, dictada por Sarlo en la Universidad de Buenos Aires. El programa propone “plantear algunas de las grandes tradiciones literarias que organizan el corpus de la literatura argentina a través de diferentes núcleos problemáticos que se fueron desarrollando” (Saítta, 2012: 14). Los ejes son nacionalismo y cosmopolitismo; lengua extranjera y traducción; cruces entre la cultura popular y la cultura letrada; los procesos de modernización urbana; criollismo y modernidad; vanguardia estética y vanguardia política; el rol de las instituciones, los grupos y las formaciones en el campo literario (Saítta, 2012)¹⁰³.

Este corpus crítico –“figuraciones de lo familiar en relatos latinoamericanos con huérfanos, pongamos por caso” (Dalmaroni, 2005: 109) – contrasta con el corpus de autor –“el objeto de la crítica son los textos firmados por, digamos, Jorge Luis Borges” (Dalmaroni, 2005: 109)– que van a proponer desde Rosario.

¹⁰³ En 1999 Ludmer publica *El cuerpo del delito* y aclara desde el inicio la propuesta de abordaje de la literatura y su corpus es un claro corpus de crítico: Mi tema es el delito y este libro es un manual sobre su cuerpo. Un manual sobre ‘el delito’ entre comillas, porque no solo uso la palabra en su sentido jurídico sino en todos los sentidos del término. Y porque mi campo es la ficción: los cuentos de delitos sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesiones, oficios y estados. Que son los que forman *El cuerpo del delito*. Un manual (2011 [1999]: 15)

Claro que la categoría de autor que se reivindica desde Rosario no es anacrónica, ni puede tomarse de manera acrítica después de que Barthes declarara su muerte. Años después Contreras aclara que la lectura de la obra literaria desde la categoría de autor está tamizada por los aportes de Deleuze que lo entienden como una singularización del punto de vista (Contreras, 2003: 6).

Un ejemplo claro de la construcción de un corpus de autor, y pertinente para el argumento de esta tesis, es el estudio de Contreras sobre Aira. Contreras defiende su tesis doctoral en 2001 sobre la literatura de Aira y adopta un esquema totalizador del autor y su obra que va ganando centralidad en la universidad. Quizás en la pregunta que encuentra en Aira, cómo seguir haciendo arte cuando el arte ha sido hecho, resuenen otras que se hace junto con sus compañeros sobre la posibilidad de seguir haciendo crítica y teoría literaria tras la muerte del autor.

Contreras relata por qué enfoca su trabajo en Aira:

El mismo hecho de que la literatura de Aira se fuera imponiendo, al menos en el contexto de la literatura argentina, como un punto de vista excluyente, absoluto, creando sus propios paradigmas, hizo que en el trabajo se tratara no sólo de querer pensar la emergencia de ese punto de vista sino también de pensar desde allí, de querer pensar y usar los conceptos, las relaciones críticas, las filiaciones y los contrastes, desde el punto de vista-Aira" (Contreras, 2003: 1).

Así, tomar a Aira como autor no supone explicar todo Aira sino leer "el cuento inventado por la ficción de Aira" (Contreras, 2003: 10). Contreras agrega, dando cuenta de la vitalidad de este encuentro entre sus interrogantes teóricos y la literatura de Aira: "y no voy a negar que uno de los mayores placeres del trabajo fue el de trabajar con la creencia, absoluta, sí, en ese cuento; después de todo, ¿no es maravillosa la experiencia de la creencia "total" en un relato, y la de seguir leyendo, en consecuencia?" (Contreras, 2003: 11).

Estos intereses se plasman en los programas de materias de la carrera de Letras, en las publicaciones que crean y en el proyecto editorial que nace de este grupo de críticos. Paso a detallar cómo aparecen en cada una de estas instancias para destacar el protagonismo de esta mirada en Rosario.

Reformulado el plan de estudios en 1985, los programas presentados por Giordano y por integrantes del primigenio grupo de estudios giran alrededor de los ejes del ensayo y del corpus de autor. Aira es central en estas materias.

En 1988 Giordano presenta su propio seminario de metadiscursos literarios en Argentina que titula *El ensayo literario en Argentina: Ricardo Piglia, Ezequiel Martínez, Estrada, David Viñas y Oscar Masotta*. El seminario explora “la posibilidad de volver a poner a prueba, como perspectiva para la evaluación y la interpretación, la noción de ensayo literario que hemos elaborado durante el trabajo realizado en los últimos años”. Incluye en la unidad II un texto de Astutti y Contreras titulado *Entregarse a la literatura: David Viñas* y otro de Avaro y Capdevila llamado *Un ensayo político*. En 1999 este mismo seminario se nombra *La ética del ensayo literario. El ensayo de los escritores y lo ensayístico en la crítica*. En la unidad de *La herencia borgeana* incluye a Aira junto con Saer, Piglia y Gusmán.

En 1991 el seminario de Literatura argentina dictado por Giordano se llama *Algunos aspectos de la narrativa argentina de la última década: Luis Gusman, Ricardo Piglia, César Aira y Alberto Laiseca*. La propuesta es trabajar “cada autor por vez, tomando como punto de referencia una de sus narraciones e intentando proyectar desde allí algunas vías de lectura sobre el conjunto de su obra”. De Aira están citadas *Una novela china, Ema, la cautiva, La luz argentina y El vestido rosa* y *Las ovejas*. En 1992 vuelve a aparecer Aira, en este caso mediante *La prueba*, en el seminario de literatura argentina que pasa a titularse *La experiencia narrativa y la experiencia amorosa*. En 2000 *Literatura argentina II* cuyo titular es Martín Prieto –Avaro es la jefa de trabajos prácticos– se titula *La narrativa argentina del siglo XX*. La unidad VII es *Los años 80. La hora de las teorías* donde incluyen a Piglia y Aira (*El vestido rosa*). La bibliografía incorpora textos de Contreras y de Montaldo.

Estos grupos también fundan revistas donde hacen circular sus producciones. El eje del ensayo y del autor están presentes en las publicaciones. *Paradoxa. Literatura/Filosofía* sale en 1986 dirigida por Ritvo y Giordano. El número tres (1988) de la revista abre con una introducción de Eduardo Grüner que inscribe a la revista en el “intersticio ciertamente excéntrico” que constituye la tradición del ensayo, es decir, “la tradición de la escritura como riesgo” definida en contraposición con “la asepsia sintáctica y el tecnicismo léxico” (Grüner, 1988: 8).

Contreras participa de *Paradoxa* con un texto sobre Saer llamado *Anotaciones a Glosa* (nº2, 1987) –se trata de un trabajo leído en el Coloquio sobre Juan José Saer organizado por la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario de mayo de 1987– y con uno sobre Aira *El artesano de la fragilidad* (nº4/5, 1990); Capdevila

estudia a Saer en *Reflexión en dos tiempos* (nº6, 1991); Giordano escribe *Manuel Puig y la fascinación del mal gusto* (nº8, 1996).

El año siguiente a *Paradoxa* se comienza a editar *Revista de Letras*, una publicación de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. En el consejo directivo participan, entre otros intelectuales, Analía Capdevila y Sandra Contreras. Las tapas las ilustra Daniel García quien se encargará de aquellas de los libros de Aira publicados en Beatriz Viterbo. En *Revista de Letras*, Contreras publica *La ocasión del gesto* sobre Aira (nº3, 1994); Giordano, *Los usos anómalos del imaginario sentimental (sobre Boquitas pintadas de Manuel Puig)* en el número 6 de 1999; y Podlubne, J. R. *Wilcock: exilio y utopía* (nº6, 1999).

En 1991 empieza a salir el *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* que, en 1996 pasa a denominarse *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* cuando el grupo gana inscripción institucional en la universidad y lo empieza a publicar la Dirección de publicaciones de la Secretaría de extensión universitaria. Su consejo de redacción está compuesto por Adriana Astutti, Analía Capdevila, Sandra Contreras y Sergio Cueto.

Como en las otras publicaciones, aparecen textos que delinear la “militancia teórica” de este grupo, como la denomina Giordano (en entrevista con la autora, 2019). En el tercer número de 1993 publica *Obcecarse, desplazarse. Literatura y poder según Roland Barthes (Primera parte)*. Contreras escribe *El problema de las mediaciones. Mediación, asimetría y heterogeneidad en la teoría estética de Adorno* (nº3, 1993). El corpus de autor también está presente: Astutti publica *Victoria Ocampo: V.O.* (nº3, 1993) y *Lamborghini, Osvaldo: Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz* (nº5, 1996); Podlubne, *Las lecturas de Silvina Ocampo* (nº5, 1996). Los números 7 (1999) y 8 (2000) están dedicados a escritores en particular: Borges y Osvaldo Lamborghini respectivamente.

La atención a Aira en todas las publicaciones es evidente. También el foco en escritores de la tradición que él define. Los autores en los que se detiene la revista son una especie de canon aireano: Arlt, Osvaldo Lamborghini, Puig.

Paso a mencionar los textos que se centran en su literatura:

Autor	Título	Publicación	Año	Número
Contreras, Sandra	El artesano de la fragilidad	<i>Paradoxa. Literatura/Filosofía</i>	1990	4/5

Giordano, Alberto	Digresiones sobre el amor	<i>Paradoxa. Literatura/Filosofía</i>	1990	4/5
Contreras, Sandra	Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición	<i>Paradoxa. Literatura/Filosofía</i>	1993	7
Contreras, Sandra	La ocasión del gesto	<i>Revista de Letras</i>	1994	3
Contreras, Sandra	César Aira: el movimiento de la idea	<i>Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria</i>	1995	4
Contreras, Sandra	César Aira, una variación sobre el realismo	<i>Revista de Letras</i>	1996	4
Podlubne, Judith	César Aira: la lógica del continuo	<i>Paradoxa. Literatura/Filosofía</i>	1996	8
Contreras, Sandra	Literalidad, catástrofe, imagen (sobre <i>La Prueba</i> de César Aira)	<i>Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literario</i>	1996	5
Astutti, Adriana	Un niño en la biblioteca nacional	<i>Revista de Letras</i>	1997	5
Montaldo, Graciela	Borges, Aira, y la literatura para multitudes	<i>Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literario</i>	1998	6
Contreras, Sandra	Estilo y relato: el juego de las genealogías (sobre <i>La liebre</i> de César Aira)	<i>Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literario</i>	1998	6
Contreras, Sandra	Usos de la tradición en la narrativa de César Aira (a partir de <i>La liebre</i>)	<i>Revista de Letras</i>	1999	6
Contreras, Sandra	César Aira: relato y supervivencia	<i>Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literario</i>	2001	9

Varios de estos textos son trabajos finales de seminarios o ponencias de Congresos y Jornadas que se organizan con asiduidad en estos años consolidando la vitalidad de la producción de este grupo. Entre la segunda mitad de los años ochenta y durante los noventa se organizan las Jornadas *Razones de la Crítica*, las *Jornadas de Literatura Argentina e Iberoamericana*, el *Encuentro de profesores, escritores y críticos*, el Encuentro de Literatura, el *Congreso Internacional "Políticas de la cultura"*, y el *Encuentro de Teoría y Crítica Literaria Rosario-La Plata*, entre otros.

2.2.3. Beatriz Viterbo

En los años noventa, se consolida la figura del intelectual especialista y una de las salidas laborales es la inscripción institucional como profesor universitario o investigador en un organismo estatal como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Una figura que González denomina con ironía “intelectuales becados de escritorio” (1988: 79). El “régimen de profesionalización” es el impuesto por “el modelo neoliberal” (Montaldo, 1999: 37)

La trayectoria de Contreras, quien se concentra en Aira en particular, no escapa a este clima. Contreras encausa los interrogantes gestados en el grupo de estudios en una investigación con una primera beca de la Universidad de Rosario. Se trata de una beca de iniciación a la investigación en la que propone estudiar *Las formas de la superficie y las formas maravillosas del realismo en la narrativa argentina de los años ochenta a partir de Alberto Laiseca, Juan José Saer y César Aira*. Entre 1995 y 1997 continúa con otra de perfeccionamiento en la investigación de Conicet sobre Aira, Zelarayán y Osvaldo Lamborghini. De 1997 a 2000 tiene una beca Fomec (Fondos para el Mejoramiento de la calidad Universitaria) para realizar el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Si bien permanece en la Universidad de Rosario, estudia el posgrado en Buenos Aires. Es una práctica habitual en tanto recién por esos años se constituyen los posgrados en la Universidad de Rosario. El director de las becas es Nicolás Rosa, quien acepta ese rol porque reconoce lo novedoso del tema, cuestión que valora. La tesis doctoral será el origen del libro *Las vueltas de César Aira*.

Además de esta trayectoria de investigación y docencia dentro de la universidad, Contreras junto con Astutti y Zanin deciden fundar una editorial para hacer circular sus producciones por fuera del círculo restringido. El clima no las acompaña. Desde la transición democrática, y sobre todo en los noventa, “las condiciones de una relativa debilidad institucional de la universidad” se suman a una “actitud política puramente defensiva de la comunidad académica” que desincentiva “gestos activos que reinventaran esa tradición amenazada culturalmente y cada vez más políticamente, generaba situaciones de descontento sordo sobre todo en el claustro de profesores” (Rubinich, 2001: 27 y 28).

Frente a la debilidad institucional que obstaculiza la circulación del conocimiento producido en la universidad, al menos en formato de libros, ponen en juego prácticas autogestivas, recurren a los conocimientos que adquieren al transitar una carrera de docente y de investigador en la universidad para fundar una editorial¹⁰⁴. Cabe aclarar que en las universidades nacionales son los becarios, investigadores y docentes quienes se ocupan de todos los detalles relativos a la presentación, seguimiento y cumplimientos de los requisitos institucionales de la carrera lo que lleva a conocer detalles de la maquinaria burocrática.

“Docencia, investigación y autogestión en materia de publicaciones son prácticas de creciente retroalimentación” (Gerbaudo, 2014: 30). Así se funda Beatriz Viterbo. Estas investigadoras encuentran textos y producciones académicas novedosas que circulan entre pares pero que encuentran dificultades para convertirse en libros y aparecer en las librerías. Y el propio Aira es parte del nacimiento de este proyecto. Aira no constituye solamente un objeto de estudio. En estas trayectorias, el vínculo personal con Aira es fuerte.

Mediante Susana Zanetti contactan a Aira. Zanetti “en los momentos de rearticulación del campo de la literatura latinoamericana no dudó en armar las valijas (...) para ejercer la docencia en las Universidades de Rosario, Comahue, Mar del Plata, La Pampa, Salta, Córdoba” donde dicta cursos “ocupándose asimismo de (...) formar toda una generación de latinoamericanistas” (Sancholuz, 2013: 2). Consultan a su profesora que, además cuenta con su experiencia en el Centro Editor de América Latina (que publica en 1983 *La luz argentina*). Aira recuerda a Zanetti, especialista en literatura latinoamericana, en la advertencia fechada en 1985 del *Diccionario...* cuando le agradece a su “querida amiga por sus generosos préstamos de libros” (*Diccionario...*, 2001: 7).

Las incipientes editoras se contactan a principios de los noventa con Aira, momento en que él vuelve a publicar tras un período de dedicarse a los inéditos de Lamborghini y al *Diccionario de autores latinoamericanos*. Se encuentran con Aira en Buenos Aires en el café Sócrates. A él le gusta la idea de la editorial y el nombre elegido, a diferencia de Piglia que les recomienda optar por Emma Sunz. Aira les ofrece publicar las clases sobre Copi que da en el Rojas —ellas

¹⁰⁴ Mientras investigo estas cuestiones me surge la pregunta por la comparación entre este grupo de docentes e investigadoras que también son editoras —y que incluyen a Aira tanto en sus producciones críticas como en sus catálogos— y la labor crítica que realiza *Punto de Vista* junto con el Centro Editor de América Latina enfocados en la figura de Saer (Dalmaroni, 2010). Dejo abierto el interrogante sobre las comparaciones entre los vínculos de la tarea crítica y la tarea editorial para retomarlo en posteriores trabajos.

asisten al ciclo pero no a las clases de Aira sino a las de Piglia. También les recomienda contactarse con Laiseca que tiene unos ensayos sobre el plagio. Cuando lo conocen le llevan la revista *Paradoxa*. Posiblemente el número 4/5 de 1990 que tiene un artículo de Contreras sobre *El vestido rosa (El artesano de la fragilidad)* y uno de Giordano sobre *Una novela china (Digresiones sobre el amor)* sea lo primero que Aira lee sobre su obra como un conjunto producido por la academia.

Con los ensayos de Aira, Copi, y de Laiseca, *Por favor, ¡plágienme!*, abre la editorial Beatriz Viterbo en 1991. Y con estos libros también se conforma una de las colecciones, El escribiente, dedicada a ensayos de escritores. Especificar que los autores de los ensayos son narradores y poetas es central porque varias de las colecciones de la editorial están dedicadas al ensayo. Del mismo modo que en el grupo de estudios, el ensayo y el corpus de autor son los ejes. Otras colecciones dedicadas al ensayo son Tesis/ensayo que se dedica a publicar las tesis de posgrado que empiezan a proliferar con la consolidación de este nivel universitario. Piglia insiste en este punto, cuando conversan, dada su experiencia en la universidad estadounidense. Así, por ejemplo, publican en 1994 las actas de un congreso que Ludmer organiza en Yale. El libro es *Las culturas de fin de siglo en América Latina. Coloquio en Yale (8 y 9 de abril de 1994)*.

A su vez, abren colecciones que se ocupan por editar la obra de autores particulares: Norah Lange, Puig, Ezequiel Martínez Estrada y Aira. La publicación de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Martínez Estrada es elocuente sobre cómo ponen en juego el conocimiento práctico de su paso por la universidad. En principio deciden publicarlo porque es un libro que forma parte de la bibliografía obligatoria de la materia Literatura argentina I de la que son docentes pero que no se reedita hace tiempo por lo que es difícil de hallar en librerías. Para editarlo se presentan y ganan un subsidio de la Secretaría de Cultura de la Nación el contexto del Plan de promoción de la edición de literatura argentina. La selección está a cargo de Tomás Abraham, Diana Bellesi y Rodolfo Rabanal. El subsidio se otorga en carácter de pago por una compra de libros realizados mediante la Conabip (2001)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ En este mismo programa se otorgan subsidios para la edición de revistas culturales con un jurado compuesto por Luis Alberto Quevedo, María Moreno y Víctor Hugo Ghitta. Resulta de interés mencionar que el subsidio lo ganan publicaciones que ocupan espacios diferentes del campo literario como *Punto de Vista*, *Diario de poesía*, *Belleza y Felicidad*, y *V de Vian*, entre otras.

El vínculo con Aira se afianza con los años. Para este grupo de estudiosos Aira no es solo un objeto de estudio. Desde comienzos de los noventa entablan un vínculo personal. “Era como ir a hablar con Borges”, cuenta Giordano reforzando la impresión de la algarabía del descubrimiento (en entrevista con la autora, 2019). Al mismo tiempo, Aira encontrará allí una editorial donde publicar sus libros, que habilita su edición acelerada, revistas así como congresos donde hacer circular textos que sirven de marco para leer su obra, y sobre todo un grupo de intelectuales con los que dialogar y que piensan a su obra como central para su labor.

2.2.4. Aira en la academia

A partir de 1993 no encuentro entrevistas de Aira en publicaciones periódicas de Buenos Aires. Pero sí textos de su autoría, aunque con características distintas a los artículos de los años ochenta. Los textos que publica Aira en los años noventa aparecen en revistas académicas y universitarias, en particular en Rosario, en lugar de publicaciones de interés general o culturales como en los ochenta. Los textos son más extensos y tienen un carácter ensayístico en comparación con el tono más similar a reseñas de los textos que viene publicando. En lugar de versar sobre temas puntuales que responden a cuestiones coyunturales, como por ejemplo el texto que escribe por el fallecimiento de Simone de Beauvoir, Aira se centra en autores que quiere construir como parte de su tradición y en procedimientos que pone en juego en sus novelas y con los que quiere ser leído.

Aira participa con sus textos de las diversas instancias que fundan los investigadores de Rosario: congresos, revistas, cursos en la facultad y la editorial. Mientras los estudiosos se dedican a su obra, lo invitan a participar de los congresos que organizan. El mismo año que publican el primer libro de Beatriz Viterbo, organizan un Congreso con *Paradoxa* que cuenta con el marco institucional otorgado por Nicolás Rosa que está a cargo de la Escuela de graduados de la Facultad de Humanidades y Artes. El texto que Aira lee en el congreso se publica en *Paradoxa: El sultán* (n°6, 1991).

En 1991 participa del *Encuentro de Literatura Argentina y Latinoamericana*. Lee una ponencia sobre Arlt que se publica en el n°7 de *Paradoxa* (1993). Avaro recuerda la generosidad de Aira por escribir un texto especialmente para el congreso (en entrevista con la autora, julio de 2019). Más allá de la amabilidad de Aira, quedan claras las afinidades literarias entre ellos.

Por estos años los docentes de cátedras de Panesi, Sarlo y Ludmer de la UBA viajan a estos congresos. Mientras que González aprecia la ponencia de Aira, ya vimos las afinidades, otros colegas no coinciden. También ya mencionamos las distancias en este caso pero resulta ilustrativa la crónica del congreso: “Yo creo que mi anacronismo entorpece mi poder auditivo” comenta “una integrante de la cátedra de Beatriz Sarlo, sarcásticamente, luego de escuchar una exposición acerca de la frivolidad en la prosa de César Aira” (Hopenhayn, 1991: 10). Aira no pasa desapercibido. En una crónica de su participación en el congreso, se cuenta que, después de exponer sobre Arlt, “algunos huyeron atormentados, otros, enfadados, discutieron acerca del compromiso del escritor, recordando épocas de Contorno; unos pocos se reunieron, atemorizados por la literatura y, apiadándose del monstruito, brindaron por la torsión de la conciencia” (Hopenhayn, 1991: 10).

En 1992, Aira dicta un curso en la Facultad de Humanidades y Artes titulado *Constructivismo y Mallarmé: el procedimiento y el abandono*. Inscripto en la carrera de Letras, está recubierto de un manto de formalidad y otorgan certificados por la asistencia. La audiencia está compuesta por investigadores y docentes del grupo de estudio primigenio y por numerosos de sus estudiantes, además de otros colegas.

En 1995, Aira presenta el libro de Giordano, *Roland Barthes. Literatura y poder* publicado en Beatriz Viterbo, probablemente con un texto denominado *El crítico*. El libro tiene una doble presentación. La otra está a cargo de González en la librería Homo Sapiens de Rosario. El texto leído se publica en el número 5 del *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de octubre de 1996. Esta es una oportunidad para resaltar la noción de ensayo no como “métodos o marcos conceptuales” sino como “operadores de intensidad” (González, 1996). González cierra diciendo: “Como Barthes que, gracias a Giordano, vuelve a hablar a la crítica argentina, pero esta vez para recordarle que por cada plenitud hallada, la literatura devuelve un millón de incertidumbres” (1996).

En 2001 Aira vuelve a presentar un libro de Giordano *La conversación infinita* editado por Beatriz Viterbo. La presentación se realiza en General Villegas en el marco del *evento Puig en acción. Homenaje a Puig en Villegas*. Allí también lee un texto sobre Puig que permanece inédito. En general, los textos leídos por Aira en congresos de Rosario son publicados en sus revistas. En este caso no sucede. Quizás se deba a que los investigadores consideran necesario

enfatar la producción ensayística académica que, tal como hace Beatriz Viterbo al crear dos colecciones diferentes, se diferencia de los ensayos de escritores.

La participación de Aira en las publicaciones periódicas del grupo de estudio es asidua. En ellas construye la tradición literaria en la que se inscribe y define los procedimientos con los que busca que se lea su obra¹⁰⁶. En las últimas entrevistas que otorga, a principios de los años noventa, Aira menciona los procedimientos de su literatura que, explica, son parte de su rutina de escritura y de su propuesta para leer su propia obra: "Me refiero al procedimiento en su acepción más común, a tener una técnica explícita" (Aira i, 1993a: 2). Entre otros procedimientos, formula el del continuo: "Empieza siendo el continuo entre la forma y el contenido, pero prolifera a todo absolutamente (...) Esa es una idea a la que he vuelto ahora con mucha fuerza, la del mundo que se transforma en mundo. Eso lo puse en *La prueba*" (Aira i, 1992a: 9). La huida hacia adelante: "La huida hacia adelante es para mí una redención del pasado. Tengo que redimir tantas novelitas chistosas que no me va a alcanzar el presente" (Aira i, 1993b: 5). Y el abandono: "El abandono es una fantasía que está en todo artista. Es también una vieja idea mía. Si uno puede llegar a ser artista, ¿para qué molestarse en hacer cosas?" (Aira i, 1993a: 2)¹⁰⁷.

En 1991 publica un texto sobre Puig en el número seis de *Paradoxa* llamado *El sultán*. En él destaca la maestría de Puig para contar historias y encuentra como causa de ello su estilo y su técnica narrativa que denomina presentificación. En el número siete de la misma publicación (1993), publica *Arlt* y desarrolla en esta ocasión una teoría sobre el continuo y el nacimiento del artista como monstruo, es decir, la singularidad absoluta. Ese mismo año escribe *Exotismo* en el *Boletín/3. Grupo de estudios de Teoría Literaria* sobre la emergencia de la novela y la noción de invención definida en contraste con la de autenticidad. En el número siguiente de esa misma publicación aparece *La innovación*. Allí se expone el mito de lo nuevo. ¿Cómo se

¹⁰⁶ Durante el recorte temporal de este capítulo Aira participa en otras publicaciones cercanas a la academia y a la universidad que no cito para enfocarme en las revistas rosarinas. Aira publica en *Tokonoma. Traducción y literatura*, proyecto dirigido por la traductora Amalia Sato que publica textos inéditos y ensayos sobre literatura japonesa y *El banquete (revista anual de literatura)*, revista de Córdoba. Además, para comienzos del siglo XXI es posible rastrear su participación en publicaciones extranjeras, como *Criterion* de Venezuela, *Siempre!* y *La jornada semanal* de México, *Tigre 10* de Francia; *El mercurio* de Chile; y el *ABC Cultural* y *El país* de España. Este último movimiento de publicación en medios masivos como *El mercurio* y *El país* es contemporáneo a la participación en publicaciones de circulación restringida y para públicos específicos como las revistas de arte *Ramona* o de poesía *Vox virtual*. Una práctica análoga a su trayectoria editorial de publicación en sellos grandes y en sellos pequeños.

¹⁰⁷ En su tesis Contreras (2002) trabaja de manera extensa los procedimientos que Aira menciona en estos textos.

innova? La respuesta es con la invención de formas y de lenguajes, con la huida hacia adelante. *La nueva escritura* se publica en el *Boletín/8* –dos años antes aparece por primera vez en México en *La jornada semanal*– donde se propone que el procedimiento es el fundamento del arte. Finalmente, en 2001 el *Boletín/9* aparece *El ensayo y su tema* donde Aira argumenta la diferencia entre el ensayo y la novela.

En estos textos –así como *El crítico*, que versa sobre el continuo, y en el intercambio epistolar con Giordano, titulado *Refutaciones*, a propósito de sus libros– es posible vislumbrar los conocimientos adquiridos por Aira durante su paso por la carrera de Letras, así como su trabajo como lector para editoriales.

Por último, Aira publica, a partir de 2001, por lo menos un libro por año en Beatriz Viterbo hasta 2011 (salvo en 1999, 2008 y 2010). Son libros de todos los géneros que menciono antes: novelas, relatos, diarios, teatro y ensayos.

Título	Año de edición	Fecha consignada al final
<i>Copi</i>	1991	No fechado [1988]
<i>El llanto</i>	1992	1990 04 17 (le Petit Maroc)
<i>El volante</i>	1992	1989 12 17
<i>Cómo me hice monja</i>	1993	1989 02 26
<i>La costurera y el viento</i>	1994	1991 07 05 (París)
<i>La fuente</i>	1995	1993 02 18
<i>Los dos payasos</i>	1995	1994 05 24
<i>El mensajero</i>	1996	1994 07 27
<i>La serpiente</i>	1997	1993 11 6
<i>Alejandra Pizarnik</i>	1998	No fechado
<i>La trompeta de mimbre</i>	1998	1995 08 21
<i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i>	2000	1995 11 24
<i>Las tres fechas</i>	2001	2000 12 29
<i>Fragmentos de un diario en Los Alpes</i>	2002	No fechado
<i>El tilo</i>	2003	No fechado
<i>Edward Lear</i>	2004	No fechado
<i>Cómo me reí</i>	2005	2004 04 06
<i>La cena</i>	2006	2005 06 28
<i>Las conversaciones</i>	2007	2006 02 02
<i>La confesión</i>	2009	2007 11 14
<i>El naufrago</i>	2011	2010 01 18

Este paso por Rosario queda plasmado en una novela de Aira de 1994, es decir, que aparece de manera contemporánea a sus participaciones y no en Beatriz Viterbo, sino en Emecé. Como en otras novelas, los personajes, que son un “grupo de teóricos sofisticados” (*Los misterios de Rosario*, 1994: 17), tienen los nombres verdaderos. La novela inicia así: “Una tarde a comienzos de octubre del año pasado, un joven profesor de literatura, Alberto Giordano, caminaba rumbo a la Facultad de Humanidades” (*Los misterios de Rosario*, 1994: 5). Giordano luego se encuentra con Astutti, Contreras y Zanin que son “tres monjas misioneras” negras de Costa de Marfil llamadas Zambomba, Marsopa y Zanín. Tienen una editorial y la publicación de sus libros es un tema recurrente

Los altos vuelos intelectuales, morales, místicos, que con tanta habilidad pilotean en sus textos, muestran su reverso de puerilidad insensata cuando llega el momento fatal de transformarlos en letra impresa. Este era un buen ejemplo. Afuera el mundo se estaba viniendo abajo, y ellos estaban absortos en un minúsculo problema narcisista” (*Los misterios de Rosario*, 1994: 31 y 32)

La novela sigue sus peripecias en medio del paisaje del fin del mundo que termina en el Monumento a la bandera: “Era excitante, ver cómo podía reaccionar el teórico puro en la pura práctica” (*Los misterios de Rosario*, 1994: 81). Incluye reflexiones como las que Aira despliega en los textos que publica en las revistas rosarinas:

Las exigencias de la forma me obligan a reunir, abreviar, sintetizar. El collage produce monstruos, pero en este caso no serán los monstruos de la imaginación sino los del mundo. No invento nada, aunque sí debo inventar la síntesis. Me explico: para hacer contiguos tantos hechos, sin modificarlos, no he tenido más remedio que inventar un argumento aglutinante, y en este punto no he tenido muy en cuenta el verosímil. Mi compromiso con el registro documental es tan estricto, tan irrenunciable es mi apego a los hechos en sí, que no puedo serlo también con el esquema que los contiene, pues habría una contradicción. (Estas condiciones de trabajo me obligarán a prodigar frases de tipo: ‘le pareció como si hubieran pasado años en esos minutos’, ‘actuó como si dispusiera de todo el tiempo del mundo’, etc.) (*Los misterios de Rosario*, 1994: 21 y 22)

La figura del monstruo se repite en la novela y lo hace, como explica Aira, para garantizar la multiplicación. Pasando de la ficción a la realidad, Aira, sin dudas, multiplica su presencia en Rosario, un misterio que, en todos estos capítulos pasados, me propuse develar.

Conclusiones

En esta tesis propongo que Aira constituye un centro descentrado del campo literario de la ciudad de Buenos Aires. Su literatura es valorada entre pares, por la crítica y por otros actores como los editores que apuestan por una política de autor. A lo largo del presente trabajo, demuestro que, en un clima atravesado por la crisis de los relatos totalizantes y la posmodernidad, Aira detenta una centralidad que es atípica. Sin embargo, lo atípico de su propuesta no rompe con la totalidad de las reglas del juego del campo literario. Muy por el contrario, logra fundar nuevos mitos, en un momento en que se declara que eso ya no es posible. Esto, sin dudas, revitaliza la *illusio* de un campo que atraviesa una profunda reconversión de sus lógicas y modos de funcionamiento. Al respecto resulta ilustrativa, además de bella, una cita de uno de los lectores más entusiastas de Aira:

De chicos comprendemos el fracaso del mundo: por eso cada generación reinventa la magia para dotar a la vida de un sentido que la naturaleza no supo darle. La magia introduce un orden maravilloso, el de la ilusión: todo es efecto, no hay causa. Ese es el sistema Aira: en él, todo es ilusión (Molina, 2000: 7)

En la tesis reconstruyo de manera cronológica los modos en que Aira llega a ocupar esta posición. Como sabemos, no todos los actores de un campo logran semejante empresa. ¿Quién se encuentra habilitado a romper con los sentidos y valores imperantes? ¿Cómo lograr hacer exitosa una posición excéntrica? Para responder a esta pregunta sumo a la historización de la trayectoria, el trabajo teórico, deudor de los aportes de la Sociología de Bourdieu, que me permite, a lo largo de la tesis, organizar conceptualmente los datos. La historización es central para no reproducir los sentidos que se instalan con posterioridad. En el caso particular que estudio, encuentro que se lee la obra de Aira en relación a su imagen de escritor oculto porque se repite que no da entrevistas a los medios de comunicación en Argentina. Sin embargo, el exhaustivo trabajo de archivo y el trabajo de campo me llevan a encontrar numerosas intervenciones de Aira en el campo literario. En los ochenta y noventa participa de diversas revistas, escribe artículos, reseña libros, participa de ferias, presenta libros. Con el tiempo esta intervención adopta otras formas. Además, sostengo que es productivo no restringirse a la obra solamente y ocuparse de estas prácticas para dar cuenta de la posición de Aira. Ahora paso a destacar la dimensión conceptual que ordena a lo largo de la tesis los datos. Destaco tres nudos conceptuales trabajados.

En primer lugar, resulta central destacar la instancia necesariamente colectiva de la práctica literaria que, en general, se concibe como acto único y libre de condicionamientos. En el capítulo dos, argumento cómo la trayectoria temprana de Aira es un caso pertinente para abonar esta idea. Como tercera generación de una familia con un holgado capital económico y cultural, Aira puede dedicarse al estudio y proyectar una “vida entre libros” (Aira i, 2002b). Todavía el destino de escritor no está sellado pero su curiosidad por producciones del arte, la cultura y la literatura no cae en terreno yermo. Su familia, sus amigos –en especial Carrera, que lo acompañará a lo largo de su trayectoria– e instituciones como la escuela y la biblioteca públicas sostienen e incentivan estos intereses.

La instancia colectiva es particularmente vital para Aira en su definición como escritor dado que su propuesta literaria demora años en encontrar un espacio habilitado en el campo editorial y literario. Con su figura de escritor “payaso” (Aira i, 1982: 3), con la tradición de escritores marginales que funda, y con la definición de la literatura –no sólo como autónoma sino también como un espacio abierto a libertades y mezclas heterogéneas– Aira es, tal como él conceptualiza, un revolucionario secreto. El silencio es palpable durante los años setenta y principios de los ochenta.

Esta posición solo se entiende si se lo piensa de manera relacional frente a la hegemonía de la literatura comprometida y el boom latinoamericano. También, como postulo en el capítulo tres, se trata de un lugar excéntrico en los años ochenta frente a una reformulación de los términos entre literatura y política que define a la literatura como autónoma pero que, a la vez, la valora por su vínculo –en este caso de resistencia– frente a las lógicas sociales hegemónicas como las del mercado y la cultura de masas.

Esta posición de revolucionario secreto se traduce en rechazos del mercado editorial y en una recepción de la crítica que, por un lado, se detiene a leerlo y, por el otro, señala que las promesas iniciales de los libros de Aira terminan por defraudar las expectativas de los lectores. Como señalo a lo largo del capítulo dos y en los puntos dos y tres del capítulo tres, los criterios con los que se valora la literatura en los setenta y la primera mitad de los ochenta no conducen a lecturas productivas de su obra.

En contraste con ello, Aira participa de una sociabilidad vital con otros escritores y críticos, entre los que se encuentran Osvaldo Lamborghini, Carrera, Libertella y Kamenszain. Todos

ellos ya editados, valoran su obra, incluso cuando permanece inédita. Justamente es su vínculo con Lamborghini, a quien además construye como su maestro, el que le permite definirse como escritor. Aira encuentra en la literatura y figura de Lamborghini un escape de los dictados que impone el realismo y la política para el escritor. Su literatura vale, según Aira, por su misterio y sus malentendidos. Esto le permite desacomodar las dicotomías con las que se organiza la literatura en los setenta y privilegiar un criterio puramente literario. De Lamborghini también aprende un particular vínculo con el mercado editorial, que hace que pueda sostener su proyecto literario a pesar de los rechazos de los editores.

Otra idea central que despliego en la tesis es que ni la condición de publicable de una obra ni la valoración de ella se pueden estudiar solamente por sus características intrínsecas. Por eso indago, a lo largo de los capítulos, en las condiciones de publicación y de recepción. Al comienzo del tercer capítulo reconstruyo las condiciones del campo editorial que, en medio del debilitamiento del aparato censor de la dictadura de 1976 y con la inminente transición democrática de 1983, crea nuevos catálogos para incorporar a autores argentinos. Considero que entonces los debates y reformulaciones se imponen y eso habilita la apertura a una propuesta como la de Aira.

Asimismo, al final del tercer capítulo, señalo la emergencia de saberes y actores que renuevan los modos de leer la literatura, los hallo condensados en *Babel. Revista de libros*. Encuentro que desde la dimensión del goce y del juego literario vuelven legibles y valorables las novelas de Aira. Claro que siguen existiendo posturas residuales que tildan a Aira de frívolo. No obstante, la crítica –y no solo la más restringida sino también la que se publica en suplementos culturales de diarios y en revistas de interés general– comienza a pensar a Aira siguiendo sus propias categorías y valorando el universo particular que ofrecen sus novelas.

En tercer lugar, detecto una práctica que desde ciertos sentidos cristalizados sobre las prácticas literarias pareciera improbable: a la vez que la literatura de Aira se vuelve un objeto de estudio de la universidad, el escritor copa el mercado con sus obras. ¿Cómo es que pueden la academia y el mercado –entendidos como polos opuestos dentro del campo– alojar a la vez y, en ambos casos de manera relativamente exitosa, a un mismo escritor? En Aira hallo que es su ingreso descentrado a ambos espacios lo que lo habilita. Aira traza una trayectoria editorial con un ritmo acelerado y publica sus libros en numerosas editoriales que portan características heterogéneas. Así el vínculo con el mercado se pone en primer plano y se

trastoca la relación de identidad entre editor y escritor tal como se configura en décadas anteriores.

En cuanto al ingreso al espacio de la crítica universitaria, observo que Aira también es descentrado. Si bien desde la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires lo comienzan a leer va a ser en la Universidad Nacional de Rosario donde encuentre trabajos que estudian su obra de manera afín al modo en que él la presenta. Además de la universidad, los grupos de estudios y sus publicaciones como la editorial que fundan docentes de la carrera se vuelven espacios vitales en los que Aira participa de manera activa ya sea mediante el dictado de cursos, la participación en congresos, la escritura de artículos o la publicación de sus libros.

Recapitulando, en base a los documentos hallados durante el trabajo de archivo, con los aportes de las entrevistas y a partir de reflexiones teóricas esta tesis argumenta que Aira, a comienzos del siglo XXI, es un centro del campo literario. Esta centralidad no se fundamenta solamente en el reconocimiento de sus pares, los críticos, las editoriales y otras instituciones del campo. Su práctica y su propuesta literarias lejos de pasar desapercibidas, como apunta la noción de revolucionario secreto que introduce Aira, impactan en el campo. La crítica encuentra un escritor inclasificable que la lleva a redefinir sus nociones para poder aprehenderlo. Escritores que buscan revitalizar la polémica en la literatura lo tildan de frívolo pero es justamente en relación con él que logran entablar discusiones. Zonas distantes del campo valoran su obra. Las editoriales de las características más disímiles lo incorporan a sus catálogos, los grandes grupos multinacionales aceptan que Aira no les asegure la exclusividad de su obra y, mientras recibe este lugar privilegiado en el mercado editorial, también se constituye en un objeto privilegiado para el estudio desde la academia.

Lo más llamativo es que esta centralidad se conforma en un clima en el que parece imposible la definición de autoridades, en la que prima la sospecha y la crisis de las certezas. En la tesis sostengo que Aira, efectivamente, conforma una centralidad solamente que no porta las mismas características que tienen en el pasado o en otros campos otras posiciones centrales. Por eso defino a la centralidad de Aira como descentrada. Aira se presenta como escritor payaso y esta categoría me permite indagar en cómo se define en contraposición tanto con el patrón romántico del escritor comprometido como con la figura del vanguardista. Aira desarrolla una literatura que se opone a la lógica de la verdad y del conocimiento. Por eso puede afirmar con contundencia una frase, quizás porque le parece bella, y al instante

contradecirse. Esto no va en detrimento de la literatura. Por el contrario, la enriquece. Se convierte en un espacio de plena libertad.

A su vez, Aira propone una genealogía también descentrada: son escritores marginales. En lugar de pensarlos como poetas malditos, Aira los construye como mitos personales. Son marginales no por ausencia de fama ya que lo que ellos buscan es la gloria. En base a ello, Aira define su propio mito desacralizando la mirada que busca en el acto creativo una práctica misteriosa. Aira ancla en bares y restaurantes de comida rápida su práctica de escritura. Escribe sin corregir, de manera rutinaria e incluye los datos más banales de su vida más íntima. Pero así crea un universo propio con el que sus lectores lo identifican. Aira entabla un vínculo descentrado con el campo editorial. Publica de manera acelerada, mucho para algunos, y en editoriales de diferentes características. A la vez que encuentra todos estos espacios en el mercado, recibe la atención de la academia.

La centralidad descentrada de Aira que conceptualizo me permite estudiar de manera reflexiva cuestiones como la dominación y la autoridad. No se trata de lugares que están presentes o ausentes. Son vínculos que adoptan diferentes formas. Es en las relaciones, en los modos en que se trazan, donde aparecen las ideas más vitales. Así en un clima donde parece que no hay dioses, donde parecen no haber quedado zonas sagradas, encuentro un escritor que se convierte en un centro descentrado y que, lejos de debilitar la creencia en el campo, la refunda.

Ahora que alcanzo un punto de llegada, busco convertirlo, una vez más, en punto de partida. Planteo interrogantes que dejo abiertos por ahora. Nacen de la investigación pero desbordan la tesis. En futuros estudios los retomaré. A lo largo de la investigación identifiqué una mayoría de escritores varones frente a una mayoría de críticas mujeres. ¿Existe una suerte de división de tareas en la que el género juega un rol clave que explica la mayoría de críticas mujeres y una mayoría de escritores varones? ¿Con los escritores/as de la así denominada nueva narrativa argentina del siglo XXI se modifica esta lógica? ¿Los canales de consagración y las posiciones habilitadas son las mismas o de qué modos difieren según el género? ¿Existe una dimensión de género que pueda permitirnos formular un problema de investigación sobre estos vínculos en el campo literario? ¿Y en el intelectual?

En el caso del campo editorial se puede identificar un fenómeno similar. El mundo editorial argentino cuenta con casos de editoras pero cuando se traza una historia de grandes nombres, los mencionados son varones. En este punto me pregunto por el caso de Ada Korn sobre quien me detengo en esta tesis. ¿Cómo fue su ingreso al mundo editorial? Korn proviene de las matemáticas y emprende el proyecto de una editorial de literatura. ¿Qué forma adoptan esas mezclas si las hay? ¿La dimensión de género es relevante para pensar este caso?

Otro interrogante surge a partir de los datos relevados durante la investigación que lleva a una primera sistematización sobre traducciones de libros de Aira. Identifico que se lo tradujo a diecinueve idiomas y que desde 2001 no pasa un año sin que se traduzca alguno de sus libros. En 2003 comienza a trabajar con un agente literario encargado de la circulación de sus obras en el extranjero y hasta junio de 2019 las traducciones superan el centenar. Además, debido a la investigación realizada, comienzo a vislumbrar una red de especialistas en literatura latinoamericana y, en particular, en Aira, que trazan lazos fuertes. Michel Lafon y Margarita Remón Raillard desde Francia organizan cursos y congresos donde participan Contreras y Giordano, solo para mencionar a dos investigadores, o son jurados de tesis. Los agradecimientos y las notas al pie que explican los orígenes de los artículos y las tesis dejan rastros de estos vínculos.

¿Cómo se ejerce su centralidad en un plano que desborda la dimensión nacional –si es que lo desborda–? ¿Cómo se inserta una figura excéntrica como Aira en el campo literario internacional? ¿Qué interés reviste en otros campos nacionales su obra y su figura? ¿Cómo se lo lee? ¿Qué actores lo introducen? ¿Es posible trazar una geografía internacional de circulación de obras? ¿Qué efectos tiene, en el campo nacional, la circulación de Aira en el extranjero? Es mi objetivo retomar estas preguntas para próximos artículos.

Formulo una última pregunta. Vimos cómo a Aira se lo tilda una y otra vez de inclasificable. En un texto de 2019, Vanoli insiste en caracterizar a Aira como “una anomalía, un virus en la cultura literaria argentina” (147). ¿Lo inclasificable puede ser pensado como medida de lo valioso en el campo del arte? ¿Hay un solo modo de definirlo? El estudio de la figura de Aira me lleva a preguntas sobre el valor en relación con los efectos que su práctica y trayectoria editorial tiene. “El editor es el que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia pública” explica Bourdieu y de ello extrae que “esta suerte de ‘creación’ implica la mayoría de las veces una

consagración, una transferencia de capital simbólico” que se funda en la consagración del propio editor o de los autores que forman parte de su catálogo (2000: 223). Cuando se trastoca la identificación de un editor o editorial con un escritor y éste forma parte de manera simultánea de numerosos y heterogéneos catálogos ¿cómo se puede definir un catálogo de una editorial o un editor en particular como dador de prestigio? ¿Cómo se transforma la transferencia de capital simbólico? ¿Cuáles son las instancias centrales para la constitución del prestigio literario? Retomaré estos interrogantes en discusión con grupos de investigación centrados en el mundo editorial.

Para cerrar esta tesis retomo la teoría y cito a un autor vital para mi trabajo como Norbert Elias. Busco resaltar el aporte de un estudio de la Sociología sobre un objeto como el literario. ¿Para qué la Sociología estudia la literatura? ¿Cuál es el aporte a la Sociología y a nuestro conocimiento de la literatura? En tanto la producción literaria es un ámbito de la producción dentro de la sociedad, se puede convertir en un objeto desde el que indagar las cuestiones centrales de esta disciplina. Cito la reflexión de Elias sobre el tema:

Por lo general, se concibe a la sociología como una ciencia reductora y destructiva. Yo no comparto esta concepción. Para mí, la sociología es una ciencia que nos ha de ayudar a explicar y comprender mejor lo incomprensible de nuestra vida social. En este sentido he escogido el subtítulo aparentemente paradójico ‘Sociología de un genio’. Mi objetivo, por tanto, no es destruir o reducir al genio, sino hacer comprensible su situación humana y quizá también ofrecer una modesta aportación para dilucidar la cuestión de qué habría que hacer para evitar un destino como el de Mozart. Cuando se expone su tragedia tal como yo lo intento hacer –y esto sólo es un ejemplo de un problema más amplio– quizá se pueda reforzar la conciencia del ser humano de que ha de ser más cauto con respecto a lo más nuevo (Elias, 1991: 24)

En el caso de esta tesis, en particular, la pregunta por la literatura de Aira se propone, por un lado, enriquecer el conocimiento sobre este escritor y sobre las condiciones que hicieron posible su empresa que en sus inicios no es exitosa, y, por el otro, estudiar los problemas de la dominación, la autoridad y la conformación de valores.

Referencias bibliográficas

1. Bibliografía

Abraham, Tomás. (2004). *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

Adriaensen, Brigitte; Botterweg, Meike; Steenmeijer, Maarten; Wijnterp, Lies. (Eds.). (2015). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*. Madrid: Ediciones de Iberoamericana.

Adur Nobile, Lucas; Antico, Martín (2014). Fue como un suspiro... Marchas y contramarchas de la carrera de Letras en torno a 1973-1974. En Graciela Daleo, Samanta Casareto, Marcela B. Cabrera y Andrea Pico (Eds.) *Filo (en) rompecabezas. Búsqueda colectiva de la memoria histórica institucional (1966-1983)* (pp. 61-72). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Aguado, Amelia. (2014). 1956-1975. La consolidación del mercado interno. En José Luis de Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 135-171). Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Alberca, Manuel. (2005). El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo). Propuesta para una lectura transitiva de César Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 227-236). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Université Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSES, Université Paris 8.

Algasi, Roberto. (julio, 2013). Transformaciones recientes en la industria argentina del libro (1990-2000). En *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Altamirano, Carlos, y Sarlo, Beatriz. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Alvarado, Maite; y Rocco-Cuzzi, Renata. (1984). "Primera plana": el nuevo discurso periodístico de la década del '60. *Punto de vista. Revista de cultura*, 22, 27-30.

Aron, Paul; y Meizoz, Jérôme. (2017). Littérature, histoire et sciences sociales: travailler 'par cas'. *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, 7. Recuperado de rief.revues.org/1488. F/c: 05/06/2018

Astutti, Adriana; y Contreras, Sandra. (2001). Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual. *Revista Iberoamericana*, LXVII (197), 767-780.

Avaro, Nora. (2015). Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto. En Adolfo Prieto. *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos* (pp. 7-107). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Avellaneda, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Azpiazu, Daniel; Manzanelli, Pablo; y Schorr, Martín. (2011). *Concentración y extranjerización. La Argentina en la posconvertibilidad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Bardauil, Pablo. (1998). Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros y Crisis*. En José Amícola y Graciela Speranza. *Encuentro internacional Manuel Puig* (pp. 95-103). Rosario: Beatriz Viterbo.

Barea, Federico. (2016). *Argentina beat. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda. 1939-1969*. Buenos Aires: Caja Negra.

Batticuore, Graciela. (2005). *La Mujer Romántica: Lectoras, Autoras y Escritores En La Argentina, 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

Becerra, Martín; Hernández, Pablo; y Postolski, Glenn (2003). La concentración de las industrias culturales. En *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina* (pp. 55-84). Buenos Aires: Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación.

Benzecry, Claudio. (1997). Transformaciones en el campo literario en la década del 90. En Mario Margulis, Marcelo Urresti (Eds). *La cultura en Argentina. Ensayos sobre la dimensión cultural* (pp. 288–303). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

- Benzecry, Claudio. (2006). With a little help from my Friends. Intellectual sociability and literary value in contemporary Buenos Aires. *Etnography*, 7, (2), 155-178. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24048120>. Consultado el 5 de septiembre de 2016.
- Berg, Edgardo H. (1996). La joven narrativa argentina de los '90. ¿Nueva o novedad? *Letras*, 45, 31-40.
- Boschetti, Anna (Dir.). (2010). *L'espace culturel transnational*. París: Nouveau Monde éditions.
- Boschetti, Anna. (1990 [1985]). *Sartre y "Les Temps Modernes"*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Bosteels, Wouter; y Rodríguez Carranza, Luz. (1997). El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971). *Descartes. Revista internacional*, IX (15/16), 125-145.
- Botto, Malena. (2014). 1990-2010. Concentración, polarización y después. En José Luis De Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 219-269). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre. (1962 [1958]). *The Algerians*. Boston: Press Boston.
- Bourdieu, Pierre. (1967). Postface. En Erwin Panofsky. *Architecture gotique et pensée scolastique* (pp. 135-167). París: Les Édition de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. (1968). Structuralism and theory of sociological knowledge. *Social Research*, 35 (4), 681-706. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40969937>.
- Bourdieu, Pierre. (1977). La production de la croyance (contribution à une économie des biens symboliques). *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 3-43. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493.
- Bourdieu, Pierre. (1990 [1984]). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre. (1999 [1997]). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2000 [1999]). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourdieu, Pierre. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

- Bourdieu, Pierre. (2003 [1984]). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Bourdieu, Pierre. (2004 [2002]). *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearne*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2005 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2007 [1981]). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. París: Seuil.
- Bourdieu, Pierre; y Wacquant, J.D. (1995 [1992]). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Burkart, Mara. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Cabral, Victoria. (agosto, 2017). La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista. En *XII Jornadas de Sociología*, Facultad de Sociología, Universidad de Buenos Aires.
- Cabrera López, Patricia. (2007). *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdés.
- Califa, Juan Sebastián. (diciembre, 2014). El movimiento estudiantil de la UBA durante el rectorado de Andrés Santas, 1969-1971. En *VIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar>
- Cámara, Mario. (2017). *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería.
- Cámpora, Magdalena. (2017). Una tradición para el lector argentino. Ediciones populares de clásicos franceses, décadas del treinta y del cuarenta. *El taco en la brea*, 4 (5), 322.344.
- Cantamutto, Francisco J.; y Wainer, Andrés. (2013). *Economía política de la convertibilidad. Disputa de intereses y cambio de régimen*. Buenos Aires: Capital intelectual.

- Carilla, Emilio. (1979). *Autores, libros y lectores en la literatura argentina*. Tucumán: Cuadernos de Humanitas 51, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Casanova, Pascale. (2001 [1999]). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Castro, Alberto; y Warley, Jorge. (1986). Suplementos: un cacho de cultura. *El porteño*, V (53), 62-65.
- Castro, María Virginia. (2015). *La producción novelística de la "generación ausente" en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)*. (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1239/te.1239.pdf>
- Catalin, Mariana. (2011). Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer. *Boletín/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16, 1-23. Recuperado de: www.celarg.org
- Cerviño, Mariana. (2010). *Artistas del Rojas, las determinaciones de la innovación artística*. (Tesis doctoral no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Cerviño, Mariana. (2012). Herencia y agencia en el abordaje de fenómenos artísticos. Sobre las potencialidades de la noción de habitus. *Revista Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 33 (106), 63-71.
- Cerviño, Mariana. (2013). Sobre la construcción de un habitus disidente. Jorge Gumier Maier (1953-1984). *Trabajo y Sociedad*, 21, 317-336. Recuperado de <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/21%20CERVINO%20habitus%20disidente.pdf>
- Chacón, Pablo E.; y Fondebrider, Jorge. (1998). *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Colihue: Buenos Aires.
- Contreras, Sandra. (1990). El artesano de la fragilidad. *Paradoxa. Literatura/filosofía*, 5 (4/5), 63-72.
- Contreras, Sandra. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra. (2003). Intervención. *Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, 1-13.

Contreras, Sandra. (2007). Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente. En Cárcamo-Huechante (Ed.). *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina* (pp.67-86). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Contreras, Sandra. (2012). Prólogo. En César Aira. *Ema, la cautiva* (pp. 7-22). Buenos Aires: Eudeba.

Crespi, Maximiliano. (2015). *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños*. Buenos Aires: Momofuku.

Crespi, Maximiliano; García Orsi, Ana. (2016). Lugares en conflicto: la crítica y el ensayo como escrituras de la lectura. *El matadero*, 10, 41-50

Cuestas, Paula (2016). "Potterheads y feministas". Experiencias de politización y militancia de lectoras de Harry Potter al calor del debate por la IVE. *El toldo de Astier*, 9 (17), 44-53.

Cuestas, Paula (2016). Entre libros, túnicas y varitas: Desbordando el mágico mundo de Harry Potter. *El Toldo de Astier*, 7 (12), 48-55.

Cuestas, Paula. (2014). *Conociendo el mágico mundo de Harry Potter: Sus fans, la relación con la obra y los vínculos que se tejen en el club de lectores* (Tesis de grado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1087/te.1087.pdf>

Cuestas, Paula. (2018). Experiencias y encuentros entre niña/os y libros. *Horizontes – Revista de Educação, Dourados-MS*, 6 (11), 181-191.

Daleo, Graciela; Casareto, Samanta, Cabrera, Marcela B.; y Andrea Pico (Eds.) (2014). *Filo (en) rompecabezas. Búsqueda colectiva de la memoria histórica institucional (1966-1983)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Dalmaroni, Miguel. (2010). El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987). En Juan José Saer. Julio Premat. (Coord.). *Glosa. El entenado. Edición crítica* (pp. 607-663). Poitiers: Université de Poitiers. Córdoba: Alción editora.

Dalmaroni, Miguel. (2013). Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, 109-128. Recuperado de https://www.cetycli.org/cboletines/dalmaroni__b_12.pdf

De Diego, José Luis. (2007 [2003]) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al margen.

De Diego, José Luis. (2016). La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta. *Cuadernos LIRICO*, 15, 1-19. Recuperado de <http://lirico.revues.org/3147>

De Diego, José Luis. (noviembre, 2012). Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes. *Primer coloquio argentino de estudios sobre el libro y la edición*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1930/ev.1930.pdf

Decock, Pablo. (2005). Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de César Aira. En Michel Lafon; Cristina Breuil; y Margarita Remón-Raillard (Eds). *César Aira, une révolution* (pp. 261-273). París: Tigre/Hors série. CERHIUS (ILCEA), Université Stendhal-Grenoble 3 y LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Decock, Pablo. (2014). *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autotfiguración*. Berna: Peter Land.

Delgado, Verónica. (1996) Babel: Revista de libros en los '80. Una relectura. *Orbis Tertius*, 1 (2-3), 275-302. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2501/pr.2501.pdf

Drucaroff, Elsa. (1995). Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto. *Espacios de crítica y producción*, 17, 36-40.

Drucaroff, Elsa. (1997). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. En Noé Jitrik. (Ed.). *Atípicos en la literatura hispanoamericana* (pp. 145-154). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Drucaroff, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta.

Dubatti, Jorge. (1995). El nuevo teatro argentino después de la dictadura (1983-1994). En Roland Spiller. (Ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. Lateinamerika – Studien 36 (pp. 243-255). España: Vervuert.

Dujovne, Alejandro. (2016). La máquina de traducir. Eudeba y la modernización de las ciencias sociales y humanas, 1958-1966. *Papeles de Trabajo*, 10 (18), 123-144.

Elias, Norbert. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Editorial Península.

Espósito, Fabio. (2009). *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)*. La Plata: Ediciones al margen

Estrín, Laura. (1999). *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle.

Fabry, Geneviève; y Logie, Ilse. (Coord.) (2003). La literatura argentina de los años 90. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 24.

Falcón, Alejandrina. (2016). Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 15, 1-17. Recuperado de <http://lirico.revues.org/2947>

Falcón, Alejandrina. (2017). Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978). *El taco en la brea*, 4 (5), 257–272. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/46196/CONICET_Digital_Nro.a1010de4-14ff-4953-af38-026f5fc8c80f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Fernández, Alejandro E.; y Moya, José C. (Eds.). (1999). *La inmigración española en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

Fernández, Nancy. (2000). *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.

Fernández, Nancy. (2005). *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera* (Tesis doctoral no publicada). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.194/te.194.pdf>

Fernández, Nancy. (2009). Adentro/afuera: paradojas de la escritura argentina actual. *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18 (20), 101–120.

Fernández, Nancy. (2011). Escrituras argentinas del presente: Imágenes de la sensibilidad en nuevas comunidades urbanas. En Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana di Leone. (Comps). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente* (pp. 103-114). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Franco, Marina. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gago, Verónica. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta limón.

García Canclini, Néstor. (1992 [1989]). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Díaz, Teresa. (Coord). (2006). *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

García Negroni, María Marta. (Coord.). (2004). *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

García, Mariano. (2006). *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gerbaudo, Analía. (2014). *Primer informe técnico: la institucionalización de las letras en la universidad argentina 1945-2010. Notas en borrador a partir de un relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf

Gerbaudo, Analía. (2016). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Santa Fe: Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Germani, Gino. (1944). Sociografía de la clase media en Buenos Aires; características culturales de la clase media en la ciudad de Buenos Aires estudiadas a través del empleo de las horas libres. *Boletín del Instituto de Sociología (Buenos Aires)*, 3, 237-240

Germani, Gino. (1950). La clase media en la Argentina con especial referencia a sus sectores urbanos. En Theo R. Crevenna. (Ed.). *Materiales para el estudio de la clase media en la América*

Latina. Vol. I. la clase media en Argentina y Uruguay (pp. 1-35). Washington D. C.: Publicaciones de la oficina de Ciencias Sociales. Unión Panamericana.

Gilman, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Giordano, Alberto. (2017). Cómo dialogar con la literatura. En María Teresa Gramuglio. *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)* (pp. 7-16). Rosario: Espacio santafesino editores. Editorial municipal de Rosario.

Godoy Urzua, Hernán. (1970). *El oficio de las letras. Estudio sociológico de la vida literaria*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Gramuglio, María Teresa; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde; y Sarlo, Beatriz. (2000). Literatura, mercado y crítica. Un debate. *Punto de Vista. Revista de cultura*, XXIII (66), 1- 9.

Hernáiz, Sebastián. (2007). La charla que Soriano dio en la facultad. *El interpretador*, 30. Recuperado de <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/10/21/la-charla-que-soriano-dio-en-la-facultad/>.

Hernaiz, Sebastián. (2012). Revistas literarias y lugar social de la literatura en los '90. En *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos* (pp. 99-128). Bahía Blanca: 17grises.

Hutcheon, Linda. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, Edición especial de homenaje a Bajtín, 187-203.

Hutnik, Elizabeth. (2013). *La industria editorial argentina en el siglo XXI: los desafíos de las nuevas tecnologías en la producción y la recepción. I volumen*. (Tesis doctoral no publicada). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Idez, Ariel. (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Idez, Ariel. (2017). *La revista Sitio y las figuras del intelectual sobre el fin de la dictadura*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- King, John. (2008). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- Kohan, Martín. (2005). Lo más breve de lo breve. Las novelas ínfimas de César Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 79-86). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.
- Laboureau, Gisela; y Lucena, Daniela. (Eds.). (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Laddaga, Reinaldo. (2001). Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira. *Hispamérica*, 30 (88), 37-48. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540267>
- Lafon, Michel; Breuil, Cristina; y Remón-Raillard, Margarita (Eds.). *César Aira, une révolution*. París: Tigre/Hors série. CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3 y LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.
- Laín Entralgo, Pedro; Rosales, Luis; y Maravall, José Antonio. (Dir.). (1993). *Cuadernos hispanoamericanos, La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517-519.
- Link, Daniel. (1994). *La chancha con cadencias. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse.
- Link, Daniel. (2003a). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Link, Daniel. (2003b). Literatura de compromiso. *Revista Sociedad*, 21-22, 163–177.
- Link, Daniel. (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía.
- Longoni, Ana. (2004a). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70. Volumen I*. (Tesis doctoral). Recuperado de file:///C:/Users/Belen/Downloads/uba_ffyl_t_2004_52231_v1.pdf
- Longoni, Ana. (2004b). Vanguardia y revolución en los sesenta. En Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop art, happening y arte de los medios en la década del sesenta* (pp. 9-100). Buenos Aires: Edhasa.

Longoni, Ana; y Mestman, Mariano. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Longoni, René; y Molteni, Juan Carlos. (2004). *Francisco Salamone. Sus obras municipales y la identidad bonaerense*. La Plata: Publicaciones del Archivo histórico de la Provincia de Buenos Aires Dr Ricardo Levene.

Lucena, Daniela. (2013). Guaridas underground para dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *ASRI. Arte y sociedad. Revista de investigación*, 4, 1-16. Recuperado de <http://asri.eumed.net/4/guaridas-underground-dionisios.html>

Lucena, Daniela. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.

Lucena, Daniela. (2018). Sociología del arte. Un mapa posible de su desarrollo en Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 30, 151-160. Recuperado de <http://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/article/view/687>

Luzuriaga, Pablo. (2015). El Ojo Mocho: “una sociología quizás artística”. *El matadero*, 9, 17-31.

Mangone, Carlos; y Warley, Jorge. (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Biblos: Buenos Aires.

Manzi, Joaquín. (2005). “Argentinaira”. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 209-225). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Université Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSES, Université Paris 8.

Margiolakis, Evangelina. (2014). La conformación de una trama colectiva de publicaciones culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Contenciosa. Revista sobre violencia política, represiones y resistencias en la historia iberoamericana*, 1 (2), 1-13. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Contenciosa/article/view/5060/7700>

Margulis, Mario. (1994). Los modernos: una nueva bohemia posvanguardista. En *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en buenos Aires* (pp. 235-262). Buenos Aires: Espasa.

Marquardt, Eduard. (2008). *A ética do abandono. César Aira e a nova escritura*. (Tesis de posgrado). Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. Recuperado de <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91287/255057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Martínez, Ana Teresa. (2007a). Para estudiar campos periféricos Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu. *Trabajo y Sociedad*, IX (9). Recuperado de <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/MARTINEZ.pdf>

Martínez, Ana Teresa. (2007b). *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Manantial. Pp. 360.

Martínez, Ana Teresa; Taboada, Constanza; y Auat, Alejandro. (2011). *Los hermanos Wagner. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Mattoni, Silvio. (2003). César Aira. Una introducción. En Candelaria de Olmos; Pampa Olga Arán; y Silvio Mattoni (2013). *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90* (pp. 193-220). Córdoba: Epoké.

Meizoz, Jérôme. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor. En: Zapata, Juan. (Ed.). *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp.85-96) Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquía.

Meizoz, Jérôme. (2015a [2007]). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas de autor*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Meizoz, Jérôme. (2015b). Écrire, 'c'est entrer en scène': la littérature en personne. *Contextes. Revue de sociologie de la littérature*, Varia. Recuperado de contextes.revues.org/6003

Mendoza, Juan. (2011). El proyecto Lital. En Germán García, et. al. *Lital: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca nacional.

Miceli, Sergio. (1977). *Poder, sexo e letras na República Velha (estudio clínica dos anatólios)*. San Pablo: Editora Perspectiva.

Miceli, Sergio. (2012). *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y las vanguardias*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Minguzzi, Armando. (2013). La revista *Cero*: el surrealismo y las artes en el mundo de los años sesenta. *El surrealismo y sus derivas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/cero-estudio.html>

Molina, Cristian. (2013). *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*. Rosario: Fiesta Ediciones.

Montaldo, Graciela. (1990). Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispanérica*, 19 (55), 105-112. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20539489>

Montaldo, Graciela. (1998). Borges, Aira y la literatura para multitudes. *Boletín/6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 6, 7-17.

Montaldo, Graciela. (1999). *Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo*. Maryland: Latin American Studies Center, Working Paper, 4, University of Maryland, College Park.

Montaldo, Graciela. (2000). An Obscure Case: Bizarre Aesthetics in Argentina (Books, Culture Industries and Fictions). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 9 (2), 181-192.

Montaldo, Graciela. (2004). Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la argentina. *El matadero*, 3, 37-50;

Montaldo, Graciela. (2005). Vidas paralelas. La invasión de la literatura. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 98-100). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Université Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Montoya Juárez, Jesús. (2008). *Realismos del simulacro: imagen, medios y Tecnología en la narrativa del río de la plata*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada. Recuperado de <https://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>

Moraña, Mabel. (2014). *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio.

Moreno, María. (18 de febrero de 2007). Los duelistas. *Radar. Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3621-570-2007-02-18.html>

Moya, María Fernández. (septiembre, 2011). La internacionalización del sector editorial español (1898-2010). *X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica*. Universidad Pablo de Olavide Carmona, Sevilla.

Otero, José. M. (1990). *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*. Buenos Aires: Catedral al Sur Editores.

Panesi, Jorge. (2000 [1985]). La crítica argentina y el discurso de la dependencia. En *Críticas* (pp. 17-48). Buenos Aires: Norma.

Panesi, Jorge. (2003). Polémicas ocultas. *Boletín/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, 1-11.

Pates, Giuliana, (2015). ¿Los/as jóvenes no leen? Experiencias de lecturas en booktubers. *Letras*, 1. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/46664/Documento_completo.pdf?sequence=1

Patiño, Roxana. (1997). *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)*. San Pablo: Cuadernos de reciénvenido, 4, Universidad de San Pablo

Patiño, Roxana. (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época. *Ínsula*, 715-716. Recuperado de: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm

Peller, Diego. (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Piña, Cristina. (1993). La narrativa argentina de los años setenta y ochenta. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519, 121-138.

- Planas, Javier. (2017). *Libros, lectores y sociabilidades de lectura. Una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- Podlubne, Judith. (1996). César Aira: La lógica del continuo. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, X (8), 59-71.
- Podlubne, Judith. (1998). El pensamiento de la crítica (Beatriz Sarlo y Horacio González). *Boletín/6 del centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 6, 99-117.
- Podlubne, Judith. (2013). La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual. En María Teresa Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp.7-62). Rosario: Editorial municipal de Rosario.
- Porrúa, Ana. (2005). César Aira: implosión y juventud. *Punto de vista. Revista de cultura*, XXVIII (85), 24-29.
- Pouliquen, Hélène. (2011). *El campo de la novela en Colombia: una Introducción*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pouliquien, Hélène. (2002). Algunas reflexiones acerca del campo de la novela en Colombia en la década de los años noventa del siglo XX. *Hojas universitarias*, 52, 178-189.
- Premat, Julio. (2005). El idiota de la familia. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 79-86). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.
- Prieto, Adolfo. (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Prieto, Adolfo. (1983). Los años sesenta. *Revista iberoamericana*, XLIX (125), 889-901.
- Prieto, Adolfo. (1988). Red textual y deslizamientos de lecturas. Martí Fierro, Juan Moreira, Santos Vega. En *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (pp. 83-140). Buenos Aires: Sudamericana.
- Prieto, Julio. (2005). Vanguardia y mala literatura. De Macedonio a César Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 181-194). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

- Prieto, Martín. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, Martín. (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. *Cahiers de LI.RI.CO*, 3. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/768> ; DOI : 10.4000/lirico.768
- Privitera, Rodolfo. (1999). Argentina del 60: poesía y realidad en tres autores; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 49, 209-215. Recuperado de <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/67>
- Pulleiro, Adrián. (2017a). *Liberales, populistas y heterodoxos. Estudios sobre intelectuales, cultura y política en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Batalla de ideas.
- Pulleiro, Adrián. (2017b). Ensayando disidencias. La construcción de una posición intelectual heterodoxa en el surgimiento de la revista *Confines* (1995-1998). *Question. Revista electrónica especializada en periodismo y comunicación*, 1 (55), 100-117.
- Pulleiro, Adrián. (julio, 2015). Un llamado a la disidencia. La construcción de una posición intelectual heterodoxa en el surgimiento de *El ojo mocho* (1991-1994). *XI Jornadas de Sociología de la UBA. Coordinadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Rama, Ángel. (1984). El “boom” en perspectiva. En *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-100). Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Ramírez Llorens, Fernando. (agosto, 2011). El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía. *XIII Jornadas Interescuelas del Departamento de Historia*. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca.
- Remón Raillard, Margarita. (1999). *César Aira o la literatura del continuo*. (Tesis de posgrado no publicada). Universidad Grenoble III – Stendhal. Grenoble.
- Remón Raillard, Margarita. (2003). La narrativa de César Aira. Una sorpresa continua e ininterrumpida. *Foro hispánico. La literatura de los años 90*, 24, 53-63.
- Remón-Raillard, Margarita. (2005). Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une*

révolution (pp. 87-97). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Ríos Baeza, Felipe A; Ramírez Olivares, Alicia V; Palma Castro, Alejandro; y Ramírez Lámbarry, Alejandro (Eds). (2014). *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*. Puebla: Afinita editorial, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad autónoma de Puebla.

Riva, Gustavo; y Lacalle, Juan (2015). Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte III (1966-1975). *Luthor*, V (24). Recuperado de <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article124>

Rivera, Jorge B. (1993). Periodismo y transición: la recuperación pluralista del 'shopping' comunicaciones. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517-519, 337-352.

Rodriguez, Susana. A. C. (Coord.). (2007). *Periodismo y literatura. El campo cultural salteño del '60 al 2000*. Salta: Universidad de Salta.

Roger, Julien. (2005). César Aira. Figures et transfigurations de l'auteur. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 57-66). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Román, Claudia A. (1997). *Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia (1983-1993)*. Informe final de investigación de beca UBACyT categoría estudiante, dirigido por Julio O. Schwartzman. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/estudios-criticos/?pub=7340>

Román, Claudia. (2016). Mirando El Cielo (1968-1969). *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 6 (11), 1-21.

Román, Viviana. (2013). Estrategias empresariales de las pymes editoriales argentinas a principios del siglo XXI. *Revista Latina de Sociología*, 3; 133-148. Recuperado de <http://revistalatinadesociologia.com>.

- Romano, Eduardo y Seminario Raúl Scalabrini Ortiz. (1986). Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, 165-179. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/estudios-criticos/?pub=4900>
- Romero, Luis Alberto. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, Richard. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Rubinich, Lucas. (1982). *Indiferencia del público lector de la ciudad de Buenos Aires ante el éxito editorial del Martín Fierro (1873-78)*. (Tesis no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Rubinich, Lucas. (1983). El público del "Martín Fierro" (1873-78). *Punto de vista. Revista de cultura*, VI (17), 40-41.
- Rubinich, Lucas. (1985). Retrato de una generación ausente. *Punto de vista. Revista de cultura*, VII (23), 44-46.
- Rubinich, Lucas. (1993). *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Rubinich, Lucas. (1999) Los sociólogos intelectuales: cuatro notas sobre la sociología en los 60. *Apuntes de investigación del CECyP*, 4, 31-55.
- Rubinich, Lucas. (2009). Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby. *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 113-158.
- Rubinich, Lucas. (2012). Las voces de los intelectuales. Hay molinos y hay gigantes. *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, 27, 24-29.
- Rubinich, Lucas. (2017). Prólogo. En Adrián Pulleiro. *Liberales, populistas y heterodoxos. Estudios sobre intelectuales, cultura y política en la Argentina reciente* (pp.13-18). Buenos Aires: Batalla de ideas.
- Rubinich, Lucas; Miguel, Paula. (Eds.). (2010). *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera libros.

Saez, Victoria. (2019). De las pantallas al papel. Nuevos acercamientos de los jóvenes a la literatura. *El toldo de Astier*, 10 (18), 42-51.

Saferstein, Ezequiel, Szpilbarg, Daniela. (2012). El espacio editorial "independiente": heterogeneidad, Posicionamientos y debates. Hacia una tipología de Las editoriales en el período 1998-2010. En *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* (pp. 464-484). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Szpilbarg-Saferstein.pdf/view?searchterm=None>

Saferstein, Ezequiel. (2014). El "sentido práctico del editor": transformaciones y tensiones en el transformaciones y tensiones en el rol del Director Editorial de las grandes empresas en Argentina. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 14. Recuperado de <https://ides.org.ar/publicaciones/practicadeoficio/practicade-oficio-investigacion-y-reflexion-en-ciencias-sociales-nro-14>

Saferstein, Ezequiel. (2019). Las ferias de libros y sus públicos Circulación, visibilidad y desigualdades estructurales en el campo editorial. 2019. Manuscrito en prensa.

Sager, Valeria. (2008). El lugar de Aira. Algunos desplazamientos en el sistema de lectura de Punto de vista. *Iberoamericana*, VIII (29), 19-27.

Sager, Valeria. (2014). *El punto en el tiempo: realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. (Tesis no publicada). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>. Pp. 286.

Saítta, Sylvia, (2016). En torno a los cien años de la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires. *Cuadernos del Sur*, 43, 221-233.

Saítta, Sylvia. (2004). La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). En Marcos Novaro; y Vicente Palermo (Comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia* (pp. 239-256). Buenos Aires: Edhasa.

Saítta, Sylvia. (2005). Un mapa 'casi' literario: crítica literaria y crítica cultural en V de Vian (1990-2001). *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, 4, 1-12.

Sáitta, Sylvia. (ed.). (2004). *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Sáitta, Sylvia. (Ed.). (2004). *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Sánchez Prado, Ignacio M. (Ed.). (2018). *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan

Sánchez, Paloma. (2018). *Nuevas formas de apropiación cultural juvenil. Representaciones sobre los procesos de lectura y escritura en soportes digitales*. (Tesis doctoral). Facultad de periodismo y comunicación social, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74969>

Sapiro, Gisela. (2016 [2014]). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo Sabajanes, Beatriz. (1972). La enseñanza de la literatura. Historia de una castración. *Los libros. Para una crítica política de la cultura*, 28, 8-10.

Sarlo, Beatriz. (18 de agosto de 1986). Leer, hoy, no es un acto inmediatamente político. *Suplemento cultural de La razón*, p. 28.

Sarlo, Beatriz. (1983). Literatura y política. *Punto de Vista*, 19, 8.

Sarlo, Beatriz. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Sarlo, Beatriz. (1999). La movida del Rojas. *Hojas del rojas*, 1, 4-5.

Sarlo, Beatriz. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz. (2007 [1987]). Política, ideología y figuración literaria. En *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 327-355). Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, Beatriz. (2012). *Ficciones argentinas*. 33 ensayos. Buenos Aires: Mardulce.

Sarlo, Beatriz. (2015). Borges después de Borges. En Brigitte Adriaensen; Meike Botterweg; Maarten Steenmeijer; y Lies Wijnterp. (Eds.). (2015). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras* (pp. 31-44). Madrid: Ediciones de Iberoamericana.

Sarlo, Beatriz. (2016). *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Sarlo, Beatriz. (2017). *La máquina cultural. Maestras, traductoras y vanguardistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sassi, Hernán. (2006). A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los confines*, 18, junio de 2006.

Sassi, Hernán. (2006). A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006.

Sassi, Hernán. (2006). A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los confines*, número 18, junio de 2006.

Sassi, Hernán. (2006). A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. *Pensamiento de los confines*, 205-212.

Schettini, Ariel. (2007). Nuevas imágenes de la novela argentina. *Revista Katakay*, III (5), 24-35.

Schorr, Martín. (Coord.). (2013). *Argentina en la posconvertibilidad: ¿desarrollo o crecimiento industrial? Estudios de economía política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Semán, Pablo. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Semán, Pablo. (2007). Retrato de un lector de Paulo Coelho. Cultura y Neoliberalismo. En Alejandro Grimson. (Comp.). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (pp. 137-150). Buenos Aires: CLACSO.

Sigal, Silvia. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Sigal, Silvia; y Terán, Oscar. (1992). Los intelectuales frente a la política. *Punto de vista. Revista de cultura*, 42, 42-48.

Slemenson, Marta R. F., y Kratochwil, Germán. (1970). Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. En Juan F. Marsal (Dir.). *El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales* (pp. 171-201). Buenos Aires: Editorial del Instituto.

Sonderéguer, María. (2011). Presentación. Revista Crisis (1973-1976). En *Antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario* (pp. 9-26). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Speranza, Graciela. (2001). César Aira: Manual de uso. *Milpalabras. Letras y artes en revista*, 1, 2-13.

Speranza, Graciela. (23 de abril de 2000). Cierta ligero reparto de culpas. *Zona. Clarín*, 5.

Speranza, Graciela; y Jarkowski, Aníbal. (1988). Los críticos se defienden. *Crisis*, 66, 37-38.

Spiller, Roland. (1991a). Prólogo. En *La novela argentina de los años 80* (pp. 7-12). Frankfurt am Main: Vervuert.

Spiller, Roland. (1991b). Un argentino escribe en Nueva York. Conversación con Rodolfo Rabanal. En *La novela argentina de los años 80* (pp. 297-314). Frankfurt am Main: Vervuert.

Strafacce, Ricardo. (1998). De la agrimensura a la decoración de ambientes (Literatura, Estado y representación en Kafka). *El rodaballo. Revista de política y cultura*, IV (8), 51-55.

Szpilbarg, Daniela. (2015). *Las tramas de la edición mundializada. Transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina (1998-2013)*. (Tesis de doctorado no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Tabarovsky, Damián. (3 de marzo de 1994). Casi un malentendido. *Cultura y Nación. Clarín*, p. 8

Tamborenea, Mónica. (1989a). Osvaldo Lamborghini. Un secreto a voces. *Crisis, segunda época*, 73, 21.

Tamborenea, Mónica. (1989b). Entrevista a Matilde Sánchez: 'se ríe a carcajadas'. *Crisis, segunda época*, 73, 21.

Terranova, Juan. (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Tobeña, Verónica. (2014). ¿Vale todo en la literatura? El juego del campo literario argentino. *Revista Trabajo y sociedad*, 22, 205-226.

Trombetta, Sofía. (2016). La Intelectualidad Argentina Post-Dictadura. El Caso De Los Cuadernos De La Comuna. *Andes. Antropología e Historia*, 27, 1-20. Recuperado de <http://www.icsoh.unsa.edu.ar/icsoh/wp-content/uploads/2017/05/articulo-final-trombetta-sofia.pdf>

Usubiaga, Viviana. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Vanoli, Hernán. (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de investigación*, 161-185.

Vanoli, Hernán. (2010). *Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en la Argentina del siglo XX*. Tesis no publicada. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Vanoli, Hernán. (2010). *Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en la Argentina del siglo XX*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Vanoli, Hernán. (2010). Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. *Revista Nueva Sociedad*, 230, 129-151. Disponible

Vanoli, Hernán. (2011). La buena estrella de César Aira. *Crisis*, 5. Recuperado de <http://www.revistacrisis.com.ar/La-buena-estrella-de-Cesar-Aira.html>

Vanoli, Hernán. (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI. Crisis.

Vanoli, Hernán., y Vecino, Diego. (2009). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la “nueva narrativa argentina”. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario. *Apuntes de investigación*, 16/17, 259-274. Recuperado de bit.ly/11BedEN. Consultado el 14 de marzo de 2013.

Vanoli, Hernán; y Saferstein, Ezequiel. (2001). Cultura literaria e industria editorial. Desencuentros, convergencias y preguntas alrededor de la escena de las pequeñas editoriales". En Lucas Rubinich; y Paula Miguel. (Eds). *01 10 Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires. Aurelia Rivera libros.

Vecchio, Diego. (2005). Procedimientos y máquinas célibes. Roussel, Duchamp, Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 167-180). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Villanueva, Graciela. (2005). Historias suspendidas en el aire. Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 67-78). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.

Viñas, David. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires: Prometeo.

Williams, Raymond. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Wortman, Ana. (2012). Consumos de las nuevas clases medias: fragmentación de públicos en la Argentina contemporánea. Una mirada a partir de los libros. En *Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición* (pp. 563-575). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Wortman.pdf/view?searchterm=None>

Zabaljáuregui, Horacio. (2016). Estudio sobre *La Rueda*. *Revista de poesía. América Lee. Cedinci*. Recuperado de http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/12/LA-RUEDA_PRESENTACION.pdf

Zanetti, Susana. (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectores y lectoras de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Zanetti, Susana. (2006). Canon y mercado. La Serie del Siglo y Medio y Capítulo. *Orbis Tertius*,

https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a23/pdf_94 Zina, Alejandra, (2004): Babel: un modo de nombrar el comienzo". *El Matadero. Revista Crítica de literatura argentina*, segunda época, n°3, pp. 11-21.

2. Fuentes

¿Cuánto vale un escritor? *Primer plano, Página/12*, 16 de junio de 1991, pp. 6-7.

A toda máquina. *Cultura. La razón*, 16 de diciembre de 1984, p. 15.

Aira Talks. Sobre Biografía de César Aira. *La lectora provisoria*, 2 de febrero de 2015.

Recuperado de <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2015/02/02/aira-talks/>

Alemian, Ezequiel. (2012). 23 escritores eligen la mejor novela de Aira. *Blog Ezequiel Alemian*.

Recuperado de <http://ezequielalemian.blogspot.com.ar/2012/10/23-escritores-eligen-la-mejor-novela-de.html>

Alonso, Rodolfo; Blaisten; Isidoro; Heker, Liliana; y Medina, Enrique. (1986). Conjeturas alrededor del auge creciente de los talleres literarios. Opinan Rodolfo Alonso, Isidoro Blaisten, Liliana Heker y Enrique Medina. *Confabulario. Revista literaria*, I (1), 4-9.

Alonso, Rodrigo. (2011). Arte de acción. *Centro Virtual de Arte Argentino*. Recuperado de: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php.

Américo, Cristóbal; y Ledesma, Jerónimo. (2012). Antología de programas de literatura argentina (1913-1993). *Exlibris*, 1, 26-29.

Andres M. Regalsky (1989). Foreign Capital, Local Interests and Railway Development in Argentina: French Investments in Railways, 1900–1914. *Journal of Latin American Studies*, 21, 425-452. Recuperado de http://journals.cambridge.org/abstract_S0022216X00018502

Anguita, Eduardo; Caparrós, Martín. (2015). *La voluntad. Tomo I. Una historia de la militancia revolucionario en la Argentina. 1966-1973*. Buenos Aires: Planeta.

Astutti, Adriana. (1993). Lamborghini, Osvaldo: Yo soy la morocha, el marne, el cachafaz. *Boletín/5 del Centro de estudios de teoría literario*, 5. Recuperado de <https://www.cetycli.org/cboletines/astuttib5.pdf>

- Astutti, Adriana. (1993). Victoria Ocampo: V.O. *Boletín/3 del Grupo de estudios de teoría literario*, 3. Recuperado de https://www.cetycli.org/cboletines/1d8cd98f00-astutti_b3.pdf
- Astutti, Adriana; Contreras, Sandra; y Zanin, Marcela. (1990). Ángel Rama; edificación de una literatura popular para América Latina. *Cuadernos de la comuna*, 25, 25-29.
- Astutti, Adriana; y Contreras, Sandra. (1989). Don Segundo Sombra: el oficio de mirar. *Cuadernos de la comuna*, 22, 23-26.
- Astutti, Adriana; y Contreras, Sandra. (1990). Apuntes sobre Veinte poemas... y calcomanías. *Revista de Letras*, 2, 50-52.
- Avaro, Nora. (1990). Cumplir con Roberto Arlt. *Cuadernos de la comuna*, 25, 30-31.
- Avellaneda, Andrés. (1977). Literatura argentina, diez años en el sube y baja. *Todo es historia. Número especial. 10 aniversario. 1967-1977. Meditación para estos diez años*, 120, 105-120.
- Avellaneda, Andrés. (1997). Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta. En Adriana Bergero y Fernando Reati. (Comps). *Memoria colectiva y políticas de olvido* (pp. 141-184). Rosario: Beatriz Viterbo.
- B. M. (14 de mayo de 1984). Emecé encara otra política con argentinos. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 9.
- Barbich, Ricardo. (14 de noviembre de 1982). Enrique Pezzoni, de Sudamericana. *Suplemento de libros, Convicción*, p. VII.
- Barbich, Ricardo. (24 de enero de 1982). Ópera prima de César Aira. *Convicción*, p. 8.
- Barcía, Pedro Luis. (14 de junio de 1992). De la ensoñación al desenfreno. *Cultura, La Nación*, p. 5.
- Battista, Vicente. (1986). ¿Se acabó la ficción en Argentina? Investigación: Tomás Baeza. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (1), 74-77.
- Beccacece, Hugo. (8 de diciembre de 1991). Los herederos de Scherezade. *La nación*, pp. 16-17.
- Belleza y Felicidad. (2 de mayo de 1999). *Radar. Página/12*, 3 (142), p. 2.

Bembibre, Cecilia. (5 de marzo de 1999). El método de la Contraferia permanente. *Página/12, Radar libros*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-03/99-03-05/pag25.htm>

Bertazza, Juan Pablo. (22 de abril de 2007). Ella, Ulla. *Radar Libros. Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2511-2007-04-22.html>

Blanco, Alejandro; y Bufano, Sergio. (1993). La cultura en papel. *La ciudad futura. Revista de cultura socialista*, 36, 4-6.

Bonavena, Pablo. (1992). *Las luchas estudiantiles en la Argentina. 1966/1976, Base de datos*. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis. (1941). La lotería en Babilonia. *Sur. Revista mensual*, X, 70-76. Recuperado de: <https://catalogo.bn.gov.ar>

Borges, Jorge Luis. "Somos un país más bien desdichado". *Cultura y Nación*. Clarín, 25 de febrero de 1982, pp. 2-3.

Borges dijo ser un escritor sin herederos. *Convicción*, 2 de agosto de 1983, p. 24

Borges, Jorge Luis. (jueves 13 de diciembre de 1984). La cultura en peligro. *Clarín*, p. 21.

Botto, Arnaldo. (28 de agosto de 2017). Caminos de Ventania "El Pensamiento". *Noticias Tornquist*. Recuperado de <http://noticiastornquist.com.ar/noticias/2017/08/28/caminos-de-ventania-el-pensamiento/>

Briante, Miguel. (13 de junio de 1984). Yo no es lo mismo ser inédito que olvidarse. *Cultura. Tiempo argentino*, p. 8.

Budassi, Sonia. (2006). No ser Aira; pero envidiar una mamá. *Hojas de tamarisco. Blog*. Recuperado de: <http://hojasdetamarisco.blogspot.com.ar/2006/05/no-ser-aira-pero-envidiar-una-mam.html>
= De tal palo. Perfil.

Bueno, Mónica; y Taroncher, Miguel. (2006). *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Buquete, Ignacio. (25 de abril de 2001). Las editoriales independientes ya no miran la Feria desde afuera. *La nación*, p. 10.
- Bustos, Marta. (27 de enero de 1985). Un narrador para borgeanas minorías. *Tiempo cultura, Tiempo argentino*, p. 7.
- Bustos, Marta. (27 de enero de 1985). Un narrador para borgeanas minorías. *Tiempo cultura, Tiempo argentino*, p. 7.
- Calzón Flores, Natalia. (Recop.). (2009). *25 años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Caparrós, Martín. (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel. Revista de libros*, II (10), 43-45.
- Caparrós, Martín. (1990). La verónica. *Babel. Revista de libros*, III (20), 17.
- Caparrós, Martín. (1993). Mientras Babel. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 525-528
- Capdevila, Analía. (1991). Reflexión en dos tiempos. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, VI (6), 53-61.
- Carou, Lilian. (1985). Narrativa latinoamericana posterior al boom. *Mascaró. Revista de literatura*, 4, 9-15.
- Carrera, Arturo. (2005). El niño a quien le mordí la nariz. En Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (Eds.). *César Aira, une révolution* (pp. 27-40). París: Tigre/Hors série, CERHIUS (ILCEA), Univesité Stendhal-Grenoble 3, LI.RI.CO-TRAVERSESES, Université Paris 8.
- Carrera, Arturo. (2019). *Anch'io sono pittore!* Buenos Aires: Mansalva.
- Carta de Luis de Paola a Aldo Pirola. (14 de diciembre de 1982). Archivo histórico municipal Aldo Pirola de Coronel Pringles
- Casares, Giselle. (13 de diciembre de 1984). La colmena. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 7.
- Casas, Fabián. (2007). *Ensayos bonsai*. Buenos Aires: Emecé.
- Castro, Alberto; y Warley, Jorge. (10 de enero de 1988). Los escritores en las tapas. *Culturas. Página/12*, pp. 2-4.

- Catelli, Nora. (1983). La vuelta a la narración. *Punto de vista*, VI (18), 38-40.
- Chacón, Pablo E.; Fondebrider, Jorge. (1998). *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Colihue.
- Chalier, Gustavo. (2014). Capitaux français dans la Pampa : le chemin de fer de Rosario à Puerto Belgrano. *Revue d'histoire des chemins de fer*, 45. Recuperado de :<http://journals.openedition.org/rhcf/2109>
- Charlas de café (literario). (11 de marzo de 1992). *El cronista Buenos Aires. El cronista comercial*, p.10.
- Chejfec, Sergio. (2002). Sísifo en Buenos Aires (con textos de Daniela Solano y César Aira). *Punto de Vista. Revista de cultura*, XXV (72), 26-31.
- Chitarroni, Luis. (11 de agosto de 1991). Escritores argentinos. Nada los une. *El cronista cultural, El cronista comercial*, pp. 1.
- Chitarroni, Luis. (11 de noviembre de 1990). Felicidad es un fantasma decente. Nueva novela de Aira. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 4.
- Chitarroni, Luis. (1987). Una novela china. *Vuelta sudamericana*, II (17), 40-41.
- Chitarroni, Luis. (1993). Narrativa: nuevas tendencias. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 437-444.
- Cicco, Juan. (26 de junio de 1983). Novela experimental. *La nación*, p. 4.
- Cichero, María. (16 de mayo de 1993). En busca del mayo argentino. *Página/12*, pp. 28-27.
- Conti, Haroldo. (1974). Ars humana. *Crisis*, 16, 44.
- Contreras, Sandra. (1990). El artesano de la fragilidad. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 5 (4/5), 63-72.
- Contreras, Sandra. (1993). El problema de las mediaciones. Mediación, asimetría y heterogeneidad en la teoría estética de Adorno. *Boletín del Grupo de estudios de teoría literario*, 3. Recuperado de https://www.cetycli.org/cboletines/5072bb1864-contreras_b3.pdf
- Contreras, Sandra. (1994). La ocasión del gesto. *Revista de Letras*, 3, 57-63.

Coria, M. K. (2014). La Escuela de Bibliotecología de la Provincia de Buenos Aires y la profesionalización del bibliotecario (1948-1950). *Palabra Clave*, 4 (1), 48-60. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6407/pr.6407.pdf

Cortázar, Julio. (2003). *Cuentos completos. Tomo 1*. Buenos Aires: Alfaguara.

Cuando lo imposible sucede. *La nación*, 30 de enero de 2002. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/220356-cuando-lo-imposible-sucede>

Cuéntame tu voto. (29 de diciembre de 1991). *Primer plano. Página/12*, pp. 2-6.

Dámaso Martínez, Carlos. (15 de septiembre de 1985). Ricardo Piglia. La novela como utopía. *Suplemento cultural de La razón*, pp. 8-9.

De la Peña, María Isabel. (2004). *Historias que hacen su historia*. Complejo Cultural Biblioteca Popular Pringles Asociación Mutual, Coronel Pringles.

Delgado, Josefina. (1985). Los nombres de la nueva narrativa. *Mascaró. Revista de literatura*, 3, 1-3.

Der Fresichärler. (1992). Juan Forn: "Hay una estática en el aire". Reportaje a Juan Forn. *Maniático textual*, III (6), 5-8.

Di Tella, Andrés. (10 de septiembre de 1984). El malentendido final en dos discursos paralelos. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 8.

Díaz González, Argentino. (1977). *Tiempo y región de los pringlenses... Historia integral ilustrada*. Tandil: Edición de autor,

Díaz, Alberto. (1997). Editor en jefe. Alberto Díaz: 'Un buen editor siempre está al borde de la quiebra'. *Revista La Gandhi Argentina*, 1 (1), 22-23.

Duarte, Pablo. (28 de noviembre de 2009). El misterioso señor Aira. *La nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1203745>

Editor. (1986). Por qué creación. *Creación*, 1 (1), 1.

El libro, del librero al lector. (26 de abril de 2009). *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/libro-librero-lector_0_BJT3ggCTKx.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ar

Eloy Martínez, Eloy. (1988). El poder escribe la historia. Ficción y realidad política. *Crisis*, 62, 35.

Encuesta. (1980). *La torre de papel. Revista bimestral de literatura, arte, ciencia y filosofía*, 1, 175-181

Entrevista de Celeste Di Croce a Roberto González. 13 de agosto de 2015. Archivo histórico municipal Aldo Pirola. Coronel Pringles.

Escritores argentinos opinan. (1980). *Aunarte*, 1 (4), 10-11

Espartaco Klitenik, Carlos. (1993). La pintura de los ochenta: el eclecticismo como estilo. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 371-382.

Espel, Paula. (3 de marzo de 1996). Víctimas de los críticos literarios. *La prensa y la cultura*, pp. 1-2.

Estadística universitaria. Censo 1971. (1972). *Boletín informativo de la Universidad de Buenos Aires*, X, (63), p. 34.

Estadísticas del libro 2011. 2011. SinCA. Sistema de Información Cultural de la Argentina. Secretaría de Cultura de la Nación. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/institucional.aspx>

Faisán-autor. (1982). *El porteño*, I (1), 25.

Feiling, C. (1990). Esa clase de sed. *Babel. Revista de libros*, II (21), 5.

Feinmann, José Pablo. (1988). El que cree en la posibilidad de hacer la historia, es acusado de solemne. *Crisis*, 62, 39-40.

Feinmann, José Pablo; y Martini, Juan Carlos. (1987). Algo huele a podrido en la literatura argentina. *Humor*, 192, 22-24.

Feld, Claudia; y Govea, Mariela. (1987). El avestruz que clama en el desierto. Literatura del ochenta. *El porteño*, 72, 72-76.

Fernández Moreno, César. (Coord.). (1972). Introducción. En *América Latina en su literatura* (pp. 5-20). México: Siglo XXI

- Fogwill, Rodolfo. (1981). Jardín de letras robadas. *Vigencia*, 55, 97-99.
- Fogwill, Rodolfo. (1992). "No tengo nada que pueda causar gracia por la tele". Entrevista realizada por Miguel Russo. *La maga*, 25.
- Forn, Juan. (1999). Época de diseño. *Página/12*, 12 aniversario. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/especiales/12aniversario/index.htm>
- Frassoni, Fernando. (9 de enero de 1986). Alan Pauls: la irreverencia de un escritor joven. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 16.
- Freidemberg, Daniel. (1982). Ema, la cautiva. *Contexto. Para el análisis de nuestra democracia, hacia su renovación democrática*, 15, 15.
- Freidemberg, Daniel. (24 de agosto de 1989). Un delicioso engendro. *Cultura y nación. Clarín*, p. 7.
- G. P. (1984). El salón literario resucita en los umbrales del siglo XXI. *Revista La Nación*, pp. 5-6.
- Giardinelli, Mempo. (29 de enero de 1992). Elogio de la crítica literaria. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.7.
- Giordano, Alberto. (1987). Del ensayo. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 2 (2), 101-104.
- Giordano, Alberto. (1987). Del ensayo. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 2 (2), 51-68.
- Giordano, Alberto. (1991). Borges: la forma del ensayo. *Punto de Vista*, 40, 32-40.
- Giordano, Alberto. (1993). Obcecase, desplazarse. Literatura y poder según Roland Barthes (Primera parte). *Boletín del Grupo de estudios de teoría literario*, 3. Recuperado de <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/48-boletin-3.html>
- Giordano, Alberto. (1996). Manuel Puig y la fascinación del mal gusto. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, X (8), 46-58.
- Giordano, Alberto. (1999). Los usos anómalos del imaginario sentimental (sobre Boquitas pintadas de Manuel Puig). *Revista de Letras*, 6, 33-40.
- Giordano, Alberto. (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Giordano, Alberto. (2011). Borges: la ética y la forma del ensayo. *Punto de Vista*, 70, 29-34.
- Gociol, Judith. (ed.). (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- González Aira, Isabel. (2004). *La pringlense*. 1 (4).
- González Aira, Isabel. (2004). *La pringlense*. 1 (5).
- González Aira, Isabel. (2005). *La pringlense*. 1 (6).
- González Aira, Isabel. (2006). *La pringlense*. 2 (7).
- González Aira, Isabel. (2008). *La pringlense*. 2 (8).
- González de Aira, Isabel. (2001). *El pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Nueva Era
- González, Horacio. (1986). Borges réquiem. *El porteño*, 60, 60-62.
- González, Horacio. (1986). Cuando los intelectuales cantaban la marchita. *El porteño*, V (51), 61.
- González, Horacio. (1988). De Lugones a Portantiero. *El porteño*, 75, 77-79.
- González, Horacio. (3 de abril de 1988). El factor garlopa. *Culturas. Página/12*, p. 6.
- Gorbato, Viviana. (1988). El grupo Shangai da la cara. *El periodista de Buenos Aires*, 4 (180), 24-25.
- Gorodischer, Violeta. (6 de septiembre de 2009). El cuento de Ada. *Radar libros. Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3552-2009-09-07.html>
- Gourinski, Celia; y Otaño, Carlos. (2005). *Anécdotas, olvidos y otros marasmos, testimonios sobre el grupo surrealista argentino. Cuatro entrevistas realizadas por Juan Carlos Otaño entre diciembre de 2003 y enero de 2004*. Buenos Aires: Caligari.
- Govea, Mariela. (1987). Beatriz Sarlo: "No hay nada más moderno que Sade". *El porteño*, 72, 74.

Graedon, Alena. (27 de enero de 2017). César Aira's Infinite Footnote to Borges. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/books/page-turner/cesar-airas-infinite-footnote-to-borges>

Gramuglio, María Teresa. (1979). Juan José Saer: el arte de narrar. *Punto de vista. Revista de cultura*, 2 (6), 3-8.

Gramuglio, María Teresa. (1982). Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva. *Punto de Vista*, 14, 27-28.

Gramuglio, María Teresa. (1986). Estética y política. *Punto de Vista. Revista de cultura*, IX (26), 2-3.

Gramuglio, María Teresa. (1991). Genealogía de lo nuevo. En Roland Spiller (editor). *La novela argentina de los años 80* (pp. 239-256). Frankfurt am Main: Vervuert.

Gregorich, Luis. (1981 [1977]). Cuatro entrevistas sobre crítica y literatura. *Tierra de nadie. Notas sobre literatura y política argentinas* (pp. 124-127). Buenos Aires: Editorial Mariano Moreno.

Gregorich, Luis. (1981 [1978]). Dos décadas en la narrativa argentina. *Tierra de nadie. Notas sobre literatura y política argentinas* (pp. 83-107). Buenos Aires: Editorial Mariano Moreno.

Gregorich, Luis. (1988). Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología. En Saúl Sosnowski. (Comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp.109-120). Buenos Aires: Eudeba.

Grüner, Eduardo. (1988). Presentación. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, 3 (3), 7-9.

Grüner, Eduardo. (9 de febrero de 1992). El gran placer político de la vida. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.7

Gruss, Luis. (1988). El país de los originales inéditos. *El nuevo periodista*, 203, 57-58.

Guebel, Daniel. (19 de febrero de 1993). "La literatura es un arte que compromete". *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 14.

Haimovici, Laura. (16 de julio de 1992). Y mañana serán Borges. *Gente*, pp. 76-78.

Hopenhayn, Silvia (10 de junio de 1994). Crítica de la crítica. *El cronista cultural. El cronista comercial*, pp. 1-3.

Hopenhayn, Silvia. (17 de noviembre de 1991). El culto de una ciudad culta. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 10.

Hopenhayn, Silvia. (21 de junio de 1996). Vivir y morir en la literatura argentina es cuestión de éxito. *Arte & Cultura. El cronista*, p 6.

Hopenhayn, Silvia. (4 de abril de 1996). El mercado y los consagrados. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 2.

Idez, Ariel. (2011). *La última de César Aira*. Buenos Aires: Pánico el pánico.

Iglesia, Anna María. (2018). Nora Catelli: "La Barcelona del boom es un tópico sin una base crítica seria". *Letra global*. Recuperado de https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/nora-catelli-barcelona-boom-literatura_172448_102.html

Informe de inspección de la Biblioteca realizado por el Jefe de Correos y Telecomunicaciones de la localidad. Comisión protectora de bibliotecas populares. Expediente n°172, letra C, año 45. CONABIP. 20 de mayo de 1952

Informe de inspección de la Biblioteca realizado por la Comisión Protectora. Poder ejecutivo nacional. Ministerio de educación. Dirección general de cultural. Comisión protectora de bibliotecas populares. Expediente n°172, letra C, año 1942. CONABIP. 24 de noviembre de 1965

Informe estadístico. Comisión protectora de bibliotecas populares. Expediente n°172 letra C año 1942. CONABIP

Jacoby, Roberto. (6 de julio de 1986). "Desde los piringundines del Bajo cercanos a 'filo', hasta el café La Giralda, la ciudad proponía una geografía para elegidos". *Cultura. Tiempo argentino*, p.8.

Kamenszain, Tamara. (2018). *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Kamenszain, Tamara. (3 de marzo de 1985). Juan L. Ortiz un poeta por descubrir. *Suplemento cultural de la Razón*, p. 16.

Kovadloff, Santiago. (1993). Un oscuro país. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 575-580.

La colmena. (27 de julio de 1986). *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p. 7

La literatura continua. (7 de febrero de 1993). *Primer plano. Página/12*, pp. 2-5.

La selección. (26 de diciembre de 1993). *Primer plano. Página/12*, pp. 2-8.

La vanguardia, hoy: el futuro es ayer. (27 de marzo de 1983). *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, pp. 1-5.

Lamberti, Luciano. (2018). El inagotable corazón de Juan Forn. *Crisis*. Recuperado de <https://revistacrisis.com.ar/notas/el-inagotable-corazon-de-juan-forn>

Lamborghini, Osvaldo. (1970). Respuesta a La literatura argentina 1969. 1 2 3 4. *Los libros. Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo*, 12.

Landaburu, Jorge. (14 de mayo de 1981). La dificultad de editar y las consecuencias que esto trae. *Cultura y Nación. Clarín*, p. 5.

Las Dos Carátulas: una de las expresiones teatrales más significativas de la ciudad. *Diario El orden de Coronel Pringles*, 25 de septiembre de 2015. Recuperado de <https://www.elorden.com/noticias/2019/03/27/6759-las-dos-caratulas-una-de-las-expresiones-significativas-de-la-ciudad>

Legajo de César Tomás Aira. Departamento de Archivo General de Alumnos y Graduados. Dirección técnica de alumnos. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Libertella, Héctor. (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Link, Daniel. (30 de diciembre de 2001). Lo importante es competir. *Radar libros. Página/12*, p. 2.

Lo Presti, Flavio. (12 de enero de 2014). El otro, el mismo. *Ñ, Clarín*, p.19.

Lojo, María Rosa. (1988). El olvidado gozo de narrar. *Cultura de la Argentina contemporánea*, VI (31), 25.

Los 50 libros del año. (24 de diciembre de 2010). *ADN Cultura. La nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1335792-los-50-libros-del-ano>.

Lozzia, Luis María. (22 de noviembre de 1998). Contra el mercado. *Sección 6. Cultura. La Nación*, p 3.

Lukin, Liliana. (7 de julio de 1988). Primer encuentro de escritores "Dr. Roberto Noble". *Cultura y nación, Clarín*, pp. 1.8.

M.M. (6 de julio de 1986). Boom. Antiboom y bichos de papel. *Tiempo cultura, Tiempo argentino*, p.2.

Mainoli, Martín. (Director). (2005). *La filia*. Recuperado de <https://vimeo.com/59533087>

Mangieri, José Luis. (1993). De poetas y libreros. Liberarte. Bodega de los sentidos. *Revista de cultura, arte y comunicación*, 1 (0), 10-11.

Mansilla, Lucio V. (1980 [1870]). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Marimón, Antonio. (1988). El talento del Sr. Nabokov. *El nuevo periodista*, 197, 55

Martini Real, Juan Carlos. (8 de enero de 1981). Logro de la narrativa. *Cultura y nación, Clarín*, pp. 6-7.

Martini, Juan Carlos. (1988). Un literal diálogo de sordos. *El nuevo periodista*, 197, 54-55

Martini, Juan Carlos. (2003). Juan Martini. Entrevista de Leandro Araujo. *Hispanamérica*, 32 (94), 33-48. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540453>

Masciángoli, Jorge. (15 de febrero de 1987). Ficción y experimento. *4ta sección. La nación*, p.4.

Massuh, Gabriela. (1980). *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Massuh, Gabriela. (2015). *Desmonte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Matamoro, Blas. (2007). Vargas Llosa y Nasserito. *ABC.es*. Recuperado de https://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-11-2007/abc/Sabados/vargas-llosa-y-nasserito_1641276876256.html

- Miguel Vitagliano. (14 de febrero de 1993). Primer diccionario de la joven narrativa argentina II. *Primer plano. Página/12*, pp, 2-5.
- Minujín, Marta. (2015). *Los años psicodélicos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Moledo, Leonardo. (23 de agosto de 1984). La máscara sutil de la indiferencia. *Cultura y nación. Clarín*, p.6.
- Molina, Daniel. (1987). La viscosa intensidad del deseo. *Fin de siglo*, 2, 71.
- Molina, Daniel. (3 de marzo de 2012). "Empecé a morir en las cárceles de la dictadura". *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/titulo_0_By8x0nI3PQg.html
- Montaldo, Graciela. (1991). La invención del artificio. La aventura de la historia. En Roland Spiller (Ed.). *La novela argentina de los años 80* (pp. 257-269). Frankfurt am Main: Vervuert.
- Moreno, Marcelo A. (4 de enero de 1981). 'Respiración artificial', brillante novela de Piglia. *Convicción, Libros*, p. 19.
- Moreno, María. (25 de marzo de 1984). "La mujer tiene que empezar a pensar por sí misma". *Revista La nación*, p. 30.
- Moreno, María. (4 de abril de 1999). El look intelectual. *Radar. Página/12*, 138, p. 21.
- Mucci, Cristina. (5 de enero de 1992). Año nuevo, vida nueva. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.7.
- Mujica Láinez, Manuel. (1964). Carta de Mujica Láinez a Alberto Girri. *Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno*. Recuperado de <http://donaciones.bn.gov.ar/2017/07/20/constelaciones-mujica-lainez-y-el-nino-comunista/>
- Noticias del mundo. (24 de enero de 1999). *Radar libros. Página/12*, 63, p. 2
- Núñez, Luis F. (12 de agosto de 1984). Extraño relato. *4ta sección. La nación*, p. 4.
- Olguin, Sergio; y Zeiger, Claudio. (1992). La conjura tilinga. *Con V de Vian. Una revista casi de literatura*, II (6), 7-9.
- Olivera, Martín. (31 de julio de 1983). Convicción cumple cinco años. *Convicción*, p.28

Otamendi, Araceli. (2003). Entrevista exclusiva a Mario Merlino, poeta, escritor y traductor. Realizada por Araceli Otamendi. *Archivos del sur*. Recuperado de: http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=7266

Otero, José. (1990). *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*. Buenos Aires: Catedral al Sur.

Panesi, Jorge. (1996) Alberto Giordano, Roland Barthes. Literatura y poder. *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 5. Recuperado de <https://www.cetycli.org/cboletines/panesib5.pdf>

Panesi, Jorge. (1998). Literatura y política. Habla Panesi. *Arde Filo. Se quema Sociales. Revista de los estudiantes de las facultades de filosofía y letras y sociales*, II (VI), 6-10.

Pauls, Alan. (1993). La retrospectiva intermitente. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 470-473

Pauls, Alan. (6 de diciembre de 1987). El acontecimiento sigiloso. *Fin de siglo*, 59.

Pellegrini, Aldo. (1969). Texto para la exposición retrospectiva: "Aizenberg" en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. *Exposición*, 64, 3 al 29 de junio de 1969. Recuperado de <http://www.ruthbenzacar.com/artistas/roberto-aizenberg/>

Perednik, Jorge S. (1982). Las aventuras de la escuela de Viena. *Pie de página*, 1 (1), 20-21.

Pezzoni, Enrique. (1986 {1971}). Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea. En *El texto y sus voces* (pp. 9-28). Buenos Aires: Sudamericana.

Pichón Riviére, Marcelo. (1993). La irrealidad de una literatura. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 511-513

Piglia, Ricardo. (1971). Intelectuales y revolución. ¿Conciencia crítica o conciencia culpable? *Nuevos Aires*, 6, 12-14.

Piña, Cristina. (1993). La narrativa argentina en los años setenta y ochenta. *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, 517/519, 121-138.

Podlubne, Judith. (1996). Las lecturas de Silvina Ocampo. *Boletín del Centro de estudios de teoría literario*, 5. Recuperado de <https://www.cetycli.org/cboletines/podlubneb5.pdf>

Podlubne, Judith. (1999). J. R. Wilcock: exilio y utopía. *Revista de Letras*, 6, 61-68.

Premio Boris Vian. (1991). *V de Vian*, II (6), p. 5.

Quiroga, Osvaldo. (10 de octubre de 1997). Una caravana de locos avanza por las llanuras de Juan José Saer. *Artes & Cultura. El cronista*, p.27.

Rabanal, Rodolfo. (29 de octubre de 1990). La vida "light" y el bienestar lejano. *La nación*, p.9.

Rama, Ángel. (1981). Los contestatarios del poder. En *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964/1980* (pp. 9-48). Marcha editores: México.

Rayén Freire, Iraí; y Gociol, Judith. (26 de noviembre de 1997). "Sobrevivimos con trabajo, empeño y lucidez". *La Maga*, p. 40-41

Rey, Pedro. B. (14 de septiembre de 2003). Lejos de la alta cultura. *La nación. Suplemento de cultura*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/526936-lejos-de-la-alta-cultura>.

Rey, Pedro. B. (19 de junio de 2002). Desvelos de un anti Flaubert. *La nación. Suplemento de cultura*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/221828-desvelos-de-un-anti-flaubert>

Rinesi, Eduardo. (1988). Ciencias Sociales: apuntes para una discusión. *Cuadernos de la comuna*, 15, 9-16.

Roffé, Reina. (10 de febrero de 1985). Los talleres literarios. *Suplemento cultural de La Razón*, p.12.

Russo, Miguel. (17 de julio de 1996). "Siempre me opuse a petardear desde adentro y hacer internas". *La maga*, pp.44-45.

Russo, Miguel. (17 de julio de 1996). Cinco años de historia. *La maga*, p.43.

Russo, Miguel. (18 de agosto de 1993). Sesenta escritores eligen a los mejores entre sus pares. *La maga*, pp. 48-49.

Russo, Miguel. (19 de octubre de 1994). El librero, una estirpe destinada a desaparecer. *La maga*, p.34.

- Russo, Miguel. (22 de marzo de 1995). El pase de Osvaldo Soriano de Sudamericana a Tesis. *La Maga*, p.44.
- Russo, Miguel. (24 de junio de 1992). Las rivalidades fueron un invento de los críticos. *La Maga*, p.27.
- Russo, Miguel. (26 de mayo de 1993). Los escritores argentinos debaten acerca de la relación entre la literatura y el mercado. *La maga*, p.47.
- Russo, Miguel. (4 de agosto de 1993). Giardinelli "No me preocupa ser marginado". *La maga*, p.52.
- Russo, Miguel. (4 de noviembre de 1992). Sudamericana y Planeta se disputaron la nueva novela de Osvaldo Soriano. *La maga*, p.25.
- Russo, Miguel; Gociol, Judith; y Tenewicki, Inés. (15 de junio de 1994). 'Los siete locos' y 'El aleph', los mejores del siglo. *La maga*, pp. 12-14.
- Salvador, Nélica; Gover de Nasatsky, Miryam; y Ardissonne, Elena. (1996). *Revistas literarias argentinas, 1960-1990. Aporte para una bibliografía*. Fundación Inca seguros: Buenos Aires.
- Sancholuz, C. (2013). Susana Zanetti en el recuerdo: Semblanzas. *Orbis Tertius*, 18, (19), 1-2. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5986/pr.5986.pdf
- Sarlo Sabajabes, Beatriz. (1972). Novela argentina actual: códigos de lo verosímil. *Los libros. Para una crítica política de la cultura*, 25, 18-19.
- Sarlo, Beatriz. (1984). La crítica: entre la literatura y el público. *Espacios de crítica y producción*, 1, 6-11.
- Sarlo, Beatriz. (1988). ¿Y esto cómo sigue? *El periodista*, 218, 43.
- Sarlo, Beatriz. (1988). El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. En Saúl Sosnowski. (Comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp.95-107). Buenos Aires: Eudeba.
- Sarlo, Beatriz. (1997). Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica. Entrevista con Beatriz Sarlo. *Causas y azares*, V (6), 11-30.

- Schóo, Ernesto. (20 de diciembre de 1992). Un territorio posible. *El cronista cultural. El cronista comercial*, pp.1-11.
- Schwarzberg, Lucio. (1988). Elogio de la prosodia del maestro. *Los días del viaje. Revista de política y cultura*, 0, 15-18.
- Scott, T. L. (25 de marzo de 1994). Escritores en la Feria o el telón de la soledad. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.4.
- Segundo encuentro de escritores Dr Roberto noble. (9 de noviembre de 1989). *Cultura y nación. Clarín*, pp. 1-6.
- Shua, Ana María. (1990). Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro. *Babel. Revista de libros*, III (20), 7.
- Siscar, Cristina. (1991). ¿Beatriz Viterbo editora? *Humor*, 291, 82-83.
- Soares, Norberto. (29 de enero de 1984). David Viñas, una lúcida mirada sobre la Patria. *Tiempo cultural. Tiempo argentino*, pp.1-3.
- Somoza, Patricia. (28 de octubre de 2001). "Sueños de una gran ciudad". *La nación*, p.6.
- Speranza, Graciela. (30 de mayo de 1999). La escena del delito. *Cultura y nación. Clarín*, p.12.
- Speranza, Graciela; y Jarkowski, Aníbal. (1988). Ficción y realidad política. *Crisis*, 62, 34.
- Speranza, Graciela; y Jarkowski, Aníbal. (1988). Los críticos se defienden. *Crisis*, 66, 37-38.
- Strafacce, Ricardo. (2008). *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- Symns, Enrique. (1985). "Hoy en Buenos Aires. Largo viaje al fin de la noche". *El porteño*, IV (46), pp. 20-23.
- Symns, Enrique. (23 de noviembre de 1996). La movida cultural. Sillón de ruedas. *Suplemento joven. No. Clarín*, pp. 4-5.
- T. L. Scott. (10 de diciembre de 1993). Gusmán y Aira. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.5.
- Talita. (1982). Talita conversa con: Ricardo Piglia. *Talita. Revista cultural*, 1 (1), 27-37.

Tarcus, Horacio (Ed.). (2007). *Catálogo de revistas culturales argentinas. 1890-2007*. CeDInCI: Buenos Aires. Recuperado de <http://www.cedinci.org/PDF/Publicaciones/Catalogos/CCA.pdf>. Recuperado el 28 de diciembre de 2017.

Tcherkaski, Osvaldo. (5 de enero de 1986). ¿Por qué, fuera de ciertas expresiones marginales, no hay polémica en el campo de la cultura ni con la cultura que está en el poder? *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, pp. 2-5

Telenoche. (1966). Mónica Cahen D`Anvers y Andrés Percivale (Conductores). TV Pública argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oYg2s8LORc>

Tenewicki, Inés; y Gociol, Judith. (25 de agosto de 1993). Graciela Speranza: “No se discute sobre poéticas”. *La maga*, p.46.

Tenewicki, Inés; y Gociol, Judith. (25 de agosto de 1993). Noé Jitrik: “Hay una gran tendencia al exitismo”. *La maga*, 46.

Tenewicki, Inés; y Gociol, Judith. (25 de agosto de 1993). Sarlo: “Las polémicas son un hecho histórico”. *La maga*, p.46.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1966), 1.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1966), 2.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1966), 3.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1966), 4.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1971), 5/6.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1971), 7.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1971), 8.

Testigo. Revista de literatura y arte. (1971), 9.

Tribuna estudiantil, Club colegial de Coronel Pringles, 1-3 (1966-1967). Archivo histórico municipal Aldo Pirola. Coronel Pringles.

Tumultos en la Facultad de Filosofía y Letras. *Crónica*, 7 de abril de 1971, p. 4.

- Ulla, Noemí. (1974). 17 poetas del litoral. *Ideas letras artes en la Crisis*, 1, 62-65
- Un antipremio a la poesía. (31 de diciembre de 1987). *Página/12*, 9.
- Un banquete para la lectura. (24 de abril de 2005). *La nación. Cultura*,. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/697756-un-banquete-para-la-lectura>
- Un panorama de las editoriales rosarinas. Rosario. (11 de diciembre de 1996). *La maga*, p.22.
- Una historia errática. (10 de enero de 1982). *4ta sección. La nación*, p.4.
- Vera Ocampo, Raúl. (5 de noviembre de 1981). Realidad y escritura. *Cultura y Nación. Clarín*, pp. 2-3.
- Walsh, Rodolfo. (2016 [1976]). *Semblanza escrita en ocasión de la muerte de Paco*. Recuperado de [Urondohttps://perio.unlp.edu.ar/node/4295](https://perio.unlp.edu.ar/node/4295)
- Xurxo, Ignacio. (3 de enero de 1985). La escritura y el tiempo. *Cultura y Nación. Clarín*, p. 6.
- Zanellato, Romina. (1 de septiembre de 2016). Tras los pasos de César Aira. *Conexión Brando*. Recuperado de <http://www.conexionbrando.com/1933094-tras-los-pasos-de-cesar-aira>. Consultado el 25 de mayo de 2017.
- Zattara, Enrique. (1981). Crisis editorial (II). ¿Quiénes pueden editar? *Crear en la cultura nacional*, 5, 40-41.
- Zattara, Enrique. (1987). Del Proceso y cómo contarlo. Mascaró. *Revista literaria*, 7, 12-14
- Zeberio, Blanca L. (1991). La "utopía" de la tierra en el Nuevo sud. Explotaciones agrícolas, trayectorias y estrategias productivas de los agricultores (1900-1930). *Anuario del IEHS*, VI, 81-112.
- Zeberio, Blanca; y Bjerg, María. (1999). Tierra, familia y etnicidad en las estancias del sur de la provincia de Buenos Aires (Argentina) 1900-1930. *Boletín americanista, Área de historia de América*, 49, 280-294.
- Zeiger, Claudio. (1988). Los que nacieron sin proyecto. *El periodista*, 218, 40-43
- Zito Lema, Vicente. (1987). Adiós Crisis. *Fin de Siglo*, 1, 2.

2.1. Programas citados de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

1990. Literatura argentina II. Beatriz Sarlo.

1993. literatura del siglo XX. *Literatura y percepción*. Delfina Muschietti.

1994. Teoría y análisis literario. Cátedra C. *Teorías de la novela y teorías de la poesía*. Jorge Panesi.

1995. Literatura argentina II. *La narrativa argentina contemporánea. Deconstrucción y transformaciones paródicas*. Teresita Frugoni de Fritzsche.

1996. Problemas de la literatura argentina. Eduardo Romano.

1996. Literatura argentina II. *Construcción del espacio en la literatura argentina II*. Beatriz Sarlo.

1999. Literatura argentina II. *La pasión en la literatura argentina del siglo XX*. Beatriz Sarlo.

1999. Literatura del siglo X. *La novedad*. Daniel Link.

2000. Literatura argentina II. *La pasión en la literatura argentina del siglo XX*. Beatriz Sarlo.

2000. Literatura del siglo X. *La novedad*. V 2.0. Daniel Link.

2001. Literatura del siglo X. *La novedad*. V 2.0. Daniel Link.

2.2. Programas citados de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario

1991. Seminario de literatura argentina. *Algunos aspectos de la narrativa de la última década: Luis Gusmán, Ricardo Piglia, César Aira y Alberto Laiseca*. Alberto Giordano.

1992. Seminario de literatura argentina. *La experiencia narrativa y la experiencia amorosa*. Alberto Giordano.

1999. Seminario de metadiscursos literarios en Argentina. *La ética del ensayo literario. El ensayo de los escritores y lo ensayístico en la crítica*. Alberto Giordano.

2001. Literatura argentina II. *La narrativa argentina en el siglo XX*. Martín Prieto.

2.3. Archivos consultados

Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Archivo de la Facultad de Derecho. Universidad de Buenos Aires

Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Archivo de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario

Archivo del centro Cultural de España en Buenos Aires

Archivo histórico municipal Aldo Pirola. Coronel Pringles

Archivo personal de Silvia Iris Traversini

Biblioteca personal de Ricardo Strafacce

Biblioteca popular Pringles

Centro de Documentación "Universidad y dictadura" del Programa Universidad y Dictadura de la Cátedra Libre de Derechos Humanos (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires)

Galicia Digital

2.4. Entrevistas realizadas por la autora

Ada Korn. 15 de enero de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Alberto Giordano. 24 y 25 de julio de 2019. Rosario.

Alberto Manguel. 14 de febrero de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Amelia Aira de Gigón. 2 de octubre de 2017. Coronel Pringles.

Ana María Shua. 21 de enero de 2019. Entrevista telefónica.

Ángela Di Tullio. 22 de enero de 2019. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Arturo Carrera. 13 de diciembre de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Celia "Chelita" Saint Lary. 30 de septiembre de 2017. Coronel Pringles.

César Aira. 5 de mayo de 2017. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Daniel Molina. 12 de marzo de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Esther Lina Agostini de Pujol. 1 de octubre de 2017. Entrevista telefónica.

Horacio de Medio. 17 de octubre de 2017. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Luis Bacigalupo. 13 de abril de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Luis Chitarroni. 6 de marzo de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Marcela Zanin. 23 de julio de 2019. Rosario.

Nora Avaro. 25 de julio de 2019. Rosario.

Omar Berruet. 30 de septiembre de 2017. Coronel Pringles.

Raquel Albéniz. 6 de octubre de 2017. Entrevista telefónica.

Raul Antelo. 27 de julio de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Roberto Dodi Scheuer. 24 de abril de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Roberto "Tola" González. 29 de septiembre de 2017. Coronel Pringles.

Sandra Contreras. 22 de julio de 2019. Rosario.

Silvia Iris Traversini. 1 de octubre de 2017. Coronel Pringles.

Stella Maris Soria. 15 de mayo de 2018. Entrevista telefónica.

Susana Bustamante. 10 de octubre de 2017. Entrevista telefónica.

Tamara Kamenszain. 8 de mayo de 2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Velia Pérez. 15 de mayo de 2018. Entrevista telefónica.

Vivian Kosice. 19 de febrero de 2019. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Anexo

1. Libros de Aira¹⁰⁸

- Moreira*. 1981 [1975] (31 de diciembre de 1972). Buenos Aires: Achával solo.
- Ema, la cautiva*. 1981. (21 de octubre de 1978). Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- La luz argentina*. 1983 (20 de abril de 1980). Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Canto castrato*. 1984 (8 de julio de 1983). Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- El vestido rosa - Las ovejas*. 1984 (9 de febrero de 1982). Buenos Aires: Ada Korn editora.
- Una novela china* 1987 (15 de enero de 1984). Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- Los fantasmas*. 1990 (13 de febrero de 1987). Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.
- Copi*. 1991. Rosario: Beatriz Viterbo.
- El bautismo* 1991 (4 de enero de 1987). Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.
- La liebre*. 1991 (3 de agosto de 1987). Buenos Aires: Emecé.
- Nouvelles impressions du Petit Maroc*. 1991 (24 de abril de 1990). Cognac: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.
- El llanto*. 1992 (17 de abril de 1990). Rosario: Beatriz Viterbo.
- El volante*. 1992 (17 de diciembre de 1989). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Embalse*. 1992 (6 de diciembre de 1987). Buenos Aires: Emecé.
- La prueba*. 1992 (27 de mayo de 1989). Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.
- Cómo me hice monja*. 1993 (26 de febrero de 1989). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Diario de la hepatitis*. 1993 (febrero de 1992). Buenos Aires: Bajo la luna.
- La guerra de los gimnasios*. 1993 (6 de mayo de 1991). Buenos Aires: Emecé.
- Madre e hijo*. 1993 (16 de marzo de 1990). Buenos Aires: Bajo la luna.
- El infinito*. 1994 (21 de marzo de 1993). Buenos Aires: Vanagloria ediciones.
- La costurera y el viento*. 1994 (5 de julio de 1991). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Los misterios de Rosario*. 1994 (9 de enero de 1993). Buenos Aires: Emecé.
- La fuente*. 1995 (18 de febrero de 1993). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Los dos payasos*. 1995 (24 de mayo de 1994). Rosario: Beatriz Viterbo.

¹⁰⁸ En el cuerpo de la tesis, cuando cito estos libros hago constar el título, el año de edición y la página correspondiente. Ahora organizo la información de la siguiente manera: Título. Año de edición (fecha consignada al final del libro). Editorial, ciudad de edición. Ordeno este listado de manera cronológica.

El mensajero. 1996 (27 de julio de 1994). Rosario: Beatriz Viterbo.

La abeja. 1996 (2 de mayo de 1994). Buenos Aires: Emecé.

Dante y Reina. 1997 (2 de mayo de 1994). Buenos Aires: Mate.

El congreso de literatura. 1997 (8 de marzo de 1996). Mérida: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.

La serpiente. 1997 (6 de noviembre de 1993). Rosario: Beatriz Viterbo.

Taxol precedido por Duchamp en México y La broma. 1997 (25 de diciembre de 1996). Buenos Aires: Simurg.

Alejandra Pizarnik. 1998. Rosario: Beatriz Viterbo.

El sueño. 1998 (24 de abril de 1995). Buenos Aires: Emecé.

La mendiga. 1998 (27 de diciembre de 1994). Buenos Aires: Literatura Mondadori.

La trompeta de mimbre. 1998 (11 de agosto de 1995). Rosario: Beatriz Viterbo.

Las curas milagrosas del Doctor Aira. 1998 (6 de septiembre de 1996). Buenos Aires: Simurg.

Haikus. 1999 (10 de noviembre de 1998). Buenos Aires: Mate.

El juego de los mundos. 2000 (24 de enero de 1998). La Plata: El broche.

Un episodio en la vida del pintor viajero. 2000 (24 de noviembre de 1995). Rosario: Beatriz Viterbo.

Cumpleaños. 2001 (18 de julio de 1999). Barcelona Literatura Mondadori.

Diccionario de autores latinoamericanos. 2001 (marzo de 1985). Buenos Aires: Emecé y Ada Korn editora.

La villa. 2001. Buenos Aires: Emecé.

Las tres fechas. 2001 (29 de diciembre de 2000). Rosario: Beatriz Viterbo.

Un sueño realizado. 2001 (15 de abril de 1999). Buenos Aires: Alfaguara.

El mago. 2002 (21 de abril de 2000). Barcelona: Literatura Mondadori.

Fragmentos de un diario en Los Alpes. 2002. Rosario: Beatriz Viterbo.

La pastilla de hormona. 2002 (12 de agosto de 2000). Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Varamo. 2002 (15 de diciembre de 1999). Barcelona: Anagrama.

El tilo. 2003. Rosario: Beatriz Viterbo.

La princesa primavera. 2003 (16 de febrero de 2000. México: Ediciones Era.

Mil gotas. 2003. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Edward Lear. 2004. Rosario: Beatriz Viterbo.

Las noches de Flores. 2004 (8 de mayo de 2003). Barcelona: Random House Mondadori.

Yo era una chica moderna. 2004 (19 de septiembre de 2003). Buenos Aires: Interzona.

Cómo me reí. 2005 (6 de abril de 2004). Rosario: Beatriz Viterbo.

El cerebro musical. 2005 (26 de julio de 2004). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

El pequeño monje budista. 2005 (25 de marzo de 2005). Buenos Aires: Mansalva.

Parménides. 2005 (10 de diciembre de 2004). Barcelona: Literatura Mondadori.

Yo era una niña de siete años. 2005 (15 de marzo de 2004). Buenos Aires: Interzona.

El todo que surca la nada. 2006 (8 de diciembre de 2003). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

La cena. 2006 (28 de junio de 2005). Rosario: Beatriz Viterbo.

La vida nueva. 2007 (30 de julio de 2006). Buenos Aires: Mansalva.

Las conversaciones. 2007 (2 de febrero de 2006). Rosario: Beatriz Viterbo.

Picasso. 2007 (13 de noviembre de 2006). Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Las aventuras de Barbaverde. 2008 (30 de enero de 2007). Barcelona Literatura Mondadori.

La confesión. 2009 (14 de noviembre de 2007). Rosario: Beatriz Viterbo.

El divorcio. 2010 (29 de marzo de 2008). Buenos Aires: Mansalva.

El error. 2010 (15 de septiembre de 2008). Barcelona: Literatura Mondadori.

El perro. 2010 (16 de marzo de 2008). Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

El té de Dios. 2010. Guatemala: Mata-mata ediciones latinoamericanas.

Yo era una mujer casada. 2010 (23 de junio de 2009). Buenos Aires: Blatt & Ríos.

A brick Wall. 2011 (22 de enero de 2011). Madrid: Del centro editores.

El criminal y el dibujante. 2011 (25 de septiembre de 2009). Buenos Aires: Spiral Jetty.

El hornero. 2011. Chile: Sazón Ediciones Latinoamericanas.

El mármol. 2011 (21 de diciembre de 2009). Buenos Aires: La bestia equilátera.

El naufragio. 2011 (18 de enero de 2010). Rosario: Beatriz Viterbo.

En el café. 2011 (13 de junio de 2011). Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

Festival. 2011 (20 de junio de 2010). Buenos Aires: Edición del 13º Buenos Aires: Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

La revista atenea. 2011 (24 de mayo de 2007). Chile: Sazón Ediciones Latinoamericanas.

Los dos hombres. 2011 (22 de agosto de 2007). Buenos Aires: Urania.

Entre los indios. 2012 (4 de mayo de 2012). Buenos Aires: Mansalva.

El ilustre mago. 2013 (25 de noviembre de 2012). Buenos Aires: Biblioteca nacional.

El testamento del mago tenor. 2013 (12 de febrero de 2013). Buenos Aires: Emecé.

Margarita (un recuerdo). 2013 (23 de mayo de 2012). Buenos Aires: Mansalva.

Relatos reunidos. 2013. Barcelona: Random House Mondadori.

Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana. 2013 (2010). Barcelona: Literatura Random House.

Tres historias pringlenses. 2013. Buenos Aires: Biblioteca nacional.

Actos de caridad. 2014 (1 de agosto de 2010). Santiago de Chile: Hueders.

Artforum. 2014. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Biografía. 2014 (31 de agosto de 2013). Buenos Aires: Mansalva.

Continuación de ideas diversas. 2014. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

Triano. 2014 (22 de septiembre de 2013). Buenos Aires: Alto pogo. El 8vo loco. Milena Caserola.

El santo. 2015 (10 de junio de 2014). Barcelona: Literatura Random House.

La invención del tren fantasma. 2015 (9 de febrero de 2015). Buenos Aires: Mansalva.

Eterna juventud. 2017 (19 de mayo de 2015). Santiago de Chile: Hueders.

Saltó al otro lado. 2017 (22 de febrero de 2015). Buenos Aires: Urania.

Una aventura. 2017 (2 de agosto de 2016). Buenos Aires: Mansalva.

Evasión y otros ensayos. 2018. Barcelona: Mondadori.

Prins. 2018 (2 de diciembre de 2015). Barcelona: Mondadori.

Un filósofo. 2018 (10 de julio de 2015). Rosario: Iván Rosado.

El gran misterio. 2018 (14 de enero de 2015). Buenos Aires: Blatt&Ríos.

El presidente. 2019 (21 de mayo de 2017). Buenos Aires: Mansalva.

Pinceladas musicales. 2019 (22 de marzo de 2018). Buenos Aires: Blatt&Ríos.

1.1. Inéditos

Zilio. 6 de noviembre de 1974. Archivo personal de Ricardo Strafacce.

Los cuatreros. 10 de agosto de 1974. Archivo personal de Luis Chitarroni.

El estúpido reflejo de la manzana en la ventana. 2 de mayo de 1978. Archivo personal de Ricardo Strafacce.

2. Entrevistas a Aira¹⁰⁹

6 de agosto de 1981. "Aira: son más rentables las malas y largas novelas." Entrevista realizada por Noemí Ulla. *Convicción*, p.16.

1982. "Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona". Entrevista realizada por A. Castro; y B. Borgna. *Pie de página*, 1(1), 2-3.

8 de mayo de 1983. César Aira: "la literatura está fuera de la lengua, de lo humano". Entrevista realizada por Jorge Dorio. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, p.8.

22 de julio de 1984a. Un recuerdo en Sicilia. Entrevista realizada por María Esther Vázquez. *Sección 4ta. La nación*, p. 2.

22 de agosto de 1984b. "La gente compra televisores, no libros". Entrevista realizada por Julio Sierra. *Siete días*, 63.

11 de octubre de 1984c. "Solo aspiro a una gloria de bolsillo". Charla con el escritor argentino César Aira. Entrevista realizada por Diana Sperling. *Cultura y nación. Clarín*, p.1-2.

1 de abril de 1985. Un novelista que no cree en la crítica. *Sección 4ta. La Nación*, p.10.

21 de septiembre de 1986. Dosis diaria de Aira. Entrevista realizada por Sergio Bizzio. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, 8.

6 de junio de 1987. Un amor en China y la literatura portátil. Entrevista realizada por María Esther Vázquez. *Sección 4ta. La nación*, p.2.

7 de enero de 1988. El arte de ser frívolo. César Aira, un narrador brillante e inasible. Entrevista realizada por Matilde Sánchez. *Cultura y nación. Clarín*, pp.1-2.

1989a. Reflexiones de un novelista convencional. Entrevista realizada por Rubén Ríos. *El ciudadano. Periódico de los martes*, I (31), 19.

1989b. Aira enseña a correr la liebre de la felicidad. Palabras con un escritor que trabajo sin hacer ruido. Entrevista realizada por Guillermo Saavedra. *Nuevo Sur*, 1 (94), 28.

¹⁰⁹ "Aira i" especificará en el cuerpo del texto que se trata de fragmentos de entrevistas que da Aira. Aquí cito primero la fecha de publicación, en el caso de diarios consta la fecha exacta, el título de la entrevista, los nombres de los entrevistadores en el caso de que consten, la publicación y las páginas que corresponden al texto.

1990. El reino de las intenciones fallidas. Entrevista realizada por Guillermo Saavedra. En Guillermo Saavedra. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos* (pp. 133-140). Santa Fe: Beatriz Viterbo.

1991a. Entretien avec César Aira. Entrevista realizada por Bernard Bretonnière. En *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (pp. 68-81). Cognac: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.

1991b. César Aira. La mirada perpleja. Entrevista realizada por Cristina Siscar. *Humor*, 286, 76-77.

27 de junio de 1991c. "Todo escritor inventa su idioma". César Aira: literatura y paradojas. Entrevista realizada por Hinde Pomeraniec. *Cultura y nación. Clarín*, pp.1-3.

28 de noviembre de 1991d. La cocina de un narrador resbaladizo. Entrevista realizada por Hinde Pomeraniec. *Cultura y nación. Clarín*, p.12.

1992a. "La novela tiene que ser como una marea de amor". Entrevista realizada por Esteban López Brusa; y Miguel Dalmaroni. *La muela del juicio*, VII (3), 7-11.

16 de diciembre de 1992b. El escritor César Aira considera que la importancia mata a la literatura. Entrevista realizada por Inés Tenewicki. *La maga. Noticias de cultura*, 2(49), 21.

29 de marzo de 1993a. El punto de un escritor. Reportaje a César Aira. Entrevista realizada por Daniel Molina. *El cronista cultural. El cronista comercial*, pp.1-3.

17 de junio de 1993b. César Aira. "Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos". Un recorrido por las obsesiones literarias del más famoso de los novelistas marginales". Entrevista realizada por Graciela Speranza. *Cultura y nación. Clarín*, pp. 4-5.

2001a. "Quisiera ser un salvaje". Entrevista realizada por Eduardo Berti. *3 puntos*, 5(227), 62-63.

4 de agosto de 2001b. ¿Aira es Dios? Entrevista realizada por Emilio Fernández Cicco. *Noticias*, pp. 50-53.

20 de octubre de 2001c. Cada artista inventa su propia calidad. Entrevista realizada por Pedro Pablo Guerrero. *Revista de libros. El mercurio*, p. 10. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-249719.html>

29 de junio de 2002a. "Si uno descubre que no es un genio, no se resigna a ser lo que viene después". Entrevista realizada por Francesc Relea. *El país*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2002/06/29/babelia/1025307550_850215.html

2002b. El último vanguardista. Entrevista realizada por Luis Fernando Afanador. *El malpensante*, 40. Recuperado de https://www.elmalpensante.com/articulo/2125/el_ultimo_vanguardista

18 de abril de 2004. "Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno". Entrevista realizada por Raquel Garzón. *Cultura. El país*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2004/04/18/cultura/1082239201_850215.html. F/c: 05/06/2018

27 de junio de 2005. "El artista puede ser un criminal". Entrevista realizada por Xavi Aiyén. *La nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/el-artista-puede-ser-un-criminal/2005-06-26/203335.html> F/c: 05/06/2018

2006. Cualquier cosa: un encuentro con César Aira. Entrevista realizada por Craig Epplin; y Philip Penix-Tadsen. *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 15. Recuperado de: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>

2007. Entrevista a César Aira. Entrevista realizada por Luis Dapelo. *Hispanamérica*, 36 (107),41-53. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540779>

2009a. César Aira by María Moreno. Entrevista realizada por María Moreno. M. *Bomb Magazine*, 109. Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira/> F/c: 05/06/2018

28 de noviembre de 2009b. El misterioso señor Aira. Entrevista realizada por Pablo Duarte. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1203745>

2011. César Aira en El Bar de Gómez. Entrevista realizada por Santiago de Medio. *El bar del Negro Gómez*. Recuperado de <http://elbardegomez.blogspot.com.ar/search/label/Cesar%20Aira>

30 de mayo de 2014. César Aira: "Estoy seguro de que ni en mil años podría recibir el premio Nobel". Entrevista realizada por Luis Pousa. *La voz de Galicia*. Recuperado de

<https://blogs.lavozdeg Galicia.es/luispousa/2014/05/30/cesar-aira-estoy-seguro-de-que-ni-en-mil-anos-podria-recibir-el-premio-nobel/>

2015. Aira Talks. Entrevista realizada por Yupi. *La lectora provisoria*. Recuperado de <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2015/02/02/aira-talks/>

2016a. César Aira, trotskista. Entrevista realizada por Yupi. *La lectora provisoria*. Recuperado de <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2016/10/05/cesar-aira-trotskyista/>

24 de junio de 2016b. César Aira: “Leyendo novelas no se aprende nada”. Entrevista realizada por Javier Rodríguez Marcos. *Babelia*. *El país*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/23/babelia/1466689420_025152.html F/c: 05/06/2018

27 de agosto de 2016c. Vivir entre libros, mi vocación. Entrevista realizada por Adhemar Manjón. *El Deber*. Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrairac2.html>

29 de enero de 2017a. “La literatura no tiene ninguna obligación con la sociedad”: César Aira. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/hay-festival-y-cesar-aira-la-literatura-y-la-sociedad/513767>

17 de septiembre de 2017b. César Aira: “No se puede ser escritor y ser importante al mismo tiempo, hay que elegir una de las dos cosas”. Entrevista realizada por Francisco Marzioni. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/17/cesar-aira-no-se-puede-ser-escritor-y-ser-importante-al-mismo-tiempo-hay-que-elegir-una-de-las-dos-cosas/>

19 de septiembre de 2017c. El método Aira de escritura. Entrevista realizada por Gerardo Lammers. *Confabulario*. *El universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-metodo-aira-de-escritura/>

22 de octubre de 2018. César Aira: “Todo lo que hago podría definirse como literatura de género con fallas calculadas”. Entrevista realizada por Patricio Tapia. *Culto*. *La tercera*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2018/10/22/cesar-aira-lo-hago-podria-definirse-literatura-genero-fallas-calculadas/>

3. Textos de Aira¹¹⁰

1968. Drácula en su dracumóvil, Frankenstein a pie. *El cielo*, 1 (1), 14-17.
- 1981a. Cortázar, Puig: conjurar la realidad argentina. *Vigencia*, 49, 68
- 1981b. Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, 51, 55-58.
- 1981c. ¿Quién es el más grande de los escritores argentinos? *Vigencia*, 53, 84-85.
- 1981d. Reseña de *El evangelio apócrifo de Hadattah* por Nicolás Peyceré. *Vigencia*, 55, 105-106.
- 1982a. La traducción poética. *Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, 4, 7 y 8.
- 1982b. Reseña de *Paisajes* de Luis O. Tedesco. *Vigencia*. 56, 72.
- 1982c. Reseña de *Las viejas fantasiosas* de Elvira Orphée. *Vigencia*, 57, 71.
1984. *Había una vez...* (fragmento). *Xul signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, 6, 47.
- 1985a. *Tres maestros*. *El porteño*, IV (37), 63
- 1985b. *El estúpido reflejo de la manzana en la ventana* (fragmento). *El porteño*, V (43), 87.
- 24 de noviembre de 1985c. Osvaldo Lamborghini. *Cultura. La razón*, p. 7.
- 1985d. *Contratapa*. En Rodolfo Fogwill. *Pájaros en la cabeza* (contratapa). Buenos Aires: Catálogos editorial
- 1985e. I. En Arturo Carrera. *Mi padre* (p.151). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- 1986a. *Sin novedad en el frente*. *El porteño*, V (51), 60.
- 1986b. *Abril es un mes razonablemente cruel*. Simone de Beauvoir; Genet, la izquierda, Bianco. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (1), 74-75.
- 1986c. *Hechizo y memoria de una ausente*. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*. (1), 74-75.

¹¹⁰ "Aira ii" especificará en el cuerpo del texto que se trata de fragmentos de textos de Aira de publicaciones periódicas o paratextos de libros de otros autores.

- 1986d. Los simulacros literarios del 'boom'. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (2), 80-81.
- 1986e. Sobre la inteligencia artificial. *El porteño*, V (57), 61-62.
- 1986f. ¿La civilización de la imagen? De Fellini a García Márquez (con escala en la televisión). *El porteño*, V (57), 61-63.
- 1986g. Anatomía del best-seller. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 76-77.
- 1986h. Desdeñosa ignorancia por la literatura del Brasil. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 24-25.
- 1986i. Nostalgias de un polaco en el exilio. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 78.
- 1986j. Novedades. Reseñas de Existenciales de Alberto Girri y de Maquiavelo historiadados de José Luis Romero. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 79.
- 1986k. Reseña de El zorro. Inglaterra mía de D. H. Lawrence. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 79.
- 1986l. Reseña de Sobre sus párpados abiertos caminaba una mosca de Dalmiro Sáenz. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (3), 77.
- 7 de septiembre de 1986m. El feminismo debe tomar la via del terror. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, pp. 5.
- 1986ñ. El discurso del 'posmodernismo'. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (4), 68 y 69.
- 1986o. Reseña de Circus de Leónidas Lamborghini. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (4), 71.
- 1986p. Reseña de Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena de Antonio Carlos Resende. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (4), 71.
- 1986q. Reseña de Memorias de Charles Maurice de Talleyrand. *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, 1 (4), 71.

- 1986r. Zona peligrosa. *El porteño*, VI (64), 67-68.
- 1986s. El triunfo de la perversión. *El porteño*, VI (62), 64-66.
- 1986t. Teoría de Emeterio Cerro. En Emeterio Cerro. *El charmelo* (pp.5-6). Buenos Aires: Ediciones Último Reino.
- 1987a. De la violencia, la traducción y la inversión. *Fin de siglo*, 1, 26
- 1987b. Los aragoneses de Famatina. *Vuelta sudamericana*, 1 (5), 25-31.
- 1987c. Para becarios norteamericanos, esa peste. *Fin de siglo*, 2, 83.
- 1987d. Cómo es posible el amor entre un hombre y una mujer. *Fin de siglo*, 3, 73.
- 1987e. Indiferente como la realidad. *Fin de siglo*, 4, 75.
- 1987f. Loca y con talento. *Fin de siglo*, 5, 55.
- 1988a. Esquema para una representación del Fausto de Goethe. *La papirola. Revista de literatura*, 3, 19-22.
- 1988b. El deseo de viajar. *Fin de siglo*, 8, 53
- 1988c. Un escolar aplicado. *Fin de siglo*, 9, 63.
- 1988d. Un escritor grande. Un mundo horrible. *Fin de siglo*, 9, 25-27.
- 1988e. La mesa de luz. Notorios y notables confiesan qué han leído. *Babel. Revista de libros*, I (1), 32.
- 1988f. La cartilla anticipada de lo nuevo. *Fin de siglo*, 12, 75.
- 1988g. Del salto milagroso por el que un ser humano se convierte en artista. *La hoja del Rojas*, 1 (2), 1.
- 1988h. Cecil Taylor. *Fin de siglo*, 14, 27-31.
- 1988i. La filosofía, el pensamiento y el enigma. *Fin de siglo*, 14, 75.
- 27 de noviembre de 1988j. La escritura de Lamborghini. *Culturas. Página/12*, pp. 2-3.
- 1988k. Un barroco de nuestro tiempo. *Fin de siglo*, 9, 63.

- 1988l. Prólogo. En Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos* (pp.7-16). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 1989a. El distraído. *Babel. Revista de libros*, II (9), 7.
- 1989b. Una máquina de guerra contra la pena. *Babel. Revista de libros*, II, (12), 4.
- 1990a. El test. Una defensa de Emeterio Cerro. *Babel. Revista de libros*, III, (18), 41.
- 1990b. *Presentación de La perla del emperador. Premio Emecé*. 25 de julio de 1990. Desgrabado de la autora de Video 0331. Archivo del Centro Cultural de España en Buenos Aires
1991. El sultán. *Paradoxa. Literatura/filosofía*, IV (6), 27-29.
- 28 de junio de 1992a. Escribir con amnesia. *Primer plano. Página/12*, p. 4.
- 1992b. El abandono. *La hoja del Rojas*, 39, 17-18.
- 1993a. Arlt. *Paradoxa. Literatura/filosofía*, 7, 55-71.
- 1993b. Exotismo. *Boletín/3. Grupo de estudios de Teoría Literaria*, 3, 73-79.
- 1994a. Sobre una novela de Tanizaki. *Tokonoma. Traducción y literatura*, 63-68.
- 1994b. La innovación. *Boletín/4. Grupo de estudios de Teoría Literaria*, 4, 27-33.
- 1994c. Nota del compilador. En Osvaldo Lamborghini. *Tadeys* (pp.5-6). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 1995a. A propósito de "La supersticiosa ética del lector", de Alberto Giordano. Carta de César Aira a Alberto Giordano. Archivo personal de Alberto Giordano.
- 1995b. Sobre una novela de Walter de la Mare. *Tokonoma. Traducción y literatura*, 74-78.
- 1997a. Mis intereses literarios. *Siempre!*, 56.
- 1997b. El último escritor. *El banquete (revista anual de literatura)*, 1 (1), 11-17.
- 12 de julio de 2000a. Pasión y duelo mortal a bordo del Titanic II. *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/pasion-y-duelo-mortal-a-bordo-del-titanic-ii-nid216091>

- 21 de octubre de 2000b. Art para extranjeros. ABC Cultural, p. 19.
- 29 de octubre de 2000c. Particularidades Absolutas. El Mercurio, p. 8.
- 12 de mayo de 2001a. Dos notas sobre 'Moby Dick'. *Babelia. El país*. Recuperado de <https://elpais.com/diario/2001/05/12/>
- 21 de julio de 2001b. El viaje y su relato. *Babelia. El país*, p. 30.
- 2001c. La utilidad del arte. Del hombre y el funcionamiento de las máquinas al surgimiento de las vanguardias. Ramona. Revista de artes visuales, 15, 4-5.
- 2001d. Las pinturas de Prior. *Vox virtual*, 5. Recuperado de http://www.proyectolux.com.ar/virtual_5.htm#aira
- 2001e. El ensayo y su tema. *Boletín/9. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, 9-15.
- 2001f. La poesía del soporte. *Ramona. Revista de artes visuales*, 19/20, 34.
- 26 de noviembre de 2001g. La obra maestra secreta. *Babelia. El país*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006562355_850215.html
- 22 de diciembre de 2001h. Contra la literatura infantil. *Babelia. El país*. Recuperado de <https://elpais.com/diario/2001/12/22/babelia/>
- 2001i. Alejandra Pizarnik. 1936-1972. En Alejandra Pizarnik. *Alejandra Pizarnik. Vidas literarias* (pp.9-76). Barcelona: Ediciones Omega.
- 2003a. Nota del compilador. En Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos I* (pp.299-308). Buenos Aires: Sudamericana.
- 2003b. Nota del compilador. En Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos II* (pp.305-308). Buenos Aires: Sudamericana.
2004. Notas. En Osvaldo Lamborghini. *Poemas 1969-1985* (pp541-550). Buenos Aires: Sudamericana.
2008. Prólogo. En Osvaldo Lamborghini. *Teatro proletario de cámara* (pp.7-13). España: Catálogo de Fundación Telefónica

2019. Mamá & Culture. *Frieze*, 204. Recuperado de <https://frieze.com/issues/frieze-magazine/issue-204>

4. Reseñas de libros de Aira¹¹¹

101 novedades. (2000). *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 1 (6), 93. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

101 novedades. (2001). *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 2 (14), 76. *Un sueño realizado*

Agenda libros. (1996). *La Maga. Noticias de cultura*, 5 (242), 11. *La abeja*

Aguirre, Osvaldo. (30 de junio de 1991). Aira revive a Copi. Un apasionado encuentro literario *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.6. *Copi*

Alemian, Ezequiel. (2012). 23 escritores eligen la mejor novela de Aira. *Blog Ezequiel Alemian*. Recuperado de <http://ezequielalemian.blogspot.com.ar/2012/10/23-escritores-eligen-la-mejor-novela-de.html>.

Barbich, Ricardo. (24 de enero de 1982) Ópera prima de César Aira. *Suplemento de Letras Economía y juegos. Convicción*, 8. *Ema, la cautiva*

Barcía, Pedro Luis. (14 de junio de 1992). De la ensoñación al desenfreno. *Cultura, La Nación*, p.5.

Becerra, Juan José. (9 de agosto de 1993). Aira y el helado de limón *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 6. *Diario de la hepatitis*

Becerra, Juan José. (20 de septiembre de 1996). La nueva novela de Aira brilla más por errores que por aciertos. Zumbido vertiginoso. *Artes & Cultura. El cronista*, p.8. *La abeja*

Becerra, Juan José. (1997). Todo lo sólido se desvanece en Aira. *Los inrockuptibles*, 2 (15), 58-59. *Taxol precedido por Duchamp en México y La broma. Dante y Reina*

Benarós, León. (2001). Proa en los libros. Diccionario de autores latinoamericanos. *Proa en las letras y en las artes. Tercera época*, 51, 97-98. *Diccionario de autores latinoamericanos*

¹¹¹ Agregó al final de cada referencia, el libro de Aira reseñado.

- Bernini, Emilio. (1992). El sentido final *Espacios de crítica y producción. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, 11, 85. *La liebre*
- Bianco, José. (1984). Sobre una novela de aventuras. *Revista de la Universidad de México*, 42, 12-13.
- Bordelois, Ivonne. (11 de marzo de 2001). Quién es quién en las letras del continente. *Cultura. La nación*, p.7. *Diccionario de autores latinoamericanos*
- Bottinelli, Agustín. (3 de enero de 1999). Libros de los mil intentos. *La prensa y la cultura*, p.7. *La trompeta de mimbre*
- Brasca, Raúl. (18 de octubre de 1998). Inestable y real. *Cultura. La nación*, p.6. *Las curas milagrosas del doctor Aira*
- Bruni, Daniel. (2001). Sobre el arte y la naturaleza *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 1 (10), 33. *Un episodio en la vida del pintor viajero*
- Bruzzone, Gustavo A. (2000). Rugendas en clave Aira. *Ramona. Revista de artes visuales*, 6, 43. *Un episodio en la vida del pintor viajero*
- Bustos, Marta. (27 de enero de 1985). Un narrador para borgeanas minorías. *Tiempo cultura, Tiempo argentino*, p. 7.
- Carrera, Arturo. (4 de abril de 1999). Fábula y delirio. *Cultura y nación. Clarín*, p.12. *El congreso de literatura*
- Catelli, Nora. (1984). Los gestos de la postmodernidad. *Punto de vista*, 22, 37. *Canto Castrato*
- Cella, Susana. (24 de julio de 1994). De Patagonia a París. *Primer plano. Página/12*, p.5. *La costurera y el viento*
- Chejfec, Sergio. (1988). Mirada retrospectiva. Los días del viaje. *Revista de política y cultura*, otoño, 8-10.
- Chejfec, Sergio. (2002). Sísifo en Buenos Aires (con textos de Daniela Solano y César Aira. *Punto de Vista. Revista de cultura*, XXV (72), 26-31.
- Chitarroni, Luis. (1988). Una novela china *Vuelta sudamericana*, II (17), 40-41. *Una novela china*

Chitarroni, Luis. (11 de noviembre de 1990). Felicidad es un fantasma decente. Nueva novela de Aira. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.4. *Los fantasmas*

Chitarroni, Luis. (8 de septiembre de 1991). La era de Aira. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.7. *La liebre*

Chitarroni, Luis. (7 de marzo de 1999). El olvido y la creación. *Suplemento Cultura. La nación*, p. 8. *El congreso de literatura*

Cicco, Juan. (26 de junio de 1983). Novela experimental. *4ta sección. La nación*, p. 4. *La luz argentina*

Criscuolo, Cecilia. (2001). Libros. La villa. *El planeta urbano*, septiembre de 2001, 126. *La villa*

Cuando lo imposible sucede. (30 de enero de 2002). *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/220356-cuando-lo-imposible-sucede>

de la Red, Nélica Beatriz. (1 de diciembre de 1991). *Letras/Arte. La prensa*, p.2. *El bautismo*

de Miguel, María Esther. (16 de julio de 1995). Dos narradores. Un autor de nouvelles y un periodista que vuelve a contar. *Cultura. La nación*, p. 7. *La fuente*

de Santis, Pablo. (17 de julio de 2001). Una cuestión de fe *Cultura. 6ta sección. La nación*, p.7. *Un sueño realizado*

Delgado, Josefina. (25 de agosto de 1991). Bajo el signo de la liebre. *Primer plano. Página/12*, p.4. *La liebre*

Delgado, Josefina. (9 de febrero de 1992). Los juegos del viaje. *Primer plano. Página/12*, p.4 *Embalse*

Díaz Mindurry, Liliana. (19 de julio de 1992). La prueba. *Letras/Arte. La prensa*, p.2. *La prueba*

Dilon, Ariel. (1998). El escritor misterioso. *Tres puntos*, 1 (51), 39-41.

Dimilta, Juan José. (2001). Un mundo de detalles inverosímiles. *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 2 (16), 38. *Un sueño realizado*

Djament, Leonora. (1998). Momeria. *Los inrockuptibles*, 3 (29), 60. *La mendiga y La trompeta de mimbre*

Duche, Walter. (19 de abril de 1998). Un estilo que se afirma. *La prensa y la cultura*, p.7. *El sueño*

Duche, Walter. (6 de diciembre de 1998). Sorpresas de un escritor *La prensa y la cultura*, p.7. *La mendiga*

Fagnani, Fernando. (19 de abril de 1992). Pensar y abismarse. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 6. *El llanto*

Fagnani, Fernando. (3 de octubre de 1994). Peripecias y paradojas en Rosario. La nueva novela de César Aira muestra una ciudad desmesuradamente enloquecida. *Cultura y nación. Clarín*, p.11. *Los misterios de Rosario*

Faisán-autor. (1982). *El porteño*, I (1), 25. *Ema, la cautiva*

Feiling, C.E. (1990). Esa clase de sed. *Babel. Revista de libros*, II (21), 5. *Los fantasmas*

Ferrari, Irene. (27 de junio de 1993). Vida cultural. La prensa, p. 2. *La guerra de los gimnasios*

Freidemberg, Daniel. (1982). *Contexto. Para el análisis de nuestra democracia, hacia su renovación democrática*, 22, 15. *Ema, la cautiva*

Galperín, Karina. (1992). Ya no cautiva. *V de Vian*, II (8), 14-15.

Galperín, Karina. (26 de julio de 1992). A la voz de Aira. *Primer plano. Página/12*, p.6. *La prueba*

Gandolfo, Elvio E. (9 de octubre de 1994). El humor no es más fuerte. *Primer plano. Página/12*, p.4. *Los misterios de Rosario*

Gandolfo, Elvio E. (20 de octubre de 1996). Cómo pegarle a una mujer. *Radar, Página/12*, p. 23. *La abeja*

Gómez, Carlos Alberto. (19 de mayo de 1985). Símbolos de un narrador *La nación*. 4ta sección. Letras-Artes-Bibliografía-Filosofía-Historia-Ciencia 5 El vestido rosa/Las ovejas

Gómez, Carlos Alberto. (23 de febrero de 1992). Con ritmo pausado. *Cultura. La nación*, p. 7. *Embalse*

Gramuglio, María Teresa. (1982). Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva. *Punto de vista*, 14, 27-28. *Ema, la cautiva*

Gudiño Kieffer, Eduardo. (6 junio de 1993). Novela metafísica *Cultura. La nación*, p. 7. *La guerra de los gimnasios*

Gudiño Kieffer, Eduardo. (27 de diciembre de 1998). La definición de un estilo *Cultura. La nación*, p. 6. *La mendiga*

Guía de libros. (1991). *Cultura de la Argentina contemporánea*, VIII (39), 49. *La liebre*

Hopenhayn, Silvia. (23 de febrero de 1992). La aventura desterrada. El último libro de Aira: insólito destino de vacaciones *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 6. *Embalse*

Hopenhayn, Silvia. (28 de junio de 1992). Probar el amor. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 6. *La prueba*

Hopenhayn, Silvia. (19 de abril de 1993). Duelo de reales. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 9. *La guerra de los gimnasios*

Hopenhayn, Silvia. (10 de mayo de 1998). Casi todo está permitido. *Cultura. La nación*, p.6. *El sueño*

Hopenhayn, Silvia. (2001). Si hace Aira es boom. *3 puntos*, 5 (229), 79. *Alejandra Pizarnik. Vidas literarias*

Kohan Martín. (15 de noviembre de 1992). Repetición y diferencia. *Primer plano. Página/12*, p.4. *El volante*

Kohan, Martín. (14 de noviembre de 1993). Novelitas y novelas. *Primer plano. Página/12*, p.5. *Cómo me hice monja*

Kohan, Martín. (11 de julio de 1997). Desconsuelos del viaje turístico. César Aira y el chiste como forma narrativa. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p.9. *Taxol*

Kohan, Martín. (1998). El sueño. *Los inrockuptibles*, 3 (22), 63. *El sueño y Las curas milagrosas del doctor Aira*

Kozak, Claudia. (13 de agosto de 1995). La utopía de Aira *Primer plano. Página/12*, p.5. *La fuente*

Kupchik, Christian. (19 de diciembre de 1995). Payasadas *Primer plano. Página/12*, p.6-7. *Los dos payasos*

La antología personal. (25 de marzo de 2001). *Cultura. La prensa.*, p. 5. *Diccionario de autores latinoamericanos*

La guerra de los gimnasios. (29 de mayo de 1995). *Cultura. La prensa*, p. 8 *Los misterios de Rosario*

La guía. Libros. (1984). *El porteño*, III (33), 94. *Canto Castrato*

Latinoamérica de la A la Z. (2001). *Los inrockuptibles*, 6 (54), 12. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Libros recibidos. (9 de septiembre de 2001). *Cultura. La prensa*, p.7. *La villa*

Libros. (1991). *Página/30. Página/12*. 2 (16), p. 88. *La liebre*

Link, Daniel. (16 de agosto de 1998). En breve cárcel. *Radar, Página/12*, p. 4. *Alejandra Pizarnik*

Link, Daniel. (22 de noviembre de 1998). La realidad, sí, la realidad. *Radar, Página/12*, p. 4-5. *La mendiga*

Link, Daniel. (1 de abril de 2001). Diccionaira. *Radar, Página/12*, p.7. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Link, Daniel. (20 de mayo de 2001). Delito planificado. *Radar, Página/12*, p.6-7. *Un sueño realizado*

Link, Daniel. (1 de julio de 2001). Ciencia ficción. *Radar, Página/12*, p.6. *El juego de los mundos*

Lo Presti, Flavio. (12 de enero de 2014). "El otro, el mismo". *Ñ, Clarín*, p.19.

Lojo, María Rosa. (1 de septiembre de 1991). Coherencia de lo increíble. *4ta sección. La nación*, p.4. *La liebre*

M. R. (1994). *La Maga. Noticias de cultura*, 3 (125), 19. *La costurera y el viento*

María Marta González Rouco 1987 10 18 La prensa. Suplemento dominical 5 Una novela china

Masciángioli, Jorge. (25 de octubre de 1987). Trama sutil y curso reflexivo. *4ta sección La nación*, p.5. *Una novela china*

Mayer, Marcos. (8 de agosto de 1993). A toda velocidad. *Primer plano. Página/12*, p.6. *La guerra de los gimnasios*

Mileo, Diego. (22 de octubre de 1987). Retórica del desencanto. *Cultura y nación. Clarín*, p.5
Una novela china

Modern, Rodolfo. (13 de octubre de 1991). La liebre. *Letras/Arte. La prensa*, p.3. *La liebre*

Moledo, Leonardo. (23 de agosto de 1984). La máscara sutil de la indiferencia. *Cultura y nación Clarín*, p. 6. *Canto Castrato*

Molina, Daniel. (10 de octubre de 1996). *Cultura y nación. Clarín*, p.12. *La abeja*

Molina, Daniel. (1997). Zoo/Surrealismo. *La Gandhi argentina*, 1 (1), 12. *Dante y Reina*

Molina, Daniel. (19 de febrero de 1998). *Cultura y nación. Clarín*, p.12. *Taxol*

Molina, Daniel. (6 de agosto de 2000). El orden de la ilusión. *Cultura y nación. Clarín*, p.7. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Molle, Fernando. (17 de julio de 2001). El libro interminable. Ironía y erudición en un diccionario. *Cultura y nación. Clarín*, p.10. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Montaldo, Graciela. (1991). Memoria. *Espacios de crítica y producción. Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, 10, 96. *Los fantasmas*

Montana, Carlos. (1992). Libros. *Página/30. Página/12*, 2 (20), 82. *Embalse*

Néspolo, María Jimena. (28 de mayo de 1998). Sin salir de su casa de Flores, el autor de *El sueño* ya entró en el olimpo literario criollo. *Perfil*, p.46. *El llanto*

Novedades. (1999). *Tres puntos*, 2 (82), 65. *Emá, la cautiva*

Núñez, Jorgelina. (3 de diciembre de 1993). Aira, el niño monja. La infancia del escritor César Aira untada con deliciosa ficción. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 3. *Cómo me hice monja*

Núñez, Jorgelina. (28 de febrero de 1999). La rara inmadurez del desatino. Dos libros de César Aira. *Cultura y nación. Clarín*, p.14. *La mendiga. La trompeta de mimbre*

Núñez, Luis F. (12 de agosto de 1984). Extraño relato, 4ta sección. *La nación*, p. 4. *Canto Castrato*

Operación Aira. (2001). *Los inrockuptibles*, 6 (57), 58.

Oswaldo Gallone 1987 09 11 a 17 Las fugaces pasiones de un señor oriental El periodista de Buenos Aires Año 4 N°157 39 Una novela china

Panesi, Jorge. (1999). Los nuevos monstruos. *Los inrockuptibles*, 4 (35), 77-78. *El congreso de literatura*

Panesi, Jorge. (6 de agosto de 2000). Encantos de un escritor de larga risa *Cultura y nación. Clarín*, p.6-7. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Pauls, Alan. (1987). El acontecimiento sigiloso. *Fin de siglo*, 6, 59. *Una novela china*

Pauls, Alan. (1990). El revés del sentido. *Babel. Revista de libros*, II (21), 5. *Los fantasmas*

Pauls, Alan. (19 de abril de 1998). Cómo me hice Aira. *Radar, Página/12*, p.6. *El sueño*

Pauls, Alan. (25 de abril de 1999). Bronceado caribe. *Radar, Página/12*, p.4-5. *El congreso de literatura*

Pauls, Alan. (2 de enero de 2000). Monólogo del acreedor. *Radar, Página/12*, p.7. *Haikus*

Pomeraniec, Hinde. (31 de enero de 1991). Un arte real. *Clarín. Cultura y nación*, p. 7. *Los fantasmas*

Por los pasillos de *La villa*. (2001). *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 2 (17), 70. *La villa*

Prieto, Martín. (1997). El perro cojo y la niña mosca. *Tres puntos*, 1 (5), 60. *Dante y Reina*

Prieto, Martín. (1998). Justicia poética. *Tres puntos*, 2 (56), 75. *Alejandra Pizarnik*

Prieto, Martín. (2001). Enciclopedia desairada. *3 puntos*, 4 (205), 78. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Reseñas. Novela. (8 de abril de 1982). *Clarín. Cultura y nación*, p.6. *Ema, la cautiva*

Rey, Pedro. B. (19 de junio de 2002). Desvelos de un anti Flaubert. *La nación. Suplemento de cultura*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/221828-desvelos-de-un-anti-flaubert>.

Rey, Pedro. B. (14 de septiembre de 2003). Lejos de la alta cultura. *La nación. Suplemento de cultura*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/526936-lejos-de-la-alta-cultura>.

Rodríguez, Fermín. (1996). La abeja. *Los inrockuptibles*, 1 (6), 53. *La abeja*

Rodríguez, Fermín. (2000). Radiografía de la pampa. *Los inrockuptibles*, 5 (48), 76. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Russo, Edgardo. (5 de agosto de 1994). Vientos de Aira. Un imaginario que prolifera resistiendo toda selección, repleto de personajes y objetos que giran y se inventan. *El cronista cultural. El cronista comercial*, p. 6. *La costurera y el viento*

Saavedra, Guillermo. (2 de enero de 1992). Retrato del autor y de su mito. *Cultura y nación. Clarín*, p.2. *La liebre*

Saavedra, Guillermo. (3 de septiembre de 1992). Los pequeños desastres. Dos novelas breves de César Aira confirman su polémica originalidad. *Cultura y nación. Clarín*, pp. 10, 11. *La prueba y El llanto*

Saavedra, Guillermo. (17 de septiembre de 2000). Luz argentina *Cultura. La nación*, p.7. *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Sáitta, Sylvia. (1988). Una novela de Aira. *Los diarios del viaje. Revista de política y cultura*, 1 47. *Una novela china*

Sáitta, Sylvia. (31 de mayo de 1992). Mapa porteño. *Primer plano. Página/12*, p.5 Buenos Aires. Una antología de nueva ficción argentina

Sáitta, Sylvia. (1999). La narración sin retorno. *Tres puntos*, 2 (92), 66. *El congreso de literatura*

Salomón, Guadalupe. (1998). Narrar la identidad. *Tres puntos*, 2 (76), 70. *La mendiga. La trompeta de mimbre*

Sánchez Sorondo, Fernando. (13 de octubre de 1996). La odisea cotidiana de un pequeño contribuyente. *Cultura. La nación*, p. 6. *La abeja*

Sánchez Sorondo, Gabriel. (29 de septiembre de 1996). Una cuota de realismo. *La prensa y la cultura*, p.7. *La abeja*

Sánchez Sorondo, Fernando. (15 de junio de 1997). La literatura como juego de seducción *Cultura. La nación*, p.6. *El mensajero*

Sánchez, Matilde. (12 de septiembre de 1991). Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes. Tolderías con patios traseros e indios freudianos en texto desopilante. *Cultura y nación Clarín*, p.7. *La liebre*

Schettini, Ariel. (2001). La villa. *Los inrockuptibles*, 6 (59), 64. *La villa*

Serra Bradford, Matías. (2001). Libros animales. *Los inrockuptibles*, 6 (56), 64. *Un sueño realizado. El juego de los mundos*

Sifrim, Mónica. (2 de diciembre de 1993). No hay golosinas inocentes. Una nouvelle de César Aira evoca a los fantasmas de Henry James, Oscar Wilde y Gabriel García Márquez. *Cultura y nación. Clarín*, p.9. *Cómo me hice monja*

Sifrim, Monica. (17 de mayo de 1998). En vidriera. *Cultura y nación. Clarín*, p.15. *El sueño*

Sifrim, Monica. (4 de octubre de 1998). El fin de la leyenda maldita. *Cultura y nación. Clarín*, p.14. *Alejandra Pizarnik*

Siscar, Cristina. (1991). El maravilloso cuento de Copi. *Humor*, 297, 90. *Copi*

Siscar, Cristina. (1992). Zapping, pesadilla y realidad. *Humor*, 321, 78. *El llanto*

Somoza, Patricia. (28 de octubre de 2001). Sueños de una gran ciudad. *Cultura. La nación*, p.6. *La villa*

Speranza, Graciela. (2001). César Aira. Manual de uso. *Milpalabras. Letras y artes en revista*, 1, 2-13.

Szwarc, Susana. (22 de marzo de 1998). En clave de parodia. *Cultura. La nación*, p.6. *La serpiente*

Tabarovsky, Damián. (17 de marzo de 1994). Una lógica aparte. Mundo de insólita coherencia en la primera obra de teatro de César Aira. *Cultura y nación. Clarín*, p.11. *Madre e hijo*

Taboada, Laura. (19 de septiembre de 1993). Persiana americana. *Primer plano. Página/12*, p.5. *Diario de la hepatitis*

Un diccionario necesario. (2001). *Lea. Revista mensual de libros y cultura*, 2 (13), 70. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Un narrador del vértigo. (18 de marzo de 2001). *Cultura y nación. Clarín*, p. 6. *Diccionario de autores latinoamericanos*

Una historia errática. (10 de enero de 1982). *4ta sección. La nación*, p. 4 *Ema, la cautiva*

Vanoli, Hernán. (2008). Leyendo *El juego de los mundos*, de César Aira. *El volquete blog*. Recuperado de <http://elvolquete.blogspot.com/2008/09/leyendo-el-juego-de-los-mundos-de-csar.html>

Vialatte, Pedro. (1993). Un panorama mutilado (A propósito de las novelas de César Aira). *El ojo mocho. Críticas & tribulaciones*, 3 (66), 67.

Vilariño, Laura. (26 de agosto de 1993). Gimnasios al ataque. Aira y una historia inteligente sobre una guerra singular en el barrio de Flores. *Cultura y nación. Clarín*, p.10. *La guerra de los gimnasios*

Villordo, Oscar Hermes. (1985). Hombres como ovejas. *Humor*, 145, 123. *El vestido rosa y Las ovejas*

Villordo, Oscar Hermes. (26 de mayo de 1991). Lo angélico y lo demoníaco *La nación*. 4ta sección, p. 5 *El bautismo*

Vitale, Ida. (1990). Un vestido rosa y después: César Aira. *Vuelta*, 165, 42-46.

Weinschelbaum, Violeta. (1997). La serpiente. *Magazín literario. Mapa mensual de cultura*, 1 (5), 57. *La serpiente*

Weinschelbaum, Violeta. (1997). Taxol, precedido de Duchamp en México y La broma. *Magazín literario. Mapa mensual de cultura*, 0 (61). *Taxol, precedido de Duchamp en México y La broma*

Xurxo, Ignacio. (3 de enero de 1985). La escritura y el tiempo. *Cultura y nación. Clarín*, 6. *El vestido rosa y Las ovejas*

Zanellato, Romina. (1 de septiembre de 2016). Tras los pasos de César Aira. *Conexión Brando*. Recuperado de <http://www.conexionbrando.com/1933094-tras-los-pasos-de-cesar-aira>. Consultado el 25 de mayo de 2017.