

**REALISMOS DEL SIMULACRO: IMAGEN, MEDIOS Y  
TECNOLOGÍA EN LA NARRATIVA DEL RÍO DE LA PLATA.**



**AUTOR: JESÚS MONTOYA JUÁREZ**

**DIRECTOR: ÁNGEL ESTEBAN**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Jesús Montoya Juárez  
D.L.: Gr. 2575-2008  
ISBN: 978-84-691-7840-9

**Dedicatoria:**

*“A mi padre (1930-2007),  
en recuerdo de nuestro viaje a Marte*

*y a mi hija,  
por abrir la vida en mitad de la vida y traerme de vuelta”*

## **AGRADECIMIENTOS**

Cuando me inscribí en el programa de doctorado en mi Universidad de Granada, no podía imaginar lo que iban a suponer estos cinco años de mi vida. Llegué a la lectura de César Aira por recomendación de Ángel Esteban, el director de esta tesis, entonces profesor mío en un curso de doctorado. Para él va mi primer agradecimiento, por la fe, el aliento y la complicidad de estos años. Y sobre todo por haberme animado a empezar esta carrera.

Esta tesis tuvo su inicio en un proyecto de investigación previo que trataba de leer la posmodernidad en Argentina a través de la obra de Aira, una de las narrativas más difíciles, desafiantes y, podríamos decir, inabarcables de las publicadas en lengua española. La forma narrativa y las transparencias teóricas que he leído en la obra de Aira fueron guiando la lectura de los textos teórico-críticos para elaborar el enfoque comparativo de esta tesis.

Mi segundo agradecimiento es para el profesor Álvaro Salvador. Sus oportunas críticas a mi tesina, sus tutorías y recomendaciones a lo largo de estos años, tienen la culpa de algunas decisiones que he tomado en el derivar de esta tesis, entre ellas, el tratar de aproximarme al objeto de estudio, la literatura latinoamericana, desde el reconocimiento de cuál es mi lugar de enunciación de partida.

En tercer lugar, quiero agradecer al departamento de literatura española por el apoyo material, logístico y personal que me ha prestado en todo momento, a través de todos los compañeros. En especial a Andrés Soria, su director, por la generosidad y el afecto, y la atención de Remedios Morales a todo lo que he necesitado. Quiero agradecer a todos los compañeros, en especial a Miguel D'Ors, su parte de culpa de que haya podido llegar hasta aquí, al profesor Antonio Chicharro por sus contactos en Francia y su interés en mi trabajo. Las palabras siempre cariñosas de Agustín de la Granja, Vicente Sabido y Ángela Olalla, el magisterio de todos mis profesores tanto de la licenciatura de Hispánicas como de Teoría de la Literatura, y especialmente, en este sentido, quiero mencionar a Juan Carlos Rodríguez. Por último quiero agradecer también a los compañeros el haberme arropado en circunstancias personales vividas en este último año y medio.

Mi trabajo se ha podido llevar a efecto gracias a un contrato de investigación de la Junta de Andalucía, que me ha permitido realizar estancias de investigación en diferentes universidades y centros internacionales. Allí también hay personas a las que tengo que mencionar en este apartado. En primer lugar quiero agradecer por la amistad, el cariño de años y la acogida en Duke, despacho y *Thanksgiving* incluidos, a Miguel, Jane y resto de familia Garci-Gómez. A Margaret Greer por todas las facilidades, a los bibliotecarios de Perkins Library, mi segunda casa durante tres meses. A Walter Mignolo, por invitarme a participar en su curso de doctorado, y al profesor Fredric Jameson, por aceptarme como uno más en sus clases y hacerme algunas recomendaciones para mi trabajo en sus tutorías. Pero sobre todo quiero agradecer a Alberto Moreiras, por hacerme sentir en casa estando lejos de ella y por haber leído y hecho comentarios a mi trabajo de investigación. A Paco, Mirella, Marcos Canteli y Oscar Carpintero, por Nueva York, la caída de la hoja, el *safe ride*, las cenas y el sushi. A colegas de ese país que se han interesado por mi trabajo, Edmundo Paz Soldán, Andrew Brown, Daniel Noemí (amigo ya de varios encuentros entre Bratislava, Sevilla y Granada) y Dianna Niebylski. De Canadá quiero agradecer a Daniel Castillo Durante y a Rita de Grandis, particularmente sus aportes bibliográficos y observaciones.

Debo agradecer también a personas que en mis viajes al Río de la Plata han sido brújulas de esta investigación. En Uruguay, ante todo, Elvio Gandolfo, por abrirme las puertas del periódico *El País*, brindarme su agenda de teléfonos y su sabiduría generosa en cada ocasión. Por haberme hecho descubrir al maestro Levrero. A Rayuela y Libros de la Arena y sus respectivos librerías, culpables de que mi biblioteca haya crecido considerablemente. A Leo Costas por todas las pistas, la amistad y el teléfono de César Aira. A Hugo Achugar por recibirme tan amablemente en la Universidad de la República, orientarme y facilitarme mi trabajo, y a Alicia Torres, por su generosidad y amistad. A Ana Inés Larre Borges, por sus orientaciones sobre Levrero. A Hebert Benítez Pezzolano, por muchas cosas, la amistad entre ellas. A Hugo Burel, Agustín Courtoisie, Patricia Turnes, Alejandra, Ignacio Levrero Hoppe y Alicia Hoppe, generosos en extremo. Y sobre todo a Rafael Courtoisie, por su agudeza, sus libros y sus sandwiches. Quiero tener un recuerdo para la gente que trabaja en la Biblioteca Nacional de Montevideo, donde pasé mañanas y tardes en verano e invierno. Mi

gratitud a la ciudad de Montevideo por un café, El Expreso de Pocitos, y a Uruguay, por una noche de verano en Punta del Diablo.

En Argentina también debo mencionar a gente sin cuya ayuda no habría podido terminar esta tesis. A María Rosa Lojo, por hacer posible mi estancia en la UBA y por sus sugerencias a mi trabajo. Por sus observaciones de primera mano sobre Aira, tengo que agradecer a Rodolfo Fogwill la charla en el café que compartimos en la librería El Ateneo, de Córdoba y Callao. A Laura Estrín por todos los materiales que me regaló a fondo perdido, Mariano García, por la generosidad, la amistad y la confianza de darme sus inéditos. Ídem a Sergio Olguín y la gente de la revista *V de Vian*. A Sandra Contreras, por sus observaciones a mi proyecto de tesis, y a Guillermo Korn, bibliotecario del centro Ricardo Rojas, que hizo de Virgilio para mí en el descenso a las bibliotecas bonaerenses. A Norma Carricaburo por sus contactos y su invitación a café en casa. Especialmente quiero agradecer a la gente de Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera, en Guardia Vieja, por el material que allí me fue posible recabar. Y por supuesto a César Aira, que me ha atendido amablemente en las tres ocasiones que he visitado Buenos Aires y en Grenoble, proporcionándome materiales inhallables. Por último debo agradecer a un entrañable amigo, felizmente abuelo, Francisco Corti, por muchos motivos, sobre todo el cariño, aquel partido en la cancha de Independiente y por hacerme descubrir la pizzería El Cuartito. De Brasil debo agradecer a Fernando y Teresa Villárraga y a Ivana, por su interés en mi trabajo. De México a Mariana y a mi querido amigo Iván.

Durante mi estancia de investigación en Montpellier tuve la suerte de contar con la calurosa acogida de la familia Raimond. A Jeanne en particular, debo agradecer por todo. Logística, alojamiento e invitarme a compartir mi trabajo con los alumnos de Nimes. Al profesor Edmond Cros y su esposa, por su exquisita amabilidad, su invitación a casa y su clase magistral de sociocrítica. A Augusto Escobar, con quien pude conversar de mi tesis y más ampliamente de mi vida, en ese tiempo. A Gérard Siary y a Catherine Berthet-Cahuzac, por su generosidad y por cuidar de que mi estancia fuera fructífera.

Otro hito de mi investigación lo supuso mi visita al centro de investigación del Río de la Plata de Grenoble, bajo la dirección de Michel Lafon, quien fue tan amable de invitarme

a los seminarios sobre César Aira y Arturo Carrera, con la participación de estos autores. Quiero expresar mi agradecimiento a las especialistas en Aira Margarita Remon-Raillard y Cristina Breuil por compartir sus materiales conmigo y a Christian Strade por ser tan gentil de mantenerme informado del devenir de las actividades del instituto. De Alemania quiero agradecer a Julio Prieto y del Reino Unido a Brígida Pastor por su valoración positiva de mi tesis doctoral.

Quiero agradecer a miembros de universidades españolas su contribución a que salga adelante esta tesis. A Eduardo Becerra por posibilitarme realizar una estancia en la Universidad Autónoma, y compilar el material que me hacía falta a última hora. Y agradezco también las contribuciones particulares con materiales y consejos a Francisca Noguerol, Vicente Cervera, Juana Castaño, Carmen de Mora, que me facilitó un excelente material para empezar con el trabajo, y a Javier de Navascués y Manuel Alberca, por enviarme sus trabajos sobre Aira. Pero sobre todo, quiero agradecer al maestro Fernando Aínsa, una de mis puertas de entrada a la literatura uruguaya, sus intuiciones y trabajos han dejado huella en mi investigación.

Cinco años de mi vida se cierran con la defensa de esta tesis. Siento, espero, que se abra una etapa nueva. En ella quiero que sigan estando personas a las que también quiero agradecer por hacer real la realidad, poner su peldaño, quizás el más importante, para empujarme a llegar hasta aquí para someter estos años de desvelos, alegrías, frustraciones y lecturas ante este tribunal. Sofía, por encima de todas ellas, por su dispositivo automático de felicidad, los amigos, Paco, Javi Castillo, Ana, Chema, José Miguel, José Carlos, Pepe, Guillermina, Lupe, Javi, César, Juanri, Gabriel y sus trucos informáticos, a mi familia y amigos, muy especialmente, a Javier Alonso, por el diseño de la portada de esta tesis. Seguramente me dejo en el tintero a mucha gente. Me disculpo de antemano, os doy las gracias. A mis padres, que ya no están, agradecería hoy muchas otras cosas. Y por emocionarse con las peripecias de esta investigación, del lado de allá, por su cariño y su fe puesta en mí, doy gracias a Ramona.

Y a ti, Natalia, mi realidad, por cada paso, cada minuto, cada semana de no dormir, cada uno de los esfuerzos de estos años, tan hermosos y tan duros. Por estar ahí, debajo de mi piel, dándoles sentido... Todo esto es tuyo, se debe a ti.

## INDICE:

<b>RESUME DE LA THÈSE.</b>	<b>11</b>
<b>0. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.</b>	<b>17</b>
<b>1. LOS MEDIOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD: BREVE PREHISTORIA DEL SIMULACRO.</b>	<b>27</b>
<b>1.1. Prehistoria del simulacro.</b>	<b>27</b>
<b>1.2. Modernidad e imagen.</b>	<b>37</b>
<b>1.3. Los medios en la Escuela de Frankfurt.</b>	<b>47</b>
<b>1.4. De la imagen del mundo al mundo de la imagen: dos recorridos entre Deleuze y Jameson.</b>	<b>56</b>
<b>1.5. La antesala del simulacro: Debord y McLuhan.</b>	<b>62</b>
<b>1.5.1. Debord y la espectacularización de la realidad.</b>	<b>62</b>
<b>1.5.2. McLuhan y los nuevos contornos del hombre.</b>	<b>68</b>
<b>1.6. Breve resumen del capítulo. Rupturas y continuidades.</b>	<b>73</b>
<b>2. SENSORIUM POSMODERNO: EL CONCEPTO DE “SIMULACRO”.</b>	<b>75</b>
<b>2.1. Del “espectáculo” al “simulacro”: el mundo en diferido de Baudrillard.</b>	<b>75</b>
<b>2.2. Lyotard – Jameson - Vattimo: descripciones del sensorium posmoderno.</b>	<b>81</b>
<b>2.2.1. Lyotard y el fin de las metanarrativas.</b>	<b>81</b>
<b>2.2.2. Las preguntas de Jameson.</b>	<b>88</b>
<b>2.2.3. La “des-realización” como “oportunidad” en Vattimo.</b>	<b>101</b>
<b>2.3. De la teoría del simulacro a la Realidad Virtual: los años noventa.</b>	<b>107</b>
<b>2.4. Breve resumen del capítulo. Del simulacro del simulacro al fin de las metáforas.</b>	<b>122</b>
<b>3. NI APOCALÍPTICOS NI INTEGRADOS: MEDIOS Y VIDEOCULTURA EN LA REFLEXIÓN LATINOAMERICANA.</b>	<b>125</b>
<b>3.1. La posmodernidad desde la periferia. Achugar, Richard y Sarlo.</b>	<b>131</b>
<b>3.2. Massmediación e hibridez.</b>	<b>139</b>
<b>3.3. Breve resumen del capítulo. Ni apocalípticos ni integrados.</b>	<b>157</b>
<b>4. VIDEO-CULTURA Y CULTURA DE MASAS EN LA LITERATURA: DEBATES Y PROBLEMAS.</b>	<b>161</b>
<b>4.1. Cultura de masas y alta cultura.</b>	<b>161</b>
<b>4.2. Kitsch, Pop, Camp.</b>	<b>164</b>



4.3. Algunas precisiones metodológicas: écfrasis y tecno-escritura.	174
4.4. Breve resumen del capítulo. Apuntes metodológicos.	193
<b>5. LOS MEDIOS EN LA NARRATIVA DEL RÍO DE LA PLATA. (1969-1992)</b>	<b>195</b>
5.1. After-Pop: El efecto Puig.	195
5.2. Simulacro y traición a lo masivo: el caso de Mario Levrero.	205
5.2.1. Levrero y sus otros.	209
5.2.2. Narraciones a base de imágenes: un análisis de “Los muertos”.	214
5.2.3. La memoria como simulacro: écfrasis y metaficción.	221
5.2.4. Imágenes fractales en París.	229
5.2.5. <i>Nick Carter</i> y el otro Levrero.	244
5.2.5.1. Nick Carter y la tradición: breve apunte sobre el género policial en el Río de la Plata.	245
5.2.5.2. Jorge Varlotta y el “verdadero” Nick Carter	250
5.2.5.3. La vigilia y el sueño en la época de su reproductibilidad técnica.	257
5.2.6. Sísifo ante el televisor: “No se pierdan el próximo episodio”.	262
5.3. Escrituras de la tecnología: de <i>La invención de Morel</i> a <i>La ciudad ausente</i> .	264
5.3.1. Doble exposición fotográfica en <i>La invención de Morel</i> .	265
5.3.2. La ciudad ausente como hipertexto literario. Máquinas, museos y ciencia ficción.	276
5.4. Breve resumen del capítulo. Tecnoescritura, imagen y medios.	298
<b>6. LOS MEDIOS EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA: HACIA UN REALISMO DEL SIMULACRO.</b>	<b>303</b>
6.1. Literatura y anamorfosis: el gaucho Moreira o el índice de la Enciclopedia.	309
6.1.1. Alegoría, écfrasis y anamorfosis.	317
6.1.2. Moreira como el índice de la Enciclopedia airiana.	329
6.2. Introducción a algunos aspectos de la poética de Aira.	341
6.2.1. Aira por sí mismo: continuo, procedimiento y realismo.	341
6.2.2. Literatura mala y el más allá de la literatura.	361
6.2.3. Lo visual: lo radical fotográfico y lo delirante.	378
6.3. Realismos y simulacros: los años noventa.	389
6.3.1. Medios, videopolítica y simulacro en Argentina.	391
6.3.2. Presencia de los <i>mass media</i> en la narrativa airiana.	405
6.3.2.1. Écfrasis de la fotografía digital.	410

6.3.2.2. Tejer “mirando televisión”.	429
6.3.2.3. Del lado del archivo: la televisión como lenguaje artístico.	435
6.3.2.4. Documentar “en presente”: écfrasis, zapping e identidad posthumana.	444
6.3.2.5. De lo pictórico a lo televisivo.	458
6.3.2.6. Simbiosis: entre el “lenguaje-libro” y el “lenguaje-televisión”	463
6.3.2.7. Barrocos televisivos.	468
6.3.2.8. Barrocos televisivos 1.0: Imágenes en la distancia.	472
6.3.2.9 Barrocos televisivos 2.0: Televisión y proyecto artístico.	482
6.3.3 Ficciones terminales y realismos del simulacro en la narrativa airiana de entre siglos.	489
6.4. Conclusiones: de la desrealización al realismo.	518
7. NARRATIVAS MEDIÁTICAS PARA UN NUEVO MILENIO.	523
7.1. Experiencias posmodernas y universos locales: videocultura y cibercultura en la narrativa uruguaya del siglo XXI.	524
7.1.1. Espectacularización, <i>mass media</i> y desautomatización en Caras extrañas, de Rafael Courtoisie.	526
7.1.3. Exilios virtuales en la era de lo transnacional: <i>El exilio según Nicolás</i> , de Gabriel Peveroni.	540
7.2. Realidad virtual y el mundo como pantalla: Indios y alienígenas en la narrativa de Sergio Bizzio.	551
7.2.1. Utopías y distopías del “mirar y morir”.	551
7.2.2. Planet Argentina.	555
7.3. Airianos en el siglo XXI: Washington Cucurto y Dalia Rosetti.	560
74. Conclusiones. <i>To be continued.</i>	578
8. CONCLUSIONES PARA REINICIAR EN MODO UTOPIÍA.	581
9. DES CONCLUSIONS POUR RECOMMENCER EN MODE UTOPIE.2.0	593
BIBLIOGRAFÍA	605
Bibliografía General	605
Obras y artículos de los autores del Río de la Plata trabajados en la Tesis.	656

« Hace un momento te decía que la historia terminó, Aldo. Pero eso no quiere decir que se hayan terminado todas las historias. Ahora vendrán otras, y después otras más... Y en todas las historias hay un pequeño objeto perdido, que nadie va a reclamar, como vos decís, y que sin embargo es importante »( Aira, *La mendiga*, 156).

## RESUME DE LA THÈSE.

L'objectif de cette thèse est de faire des recherches sur la façon dans laquelle le roman du Río de la Plata (fleuve d'Argent) des deux dernières décades transcrit formel et thématiquement un type spécifique de *sensorium* qui a été développé au cours des dernières années avec la pénétration globale des mass médias. On décrit ce *sensorium* par le terme « simulacre », terme pris par la théorie culturelle française et nord-américaine des années 80. Étymologiquement, un simulacre est une feinte de cela qu'on n'est pas, qu'on n'a pas ou qu'il n'existe pas, et avec Baudrillard on pourrait le définir comme « la contamination des choses par les images » (Baudrillard, 1988).

Cette thèse veut lire deux phénotextes pour signaler les façons dans lesquelles une matrice textuelle transcrit le simulacre : les codes provenant de la culture de masse et les images élaborées par la technologie de la reproduction et production audiovisuelle des mass médias. Au cours de notre analyse du corpus objet de notre étude, nous cherchons, premièrement, de déterminer la fonction que les produits, genres, images, clichés provenant de la culture de masse accomplissent dans les textes. C'est-à-dire, de faire attention à la façon dans laquelle les codes provenant des mass médias s'hybrident avec la matrice textuelle. Deuxièmement, nous cherchons de déterminer la fonction que les images des mass médias et la technologie qui les produit accomplissent dans les textes. L'objectif, par conséquent, il est double : décrire les processus à travers lesquels les textes incorporent les images et formes massmédiateques et leur technologie et, en même temps, signaler le sens politique de l'invocation sous ekphrasis des images et grammaires « autres » de la technologie audiovisuelle massmédiateque dans les textes.

L'hypothèse initiale est que, à partir de l'incorporation de la technologie de reproduction et production grâce à sa simulation par le recours de l'ekphrasis, la technologie textuelle, la construction narrative, fictionnelle, de ces romans rivalisent aux grammaires propres de médias comme la photographie, l'iconographie, la télévision, la réalité virtuelle et le cyberspace. De cette façon, il est transcrit ainsi une transformation dans le *sensorium* perceptif qui a cristallisé en une écologie massmédiateque propre d'un présent globalisé.

Les chapitres 1 et 2 cherchent à une brève reconstitution de cet histoire de la pénétration des médias et la transformation que ceux-ci ont sur la perception qui devient la consolidation du simulacre. Au cours de cette reconstitution on a privilégié les événements des études visuelles (*Visual Studies*) et la théorie des médias (*Media Theory*) avec d'autres apports de la philosophie et les Études Culturelles qui peuvent mieux illustrer une rupture importante dans les relations mutuelles entre les technologies de la vision et reproduction des images et le changement culturel. La combinaison de perspectives choisie a aspiré à une rapprochement interdisciplinaire, de celle-ci qui soit faisable de revenir continuellement sur les pas en partant de la réflexion théorique-philosophique aux implications culturelles qui se sont matérialisés dans l'art et la littérature, et vice versa, de ces pratiques à l'horizon idéologique sur lesquelles s'inscrivent.

Au cours du chapitre 1, on réalisera un analyse du développement de la technologie visuelle et ses machines sociales, compte tenu de comment les appareils fantasmatisques du XIX siècle et début du XX contribuent à la transformation du *sensorium* cartésien des Lumières, dont le modèle technologique était la chambre noire, en commencent ainsi un processus d'abstraction et intellectualisation de la vie sociale de plus en plus grand qui s'inscrit dans la métropole moderne. La thèse comprend des apports de Simmel et de la théorie culturelle de Marshall McLuhan et Guy Debord, de même que de Bergson, Heidegger, l'école de Frankfurt, Sartre, Barthes, Foucault, Jameson et Deleuze.

Le chapitre 2 traite du problème d'étude, le concept simulacre, en décrivant les apports de la réflexion de la théorie postmoderne à la construction du concept de simulacre. On va s'arrêter dans la description qui Baudrillard, le théoricien fondamental du simulacre et son critique le plus apocalyptique, fait de ce concept. On va aussi lire les apports que, en suivant le fil de la théorie postmoderne esthétique, ils font Lyotard, Jameson, et Vattimo, qui appuie la perspective plus intégrée, en trouvant un côté opposé mobilisateur pour le simulacre dans son concept d'opportunité postmétaphysique. Dans la dernière part du chapitre on va rapporter brièvement les apports de Mark Poster, Friedrich Kittler, Slavoj Žižek ou Paul Virilio dans leur réflexion par rapport aux technologies de la virtualité postmoderne tardive.

Dans le chapitre 3, il est reconstitué la façon dans laquelle le concept simulacre a été thématiqué et théorisé d'après différentes lignes de la pensée latino-américaine, fondamentalement à partir des années quatre-vingt-dix et suivantes. La théorie culturelle latino-américaine a commencé à s'inquiéter des transformations dans le sensorium par la pénétration des médias dans la culture latino-américaine. La thèse discute les apports de Martín Barbero, et l'importance des transformations du sensorium dans les processus révisionnistes de la modernité apparues à l'académie à propos du débat Modernité/Postmodernité et, plus récemment, le débat de la Globalisation, selon l'approche de l'hybridité, surtout avec García Canclino, Alfonso de Toro y Alberto Moreiras, ou selon l'approche d'une postmodernité périphérique, d'Hugo Achugar, Nelly Richard ou Beatriz Sarlo.

L'analyse textuelle développée par cette thèse repose sur des notions théoriques provenant des études culturelles et la théorie comparée interartistique et intermédiatique mentionnées dans le chapitre 4. On va employer des notions prises des études culturelles parce que dans notre abord on a constaté que les textes littéraires se réfèrent à eux-mêmes comme des systèmes de communication en écologies croisées et par conséquent il a été dénommé la prolifération de l'information ou l'implosion massmédiatique. Ce fait non seulement conditionne leur réception, mais en plus leur propre production ou écriture. D'après les approches d'auteurs comme Mitchell ou Wagner, on assure que les textes des années quatre-vingt-dix et du nouveau siècle peuvent être considérés des textes hybrides, « textes-image » (*image-texts*) ou des iconotextes (*iconotexts*). Cette affirmation a été clef pour sélectionner le corpus. Les divers textes choisis montrent les façons dans lesquelles les images que, si bien traduites en langage, gardent les traces de leur sens visuel, se surimpressionnent sur un support verbal.

Le roman qui nous proposons analyser, réalisé à El Río de la Plata entre la fin des années quatre-vingt jusqu'à présent, montre une rupture dans la façon de traiter la crise de l'expérience et l'hybridation de la littérature avec le massif dans une tradition du canon latino-américain. Dans cette rupture, c'est très important l'oeuvre de César Aira. Premièrement, l'oeuvre de César Aira est écrite dans une conjoncture qu'on pourrait décrire d'entre générations, et cela avec sa pratique théorique et critique, fait qu'il devienne une charnière dans le canon de El Río de la Plata. Son oeuvre commence en

1975, et elle trouve une place dans le canon pendant les années quatre-vingt grâce à très importantes oeuvres comme *Moreira* (1975), distribuée à partir de la parution de son deuxième roman, *Emma la cautiva* (1981) ou *Una novela china* (1987). Il s'agit de la même période dans laquelle auteurs-axe un peu plus âgés que César Aira, comme Saer et surtout Piglia, entrent dans le canon. Mais il est aux années quatre-vingt-dix quand sa poétique bouleverse « médiatiquement » pas seulement pendant qu'il transforme la vitesse de sa production en massive, mais parce qu'il aussi se lance dans une « télévisualisation » thématique et formale des propres objets littéraires. Pour cette raison, on pense que César Aira est un auteur clef de la dernière décennie du XX siècle pour le roman argentin. Si on prend en compte le numéro, on peut affirmer que les romans publiés depuis les années quatre-vingt-dix triplent tout ce qu'il avait publié avant. Deuxièmement, si l'oeuvre de César Aira laisse voir une tradition, qui était mineure ou secondaire jusqu'au ce moment, à partir laquelle il est exigé d'être lu, il n'est pas moins importante la façon dans laquelle il doue de visibilité l'oeuvre d'autres écrivains contemporains ou plus jeunes qui placent au centre de leurs poétiques les questions de l'effacement entre réel / représentation, réalisme / simulacre, production / réception, culture de masse / haute culture. Pour ces raisons l'oeuvre de César Aira prendra le chapitre le plus long. L'étude dédiée à César Aira, qui se trouve dans le chapitre 6 de la thèse, c'est le plus long publié en Espagne sur cet auteur.

Le chapitre 7 étend l'étude à d'oeuvres d'auteurs qui s'encadrent à la fin du XX siècle et au début du XIX siècle, des argentins comme Washington Cucurto (1973), Dalia Rosetti (1972), Sergio Bizzio (1951), ou des uruguayens comme Rafael Courtoisie (1958) et Gabriel Peveroni (1969), lesquels construisent leurs objets textuels à partir du croisement intersystémique des grammaires technologiques propres du deuxième âge des médias (Poster, 1995), comme la télévision, les autoroutes de l'information ou la réalité virtuelle. Tant dans ces oeuvres que dans les oeuvres de César Aira, la question de l'effacement des limites des binômes réalisme / représentation, haute culture / culture de masse, production / réception, etc., est mis au premier plan. Ces littératures sont écrites dans l'horizon de la fin de la littérature, en partant de la reconnaissance de la technologie de la reproduction et production massmédiatique comme le seul espace pour accéder au mot, jusqu'à un discours qui est élaboré et traversé par les images dans le monde des communications globales.

Même si la thèse est axée sur des auteurs et textes publiés depuis la fin des années quatre-vingt du XX siècle jusqu'à présent dans la région géoculturelle de El Río de la Plata, on pense que c'est indispensable de parler brièvement de certains textes écrits à partir de la fin des années soixante qui constituent les précédents d'une riche tradition narrative dans la région. Nous parleron de ces précédents au cours du chapitre 5, qui commence avec quelques pages sur Manuel Puig (1932-1990), dont l'oeuvre a été largement étudié comme premier événement du changement vers les médias dans le roman de El Río de la Plata. On mentionne aussi d'autres auteurs comme Mario Jorge Varlotta Levrero (1940-2004), dont l'oeuvre transcrit une crise de l'expérience du réel à partir de la combinaison des images oniriques avec d'autres images pris de la sphère de la virtualité massmédiatique. L'importance de Levrero pour le roman uruguayen depuis des années quatre-vingt-dix est essentielle, le chapitre consacré à Levrero est l'étude le plus long de tous ceux qui ont été publiés jusqu'à présent. Il convient aussi de mentionner à Ricardo Piglia et notamment à *La ciudad ausente*, à fin d'expliquer une autre façon de transcrire le simulacre dans la tradition narrative de El Río de la Plata. Le roman représente un travail avec le simulacre et ses technologies à partir le genre de la science fiction et, précisément, le roman d'anticipation, en explorant les liens de ce que Johnston (Johnston, 1998) a appelé multiplicité de l'information avec le problème de la crise de l'expérience et la déconnexion des subjectivités avec la mémoire collective en Argentine de la période post-dictature. D'un autre côté, cette thèse compare le roman de Piglia à la « nouvelle » de science fiction de Bioy Casares, *La invención de Morel*, leur précédent si on considère que tous les deux mettent en relief la crise de l'expérience du réel dans une écologie traversée par la technologie à partir du genre de la science fiction, en insistant sur la visibilité des machines technologiques au paysage fictionnel.

Les raison par lesquelles il est pertinent de construire ce corpus sont diverses. Les textes choisis comme précédents permettent de décrire les divers usages de la culture de masse et de la technologie de la reproduction massmédiatique d'images dans le roman de El Río de la Plata qui résume les divers recherches réalisés. Deuxièmement, en reprenant quelques approches théoriques classiques de la sémiotique d'Eco, on pense que tous les textes choisis projettent des formules différentes d'équilibre entre les pôles apocalyptique et intégré par rapport à la culture de masse. Au cours de la transcription médiatique-technologique élaborée par les textes de cette région de Puig, Levrero ou Piglia on entrevoit une liaison ludique entre le verbal et visuel avec les technologies



massmédiatiques, plus intense en Puig, moins intense en Piglia, mais tous ces textes laissent entrevoir une «jouissance» qui est recréée dans les possibilités qu'ils présentent. Mais en même temps les images et la technologie de la reproduction de celles-là sont projetées en dernier ressort comme un obstacle pour arriver à capturer le réel. Si, effectivement, on pourrait décrire ces textes comme proches au pôle intégré par la séduction vers la culture de masse, leur lecture laissera entendre simultanément une description du simulacre à laqu'il s'oppose une nostalgie de l'expérience du réel.

Sur ces horizons d'usages et théories concernant le masif, le roman de César Aira subit son changement. Les textes des années quatre-vingt-dix sélectionnés effacent la nostalgie d'un réel préalable que le simulacre est venu pour l'éliminer, pour s'affirmer sur un réalisme du simulacre, le seul réalisme possible dans une écologie de la prolifération massmédiatique comme espace unique à partir duquel accéder à la représentation. Cet effacement cristallise en les auteurs plus jeunes qui sont analysés dans le chapitre 7, pour lesquels le simulacre est déjà son propre passé.

## Capítulo 0: INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.

El objetivo del presente trabajo es investigar cómo la narrativa del Río de la Plata de las últimas dos décadas transcribe formal y temáticamente un tipo específico de *sensorium* que se ha desarrollado en los últimos años con la penetración global de los medios de comunicación de masas. Describimos este *sensorium* con el término “simulacro”, término acuñado por la teoría cultural francesa y norteamericana de los ochenta. Etimológicamente, un simulacro es un fingimiento de lo que no se es, no se tiene o no existe, y junto a Baudrillard podríamos definirlo como “la contaminación viral de las cosas por las imágenes” (Baudrillard, 1994: 31).

Dos son los fenotextos que esta tesis quiere leer para señalar los modos en que una matriz textual transcribe el simulacro: los códigos provenientes de la cultura de masas y las imágenes generadas por la tecnología de la reproducción y producción audiovisual massmediática. En nuestro análisis del corpus objeto de nuestro estudio, pretendemos, en primer lugar, determinar cuál es la función que cumplen en los textos los productos, géneros, imágenes, clichés provenientes de la cultura de masas. Es decir, atender a cómo se hibridan en los textos los códigos provenientes de los medios masivos en la matriz textual. En segundo lugar, determinar cuál es la función que cumplen en ellos las imágenes de los *mass media* y la tecnología que las produce. Nuestro objetivo, por tanto, será doble: describir los diferentes procesos a través de los cuales los textos incorporan las imágenes y formas massmediáticas y su tecnología y, al mismo tiempo, señalar cuál es el sentido político de la invocación bajo écfrasis de las imágenes y gramáticas “otras” de la tecnología de lo audiovisual massmediático en los textos.

Nuestra hipótesis inicial es que, a partir de la incorporación de la tecnología de reproducción y producción de las imágenes mediante su simulación a través del recurso de la écfrasis, la tecnología textual, la construcción narrativa, ficcional, de estas novelas emula las gramáticas propias de medios tales como la fotografía, la infografía, la televisión, la realidad virtual y el ciberespacio, transcribiendo así una transformación en el *sensorium* perceptivo que ha cristalizado en una ecología massmediática propia de un presente globalizado. En este sentido nos valdremos de nociones teóricas para apoyar nuestro análisis provenientes de los estudios culturales y la teoría comparada interartística que aplicaremos al espectro de lo intermediático. Emplearemos nociones

procedentes de los estudios culturales porque en nuestro abordaje hemos comprobado que los textos literarios se autorrefieren a sí mismos como sistemas comunicacionales en ecologías cruzadas por lo que se ha denominado la proliferación de la información o la implosión massmediática. Este hecho condiciona no sólo su recepción sino su propia producción o escritura, donde la recepción y el mercado influyen como nunca hasta ahora. Por otro lado, nuestro análisis se apoyará en ciertas nociones provenientes de la teoría comparada interartística porque, siguiendo los planteamientos de autores como W.J.T. Mitchell o Peter Wagner, podemos afirmar que los textos de los años noventa y del nuevo siglo que hemos elegido pueden considerarse textos híbridos, “textos-imagen” (*image-texts*) o iconotextos (*iconotexts*). Son considerados de esta forma en tanto que, en ellos, sobre un soporte verbal se sobreimpresionan las imágenes que, si bien son traducidas al lenguaje verbal, como demostraremos, conservan en el proceso de asimilación las marcas de su “otredad” visual.

La narrativa que proponemos analizar, producida en el Río de la Plata entre fines de los ochenta y el presente, ilustra una ruptura en el tratamiento de la crisis de la experiencia y la hibridación de la literatura con lo masivo dentro de una tradición en el canon latinoamericano. En esa ruptura, por su influencia y efecto visibilizador, nos parece fundamental la obra del argentino César Aira (1949). En primer lugar, la producción de Aira se escribe en una coyuntura que podríamos denominar inter-generacional, y ello unido a su operatoria teórica y crítica, la convierten en una bisagra en el canon rioplatense. Su producción arranca en 1975, y encuentra un lugar en el canon en los años ochenta con obras fundamentales como *Moreira* (1975), distribuida a partir de la publicación de su segunda novela, *Ema la cautiva* (1981) o *Una novela china* (1987). Se trata del mismo período en el que ingresan al canon argentino autores-eje algo mayores que Aira, como Saer y, sobre todo, Piglia. Pero es en los noventa cuando Aira revoluciona “mediáticamente” su poética no sólo en tanto vuelve masiva la velocidad de su producción, sino también porque acomete una “televisualización” temática y formal de los propios objetos literarios. Es por ello que consideramos a Aira un autor clave de la última década del siglo XX en la narrativa argentina. Si atendemos a su número podemos afirmar que las novelas publicadas desde los noventa triplican lo publicado previamente. En segundo lugar, si la obra de Aira visibiliza una tradición, hasta entonces marginal o secundaria desde la que aquella exige ser leída (desde Arlt, Puig y Pizarnik, a, sobre todo, Copi y Osvaldo Lamborghini), no es menos importante el modo

en que dota de visibilidad a la obra de otros escritores coetáneos o más jóvenes que él que sitúan en el centro de sus poéticas las cuestiones del borramiento entre real/representación, realismo/ simulacro, producción/ recepción, cultura de masas/ alta cultura. Por estas razones la obra de Aira ocupará el eje de nuestro análisis.

Posteriormente extendemos nuestro estudio a obras de autores que se escriben en el fin de Siglo XX e inicios del XXI, argentinos como Washington Cucurto (1973), Dalia Rosetti (1972), Sergio Bizzio (1951), o uruguayos como Rafael Courtoisie (1958) y Gabriel Peveroni (1969), que construyen sus objetos textuales a partir del cruce intersistémico de las gramáticas tecnológicas propias de la segunda edad de los media (Poster, 1995), tales como la televisión, las autopistas de la información o la realidad virtual. En estas obras, como en las de Aira, la cuestión del borramiento de los límites en los binomios realismo/representación, alta cultura/cultura de masas, producción/recepción, etc., se pone en un primer plano. Estas literaturas se escriben en el horizonte del fin de la literatura, desde el reconocimiento de la tecnología de la reproducción y producción massmediática como el único espacio para acceder a la palabra, a un discurso que está configurado y atravesado por las imágenes en el mundo de las comunicaciones globales.

Aunque en nuestro trabajo nos vamos a centrar en una constelación de autores y textos publicados desde fines de los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad en el área geocultural del Río de la Plata, nos ha resultado imprescindible referirnos brevemente a una serie de textos escritos desde fines de los sesenta que constituyen los antecedentes de una rica tradición narrativa en la región. A la consignación de estos antecedentes dedicamos el capítulo cinco, que principia en unas páginas referidas a Manuel Puig (1932-1990), cuya obra ha sido ampliamente estudiada como primer hito del salto definitivo a los *media* en la narrativa del Río de la Plata. Otro de los autores a los que nos referiremos es Mario Jorge Varlotta Levrero (1940-2004), cuyos textos transcriben una crisis de la experiencia de lo real a partir de la combinación de las imágenes oníricas, al modo en que lo haría el surrealismo cortazariano, con otras imágenes extraídas de la esfera de la virtualidad massmediática. Si las primeras obras de Puig resultan claves en la reconstrucción de cualquier canon de los cruces entre la literatura y cultura de masas en la literatura argentina (Puig es particularmente una referencia fundamental para Aira y los autores argentinos más jóvenes en conexión con Aira), la

de Levrero constituye una obra clave en la tradición de la seducción por las formas menores y masivas de la literatura en Uruguay, y pionera en el desarrollo de las técnicas ecfrásticas aplicadas a lo televisivo y en la exploración de los vínculos entre simulacro y alienación en los años setenta. Si bien recibió el interés de críticos de la talla de Rama, Moraña o Aínsa, de la obra de Levrero, escrita en su totalidad entre Buenos Aires, Colonia, Piriápolis y Montevideo y distribuida localmente hasta no hace muchos años, no existen estudios en España<sup>1</sup>. Hemos considerado también oportuno referirnos a Ricardo Piglia y en concreto a *La ciudad ausente*, para explicitar otro modo de transcribir el simulacro en la tradición narrativa del Río de la Plata. La novela supone un trabajo con el simulacro y sus tecnologías desde el género de la ciencia ficción y, en concreto, la novela de anticipación. Esta ficción paranoica de Piglia explora los vínculos de lo que Johnston ha denominado multiplicidad de la información (Johnston, 1998) con el problema de la crisis de la experiencia y la desconexión de las subjetividades con la memoria colectiva en la Argentina de la postdictadura. La novela de Piglia constituye para nosotros otro modelo contemporáneo de tratamiento del simulacro. Si por un lado la novela fagocita e incorpora la cultura de masas, por otro marca una distancia crítica respecto de lo masivo, sobre todo en tanto su gramática busca plegarse a lo textual. Las emisiones de información generadas por la *cyborg*, sus simulacros que son objeto de debate entre los polos de la alienación y mistificación por un lado y de la resistencia por otro, en la novela de Piglia, se vinculan a lo verbal. En otro sentido, el abordaje del simulacro de esta meta ficción virtual (Carrera, 2001), podría vincularse con la *nouvelle* de ciencia ficción de Bioy Casares, *La invención de Morel*, que podría considerarse su antecedente en tanto ambas ponen de relieve desde el género de la ciencia ficción la crisis de la experiencia de lo real en una ecología atravesada por la tecnología, remarcando la visibilidad de los artefactos tecnológicos en el paisaje ficcional.

Las razones que nos han llevado a incluir este corpus de textos como antecedentes de la problemática que tratamos son varias: en primer lugar, los textos elegidos como antecedentes nos van a permitir hablar de diferentes usos de la cultura de masas y de la tecnología de la reproducción massmediática de imágenes en la narrativa rioplatense que, pensamos, resumen los diferentes abordajes llevados a cabo en la literatura de la región de este problema. En segundo lugar, retomando algunos planteamientos teóricos

---

<sup>1</sup> Cuando estábamos realizando la maquetación de esta tesis conocimos a Jorge Olivera, doctorando de la Universidad Complutense que en breve defenderá una tesis sobre la “trilogía involuntaria” de Levrero.

clásicos de la semiótica de Eco, pensamos que todos los textos elegidos proyectan fórmulas diferentes de equilibrio entre los polos apocalíptico e integrado respecto de la cultura de masas. En la transcripción mediático-tecnológica que hacen los textos rioplatenses de Puig, Levrero o Piglia atisbamos una relación lúdica entre lo verbal y lo visual y las tecnologías massmediáticas, más intensa en Puig, menos intensa en Piglia, pero en todos ellos una *jouissance* que se recrea en las posibilidades que dichas interacciones presentan. Pero al mismo tiempo las imágenes y la tecnología de la reproducción de las mismas se proyectan en última instancia como un obstáculo para apresar lo real. Si, efectivamente, podríamos describir estos textos como próximos al polo integrado por la seducción hacia la cultura de masas que en ellos resulta legible, consideramos sin embargo que, simultáneamente, se desprende de su lectura no sólo una traición que los aleja de lo masivo para conectar con una tradición culta o en algún caso *camp* de la narrativa, sino también una descripción del simulacro a la que se contrapone una nostalgia de la experiencia de lo real, y esta nostalgia es, podríamos decir, su veta más apocalíptica.

Es sobre este horizonte de usos y posturas entre lo apocalíptico y lo integrado respecto de lo masivo, que ilustran estos antecedentes, que la narrativa de César Aira y de los autores más jóvenes estudiados opera un cambio. Los textos de los noventa que hemos seleccionado borran el resto de esa nostalgia de un real previo que el simulacro ha venido a eliminar, para afirmarse en un realismo del simulacro, único realismo posible en una ecología de la proliferación massmediática como espacio único desde el que acceder a la representación. Borran, decimos, casi en su totalidad, la nostalgia de una experiencia diferente a la experiencia contaminada de simulacro, una experiencia previa- moderna- de lo real, para afirmar un deseo de real justo en el límite en el que la narración pierde todo verosímil representativo. En los autores más jóvenes, podríamos decir, el simulacro es ya su propio pasado.

Los capítulos 1 y 2 pretenden una breve reconstrucción de esa historia de la penetración de los medios y la transformación que éstos operan sobre la percepción que deviene en la consolidación del simulacro. En esta reconstrucción hemos privilegiado los hitos de los estudios visuales (*Visual Studies*) y teoría de los media (*Media Theory*) junto con otras aportaciones de la filosofía y los Estudios Culturales que mejor pueden ejemplificar una ruptura significativa en las relaciones mutuas entre las tecnologías de la

visión y reproducción de las imágenes y el cambio cultural. La combinación de perspectivas elegida ha pretendido una aproximación interdisciplinar, desde la que sea factible desandar continuamente los pasos desde la reflexión teórico-filosófica a las implicaciones culturales que se materializan en el arte y la literatura, y viceversa, desde estas prácticas al horizonte ideológico en que se inscriben.

En el capítulo 1 realizaremos un recorrido por el desarrollo de la tecnología de lo visual y sus máquinas sociales, atendiendo a cómo los aparatos fantasmáticos del XIX y principios del XX (el estereoscopio, el daguerrotipo y, sobre todo, la fotografía y el cine) coadyuvan en la transformación del *sensorium* cartesiano de la Ilustración, cuyo modelo tecnológico era la cámara oscura, dando inicio a un proceso de abstracción e intelectualización de la vida social cada vez mayor que se inscribe en la metrópoli moderna. En dicha reconstrucción incluimos aportes desde Simmel a la teoría cultural de Marshall McLuhan y Guy Debord. Pasando por Bergson, Heidegger, la escuela de Frankfurt, Sartre, Barthes, Foucault, Jameson y Deleuze.

En el capítulo 2 discutiremos los aportes de la reflexión de la teoría posmoderna a la construcción del concepto de simulacro. Nos detendremos en la descripción que del mismo hace Baudrillard, el teórico fundamental del simulacro y su crítico más apocalíptico, leeremos los aportes que al hilo de la teorización del posmodernismo estético hace Lyotard a la construcción del concepto, describiremos cómo Jameson caracteriza el simulacro como rasgo estético fundamental del cambio cultural, y encontraremos en Vattimo la perspectiva más integrada, hallando una contracara movilizadora para el simulacro en su concepto de oportunidad (*chance*) postmetafísica. En la última sección del capítulo referiremos brevemente los aportes de Mark Poster, Friedrich Kittler, Slavoj Žižek o Paul Virilio en su reflexión sobre las tecnologías de la virtualidad tardoposmoderna de los últimos años, que también podrían alinearse entre lo apocalíptico y lo integrado.

En el capítulo 3 reconstruimos cómo el concepto de simulacro ha sido tematizado y teorizado desde diferentes vetas del pensamiento latinoamericano, fundamentalmente a partir de los años noventa en adelante. La teoría cultural latinoamericana se ha visto preocupada por las transformaciones en el *sensorium* perceptivo con la penetración de los medios en la cultura de Latinoamérica. Desde los estudios de la comunicación nos

han parecido particularmente valiosos los aportes de Martín Barbero y su mapa cognitivo de la incidencia de la implantación de los medios de masas en las sociedades y culturas latinoamericanas. Los medios de comunicación de masas juegan al mismo tiempo un papel fundamental en los debates que se generan desde fines de los ochenta vinculados al ingreso de una voz latinoamericana en los procesos revisionistas de la modernidad surgidos en la academia euro-norteamericana a propósito del debate Modernidad/Posmodernidad y, más recientemente, en el debate de la Globalización. Entre los aportes de los estudios culturales latinoamericanos recogemos los elaborados desde el paradigma de la hibridez, fundamentalmente con García Canclini, Alfonso de Toro y Alberto Moreiras, o desde el planteamiento de teóricos como Hugo Achugar, Nelly Richard o Beatriz Sarlo, los medios de masas constituyen un argumento clave para la inclusión de Latinoamérica como posmodernidad periférica en la agenda global.

En el capítulo 4 recogeremos los debates y problemas que se han abordado en los estudios literarios respecto de la incidencia de la cultura de masas y la videocultura en la narrativa. Describiremos brevemente nociones valiosas para el desarrollo de la metodología de análisis de los textos literarios elegidos, tales como los conceptos de *kitsch* y *camp*, la tecnoescritura, la proliferación de la información, el ensamblaje de los media y la écfrasis, representación verbal de la representación visual, que será un concepto retórico particularmente clave para el análisis planteado en esta tesis.

En el capítulo 5, como hemos señalado más arriba, referimos brevemente los antecedentes de la transcripción del simulacro en la narrativa del Río de la Plata desde Manuel Puig, hasta Ricardo Piglia. Todos estos antecedentes en la transcripción narrativa del simulacro, podemos decir, se recrean en la hibridez en tanto ésta supone una apertura de las posibilidades estéticas, pero en la contracara de ese optimismo vanguardista, su aproximación al simulacro no oculta una nostalgia de real que los ubica próximos al polo apocalíptico al mismo tiempo que proyecta una resistencia respecto de la penetración de la tecnología como materialización de la dominante ideológica del capitalismo transnacional. La “pobreza de la experiencia” de que hablaba Benjamin se traduce entonces en una negatividad resistente en la que lo verbal pugna con lo visual para no integrarse definitivamente. El esfuerzo entonces estriba en desenmascarar las imágenes, incluso en los casos en que se reconoce este esfuerzo como imposible o como un esfuerzo a sabiendas de que lo real es indiscernible de su simulacro. En esa



ambivalencia entre la *jouissance* y la denuncia, en esa resistencia negativa, estos textos definen su valor.

Dedicamos el capítulo 6 íntegramente a la obra de César Aira. El trabajo con lo mediático y la tecnología de la reproducción de las imágenes son el material que los complejos libros de Aira toman como objeto. Como hemos dicho, Aira constituye un quiebre, una ruptura en el tratamiento del simulacro. Pretenderemos demostrar cómo, a diferencia de los textos tratados en el capítulo precedente, en los que la tematización del simulacro conducía a poner el énfasis en la irrealidad de lo real, las novelas airianas de los noventa se afirman en lo que hemos descrito como un realismo del simulacro proponiéndose las gramáticas propias de la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes, como la fotografía digital o la televisión, como las vías de acceso a un real o como códigos de un realismo nuevo, un realismo que pretende salir del propio texto y de la representación simbólica y obrar conexiones o asociaciones en el “más allá” del texto. Como veremos, en ciertos aspectos la obra de Aira anticipará una corriente de narradores que persiguen construir lo que Laddaga ha denominado “ecologías culturales” (Laddaga 2006: 21) que enfatizan su carácter relacional, como es el caso de Cucurto y Rosetti, ambos narradores analizados en el capítulo 7. En este sentido la obra de Aira nos parece fundamental para construir el canon de la literatura no sólo rioplatense sino de toda Latinoamérica desde los años noventa.

En el capítulo 7, nos centraremos en diferentes textos narrativos de los últimos años, entre 1998 y 2006, que hacen del trabajo con los medios, la videocultura y la cibercultura el objeto clave de sus estéticas, sugiriendo una línea de investigación futura que tratará de analizar el funcionamiento de imagen, tecnología y medios en la narrativa latinoamericana reciente. En Argentina, y en relación al proyecto de César Aira ubicamos los textos de Sergio Bizzio, *Planet* (1998) y *En esa época* (2001), Washington Cucurto, *Noches vacías* (2003), *Cosa de negros* (2003), *El curandero del amor* (2005), y Dalia Rosetti, *Durazno reverdeciente* (2006). En Uruguay, en relación a la explicitación de la ecología massmediática y la narrativa de ciencia ficción o anticipación, a la que hacemos referencia a propósito de la narrativa de Piglia, Levrero y el propio Aira, leeremos un texto de Gabriel Peveroni, *El exilio según Nicolás* (2005), para cuyo análisis nos valdremos de teorías de lo hipertextual, de la identidad posthumana y el cyborg. Otro de los autores en que nos centraremos, Rafael Courtoisie,

retoma en *Vida de perro* (1997), *Tajos* (1998), algunos relatos de *Sabores del país* (2006) pero, sobre todo, en *Caras extrañas* (2001), la temática de la pérdida de densidad de lo real y la pone en relación con la pérdida de densidad de la memoria, en una línea que recuerda a la novela de Piglia que citábamos. Sin embargo, como en Aira, en Courtoisie, la gramática textual se pliega a lo visual, a la de la estética del videoclip, y lo visual se proyecta ahora no como obstáculo sino como vía de acceso a la desautomatización.

El capítulo 8 pretende dar cuenta de algunas conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis del corpus. La línea de investigación que propone esta tesis ha sido ensayada en una serie de trabajos anteriores, publicados en forma de artículos y capítulos de libro y que hemos incluido en la bibliografía final.



## **CAPÍTULO 1: LOS MEDIOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD: BREVE PREHISTORIA DEL SIMULACRO.**

### **1.1. Prehistoria del simulacro:**

Una importante corriente del pensamiento occidental a lo largo de los últimos dos siglos ha circulado por el cauce de la reflexión acerca de la configuración de lo visual y los sistemas a través de los cuales el hombre percibe el mundo. Y ese debate no ha podido desligarse del papel jugado por la tecnología de la reproducción y la producción de imágenes. Si, como señala Deleuze, “cada formación histórica implica una repartición de lo visible y de lo enunciable que se hace sobre ella misma”, y si, de otra parte, prosigue Deleuze, “de un estrato a otro, hay variación de la repartición porque la visibilidad misma cambia de modo y los enunciados cambian ellos mismos de régimen” (Deleuze, 1986a: 56)<sup>2</sup>, en este proceso la tecnología de la representación visual, si bien no explica completamente las transformaciones en la formación histórica de la mirada y el sujeto de la percepción, es determinante si se la entiende, como hace Deleuze, en una relación de “simultaneidad” o “subordinación” a otras fuerzas (Deleuze, 1986a) en tanto materialización ella misma de un inconsciente ideológico y de un *sensorium* óptico. De esta consideración parte el análisis de Crary de la serie de elementos y factores que se alían e influyen en los cambios que se producen en la percepción y en el sujeto observador a lo largo del siglo XIX. Para Crary, dicho cambio se produce por la intersección y el diálogo de una serie de transformaciones en las prácticas discursivas, discursos filosóficos, científicos y estéticos, por un lado, con la tecnología. Las máquinas, como señala Deleuze, son sociales más que técnicas (Deleuze, 1986a), se trata entonces de analizar los instrumentos de la visión como “agenciamientos”-prácticas, objetos sociales-, y en este sentido la “cámara oscura” y la “fotografía”, puede afirmarse con Crary, pertenecen a dos sistemas de representación, dos estructuraciones diversas del observador y de lo visible (1994).

---

<sup>2</sup> La traducción es mía.

Martin Jay, en su estudio dedicado a la historia de la cultura visual en el pensamiento francés (2007), señala cómo el *sensorium* perceptivo vigente en la mayor parte de las teorizaciones de la Ilustración francesa, inspirado en el sistema cartesiano, parte de la identificación de la idea con la imagen. La cita del filósofo Thomas Reid puede ejemplificar hasta qué punto el pensamiento de la Ilustración cifra su cultura visual en el vínculo entre la lucidez y la racionalidad, convirtiendo por esta razón a la visión en el sentido privilegiado: “De todas las facultades que reciben el nombre de los cinco sentidos, la vista es sin ninguna duda la más noble” (Reid, Thomas, cit. en Jay, 2007: 72). Jay ha señalado cómo “el siglo de las luces” francés entroniza un “ocularcentrismo” que la filosofía de los siglos siguientes, sobre todo la del siglo XX, toma como objeto de su crítica. El ocularcentrismo ilustrado se inspira, según Jay, en Descartes y, sobre todo, en el sensualismo de Locke, que convertían a la visión en el sentido privilegiado en la consecución del conocimiento<sup>3</sup>. A la pregunta “¿Qué es una idea?” Voltaire en su *Diccionario Filosófico* responde “Es una imagen (...) que se plasma a sí misma en mi cerebro” (Voltaire, cit. en Jay, 2007: 70). Jay también analiza cómo, en Rousseau, la visibilidad o transparencia deviene una idea clave en el modelo de utopía. Si bien es común a otros intelectuales su denuncia de los salones de París en la que podía encontrarse un tipo de ansiedad similar a la *regard absolú* de los personajes de Racine, en *La nueva Eloisa*, se percibe una idea de la transparencia como ideal social donde “los humanos estarían absolutamente abiertos a la mirada de los otros, una utopía de vigilancia mutuamente beneficiosa sin reprobación ni represión” (Jay, 2007: 77).

Esta conceptualización de la visión como sentido privilegiado y del entendimiento como plasmación o impresión de las imágenes, se ha venido consolidando en los siglos precedentes, y en ese desarrollo se ha sugerido la importancia de diferentes agenciamientos tecnológicos. En este sentido, para la crítica tiene una vital importancia

---

<sup>3</sup> Descartes es para la mayor parte de la crítica dedicada a la historización de lo visual el fundador del paradigma visual moderno. Para Rorty “en el modelo cartesiano el intelecto investiga entidades configuradas a partir de imágenes retinianas” (Rorty, Richard, 1979: 50) (traducción nuestra) y Gasché, señala cómo en Descartes el concepto óptico de la reflexión deja de ser el medio de la metafísica para volverse su fundamento. Con Descartes, “la certeza derivada del cogito me cogitare se vuelve el eje inamovible de la filosofía” (Gasché, cit. en Jay, 2007: 60) Descartes justifica filosóficamente, según Jay, el hábito epistemológico de ver ideas en la mente, y se convierte en “el fundador de la tradición especulativa de la reflexividad identitaria” (Jay, 2007: 61). La física cartesiana se basa en la asunción de que la luz pasa de inmediato a través de un medio extenso que llena el espacio entre el objeto y el ojo, sin que en la naturaleza existan vacíos. El planteamiento medieval de unas imágenes reales que se transmitirían a través del aire, como ya había puesto en duda Guillermo de Ockham, desde el nuevo paradigma cartesiano se habrá desmoronado. En este punto Jay subraya la deuda de Descartes con Kepler (Jay, 2007: 63)

la invención y difusión del invento de Gutemberg. Según teóricos como Walter Ong la transformación introducida en el sistema sensorial por la imprenta “dio pábulo a que pronto comenzara la campaña a gran escala en pro de “lo claro y lo distinto”, iniciada por Ramus y en la que Descartes puso toda su atención: una campaña a favor de una empresa cognitiva concebida en términos visuales” (Ong, 2000: 50). McLuhan sostiene que la imprenta presentaba una imagen de precisión repetible que inspiró formas totalmente nuevas de extender las energías sociales, según McLuhan, la tipografía concede al hombre la posibilidad de un nuevo aislamiento, el cual significó la posibilidad de separar pensamiento y sentimiento, acción de actuación (McLuhan, 1996). Con la reproducción mecánica y la impresión tipográfica, no sólo como reproducción de la letra escrita sino, también -como resulta de interés señalar-, con el impacto que tuvo la reproducción seriada de imágenes rudimentarias a través de planchas primero talladas y después grabadas<sup>4</sup>, el conocimiento se estandariza y se vuelve, como nunca antes, visual (Ivins, 1953).

No es de extrañar que la cámara oscura, rescatada por Leonardo como ayuda para el dibujo y perfeccionada a lo largo de los siglos subsiguientes hasta el mecanismo logrado por Della Porta, se hubiera convertido en el emblema tecnológico del estatuto dominante del observador durante los siglos XVII y XVIII, ubicando el problema del punto de vista en el centro del debate de las diversas teorías de la visión. Así lo demuestran afirmaciones como las de Locke en 1690 para quien la cámara oscura servía incluso de modelo al entendimiento: “(...) el entendimiento se parece (...) a una cabina completamente oscura, que no tendrá sino algunas pequeñas aberturas para dejar entrar las imágenes exteriores y visibles, o, por así decir, las ideas de las cosas: de suerte que si estas imágenes vienen a dibujarse en el decorado oscuro, puedan quedarse allí y sean colocadas en orden, de forma que pueda encontrarlas en la ocasión que convenga, habrá entonces una gran semejanza entre la cámara oscura y el entendimiento humano” (Locke, cit. en Crary, 1994: 74)<sup>5</sup>.

La cámara oscura supone, por un lado, un esquema visual postcopernicano en el que varios puntos de vista coexisten y la visibilidad por tanto ha devenido relativa, dependiente del punto de vista, por otro, el hecho de que la verdad de lo visual se ha

---

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse el libro clásico de Ivins (1953).

<sup>5</sup> La traducción es mía.

separado de la evidencia sensorial para confiarla a un dispositivo monocular. Ello se percibe claramente en buena parte de la filosofía. Como demuestra el análisis de Crary, tanto en Pascal como en Leibniz, la cuestión del punto de vista deviene un problema crucial. En este último, el esfuerzo del pensamiento se concentra en reconciliar las verdades universales en un mundo compuesto de diferentes mónadas aisladas, cada una de ellas “un interior sin exterior” (Deleuze, 1988: 50). En el sistema leibniziano, la cámara oscura, como cono de visión, ejemplifica la noción del punto de vista monádico. La cita de Leibniz abunda en los vínculos entre visualidad y conocimiento de los que la cámara oscura vuelve a sugerirse como modelo:

“Pour rendre la ressemblance plus grand (entre la cabinet obscure et l’entendement humain) il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y eût une toile pour recevoir les espèces, qui ne fût pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connaissances innées ; que de plus cette toile ou membrane, étant tendue, eût une manière de ressort ou force d’agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plis passés qu’aux nouveaux venus des impressions des espèces” (Leibniz, 1966: 121)

Con el legado previo del “plano diáfano” de Berkeley, pasando por las sensaciones impresas de Locke, hasta la “toile à ressort” de Leibniz, el observador del XVIII se confronta con un espacio unificado y ordenado que se modifica en función de su propio sistema sensorial<sup>6</sup>. No obstante, la realidad percibida a través del aparato tecnológico de la cámara oscura no ha roto definitivamente sus vínculos con lo táctil, ya que para que se produzca la visión en cierto modo la realidad ha de estar de algún modo ante la

---

<sup>6</sup> Resultan ilustrativas de este sensorium vinculado a la cámara oscura las observaciones de Leibniz respecto de las transformaciones acaecidas en el sistema perceptivo y los problemas teológicos y filosóficos que éstas acarrear. Las diferentes aproximaciones a una villa sirven de modelo a la distinción que hace Leibniz entre “escenografía” e “iconografía”, las dos representaciones de lo visible para cada mónada y para Dios, respectivamente. Por un lado *Vista de Venecia*, de Jacopo de Barbari, de 1500, “precopernicana”, aprehensión sinóptica y totalizante, que hace de la villa una entidad unificada; por otro lado, los cuadros de Venecia de Canaletto en el siglo XVIII, revelan un campo ocupado por un observador monádico en una villa que no puede conocerse más que a partir de una acumulación de puntos de vista múltiples, las implicaciones de la filosofía de Leibniz en el estudio del *sensorium* posmoderno son puestas de relieve por Deleuze (1988), lo que en Leibniz se sugiere como problema, la multiplicidad de puntos de vista como “diferentes universos”, que se resuelven en un único universo a partir de la existencia de Dios, capaz de “ver” la *característica universalis* que recorre el conjunto de lo real y a cada mónada, en la lectura posmoderna se vuelve radical e irresoluble, con la teorización de realidades simultáneas, simulacros y simulación: “(...) y como una misma villa mirada de diferentes costados parece otra, y está como multiplicada en perspectiva; (...) para la multitud de infinita de sustancias simples, hay como otro tanto de diferentes universos, que no son por tanto más que las perspectivas de uno único según los diferentes puntos de vista de cada mónada”. (Leibniz, 1978: 173) (la traducción me pertenece)

cámara, y en consecuencia la visión depende en efecto del punto de vista, pero no del funcionamiento del ojo. A la cámara oscura y el ordenamiento de lo visible que la hace posible suceden, a lo largo del siglo XIX, una serie de instrumentos, como es el caso del estereoscopio, y, sobre todo, la fotografía, que permiten medir la transformación de tal estatuto.

Podríamos afirmar que el proceso de abstracción que obra la modernidad en el siglo XIX opera en los procesos perceptivos de la visión, en primer lugar, separando las conexiones entre los distintos sentidos al punto de que el ojo, desligado de la “red referencial que supone lo táctil” (Crary 1994: 44), progresivamente entreteje una relación subjetiva con el espacio percibido. En segundo lugar, y a consecuencia de ello, la visión podrá predicarse de objetos que podríamos describir con Benjamin como “fantasmáticos” o “fantasmagóricos”, no necesariamente presentes ante el ojo. Esta relación subjetiva acaba objetivándose a través de la tecnología y la consecuencia de este hecho es una refundación del observador que sentará las bases del “consumo espectacular”, que encuentra una de sus descripciones más acabadas en la conocida obra de Guy Debord, *Sociedad del espectáculo*, que desde nuestro punto de vista, y para buena parte de la crítica posmoderna, atestigua la puerta de entrada del *sensorium* posmoderno, que denominaremos con el término “simulacro”. En este sentido es pertinente señalar que la verdadera prehistoria de la formación de la mirada contemporánea tiene lugar en el XIX y que por esta razón, entre otras, el *sensorium* moderno y el posmoderno se hallan, desde nuestro punto de vista, en relación de continuidad más que de ruptura.

Se ha vuelto un lugar común analizar la experimentación con la percepción y los artilugios fantasmáticos del siglo XIX como la prehistoria del cine. En el análisis de Crary la refundación del observador antecede incluso a hitos como la difusión de la fotografía o al desarrollo de la escuela impresionista en arte. Y es precisamente el arte un excelente termómetro para medir la paulatina transformación en el *sensorium* perceptivo que se da en el siglo XIX. Como señala Crary, los pintores de la escuela de Warburg, antes incluso que los impresionistas, por ejemplo, ya muestran síntomas, técnicas, y sus obras implican modos de ser contempladas y consumidas que requieren de un observador y una reestructuración de lo visible diferente a los de sus contemporáneos (Crary 1994). Románticos ingleses como William Turner reflejan en



sus obras una puesta en crisis del sistema perceptivo en la que el ojo humano se vuelve un instrumento opaco, frente al estatuto de la visión que representa la cámara oscura. El énfasis en lo diáfano y lo nítido del proceso visual se troca por un énfasis en el misterio y la luz (Crary, 1994), a partir de una recuperación del *sfumato* leonardiano (Jay, 2007). En esa línea camina el impresionismo pictórico, que rechaza abiertamente la transformación del esbozo directo de la naturaleza en cuadro pulido o completado en el estudio, para dejar sus obras sin terminar (Jay, 2007: 121), como representaciones de la experiencia de la luz y el color en la retina humana. Estos experimentos en la pintura del XIX atestiguan cómo lo visible sale del orden atemporal e incorpóreo de la cámara oscura para ingresar en otro sistema relacionado con la fisiología y el tiempo inestable del cuerpo humano (Crary, 1994), en el que juegan un papel clave nuevos agenciamientos tecnológicos relacionados con la visión.

Ciertos medios de producir efectos realistas en la cultura visual de masas, como el estereoscopio, se fundan en la ya referida “abstracción” y “reconstrucción radical” de la experiencia óptica, que obliga a una reevaluación del concepto de realismo del siglo XIX. Según Crary, la concepción del observador al inicio del XIX, se articula siguiendo los modelos de la visión subjetiva por oposición a la negación de la visión como proceso que caracteriza el discurso de los siglos XVII y XVIII, promovida por el contexto romántico. Para decirlo con Meyer, las teorías de la visión atienden ahora al “rol” creciente “desempeñado por el espíritu en la percepción” (Meyer, 1953: 57); así, la concepción de la percepción pasa de ser una teoría de la imitación a una teoría de la expresión, de la metáfora del espejo a la de la lámpara (Meyer, 1953: 57-65). Lo que no estaba implicado en el modelo de la visión del XVIII era la productividad del sujeto observador, de su psiquis, la visión procedía del exterior y accedía al interior de la mónada a través del instrumento óptico. Ahora, con el desarrollo de la fisiología y los estudios sobre la propagación de la luz, asistimos a un cambio que podríamos resumir con las palabras de William Blake, “del ojo depende el objeto” (cit. en Crary: 141).

Como señala Starobinski, a fines del XVIII dos tendencias filosóficas coadyuvan en la pérdida de fe en la visión como órgano de percepción privilegiado. Por un lado, un anhelo del sentido neoplatónico de la belleza ideal, una “sed de una Belleza inteligible, la reflexión sobre la unidad de la Belleza, emergió con fuerza por doquier, como

reacción contra la seducción corruptora del placer sensual” (Starobinski, 1982: 145). La otra, una nueva valoración de la oscuridad como el complemento necesario, cuando no la fuente, de la luz<sup>7</sup> (Starobinski, 1982). Una señal de ese cambio fue “la sustitución de la sensación pasiva por una voluntad más activa” (Jay, 2007: 88) que respondía a una nueva concepción de la subjetividad en las filosofías dominantes a comienzos del siglo XIX. Otra, como señala, Jay, tuvo que ver con el interés en la estética de lo sublime, proveniente de la filosofía kantiana, en tanto lo sublime “pone en evidencia una facultad de la mente que trasciende cualquier medida de los sentidos” (Kant, cit. en Jay, 2007: 88). Si lo sublime como categoría estética exige una captación intelectual, que desborde los sentidos, no es de extrañar que, como recuerda Mitchell, lo sublime en la conceptualización que hace de ello Edmund Burke se asocie expresamente con la palabra, mientras que la belleza se encuentre vinculada a la imagen (Mitchell, 1986).

Tanto Goethe como Schopenhauer<sup>8</sup> coinciden en abordar el proceso de la visión como un nudo de elementos pertenecientes al mismo tiempo al ser humano y al mundo exterior. La separación entre representación interior y mundo exterior sostenida por la cámara oscura es reemplazada ahora por una sola superficie de afectos en los que el adentro y el afuera pierden la mayor parte de sus significaciones y posiciones anteriores. Los avances tecnológicos y científicos vienen a confirmar, como señala Crary, la naturaleza atópica del color o su no referencia espacial. La consecuencia de esto es un cambio de focalización en el estudio de los fenómenos visuales como procesos complejos en los que participan los elementos psíquicos y fisiológicos del individuo. La irrupción de una nueva episteme que Foucault describe como una nueva analítica de la

---

<sup>7</sup> Respecto de esto último, señala Jay cómo el estudio de Goethe sobre el color subraya precisamente la polaridad de la luz y la sombra, y, análogamente, junto a Starobinski, cómo las pinturas negras de Goya son una plasmación de esa misma dialéctica luz/sombra. Jay anota en este sentido un énfasis paradójico en “Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808”, en tanto los puntos de luz en la pintura están a menudo iluminando los rostros del horror, mientras los agentes de la Ilustración, en este caso los ejecutores, permanecen sumidos en sombras (Jay, 2007: 87 nota al pie). Jay lee así cómo la denuncia de la barbarie de la Razón se acompaña de un tratamiento paradójico de la luz y la sombra.

<sup>8</sup> Crary analiza cómo los estudios científicos de Maine de Biran o Xavier Bichat influyen en *El mundo como voluntad y representación*. De Biran, estudia la influencia de la fatiga física en la percepción. Bichat sitúa las facultades de la inteligencia y la memoria en diferentes parcelas del cerebro. Para Schopenhauer la representación es un proceso fisiológico complejo que “se compone en el cerebro de un animal y a continuación nace en el mismo cerebro la conciencia de una imagen” (Schopenhauer, cit. en Crary, 1994: 133), y su utopía de la percepción estética es igualmente un refugio contra la angustia de un mundo modernizado que transforma los cuerpos en un sistema de movimientos reflejos previsible. También a la inversa, investigaciones como las de Franz Joseph Gall, Johann Gaspar Spurzheim y François Magendie, sobre la naturaleza de los nervios y la ubicación de las distintas funciones cerebrales, incluidas las emociones, tienen anclaje en la noción de sujeto que se desprende de la filosofía de Schopenhauer.

finitud en los albores del siglo XIX. Foucault explica del siguiente modo este “regreso del cuerpo”:

“El lugar de análisis, no es más la representación, sino el hombre en su finitud (...). Uno puede descubrir que el conocimiento tenía las condiciones anatómico-fisiológicas, que se formaba poco a poco sobre la nervadura del cuerpo, que tenía quizás un asiento privilegiado, que sus formas en todo caso no podían ser disociadas de las singularidades de su funcionamiento: que había una naturaleza del conocimiento humano que determinaba las formas y que podía al mismo tiempo serle manifestada en sus propios contenidos empíricos. (Foucault, 1966: 329-330)<sup>9</sup>.

Si el siglo XIX es la época de la fascinación ante los espectáculos de la mirada, lo es, al mismo tiempo, de la crisis sin precedentes del régimen escópico dominante del perspectivismo cartesiano. Mucho antes de la fotografía, en 1807, Hegel había advertido del estatuto engañoso de las imágenes, cuestionando la identificación de la imagen con el conocimiento, postulando un ideal antiocularcéntrico de “verdad sin imagen” (Jay, 2007: 89), afirmando, en el prefacio a la *Fenomenología del Espíritu*, “la verdad no es como una moneda acuñada que puede embolsarse uno” (Hegel, cit. en Crary, 1994: 145), pudiendo consistir en algo diferente a lo que uno puede alcanzar a ver, y Goethe había sugerido en su *Tratado del color* que la persistencia retiniana de las imágenes consecutivas se producía a pesar de no hallarse dichas imágenes presentes. Desde inicios del XIX se había venido creando un caldo de cultivo propicio al advenimiento de lo “fantasmagórico”.

En este contexto científico-filosófico proliferan diferentes instrumentos visuales relacionados con la praxis científica para acabar algunos de ellos como objetos de consumo popular y espectáculos de la sociedad de masas. El taumatropo (1825), la rueda de Faraday (1831), el fenaquistiscopio de Plateau (1830-1833), el estroboscopio, de Ritter von Stampfer (1834), el zootropio o rueda de la vida de Horner (1834), el caleidoscopio de Brewster, el diorama de Daguerre (1820). Muchos de estos aparatos, dedicados a investigar empíricamente tanto la persistencia retiniana de las imágenes, como la propagación y refracción de la luz o la percepción ilusoria del movimiento, han sido estudiados como la prehistoria tecnológica del cine (Metz, 1974).

---

<sup>9</sup> La traducción es nuestra.

Crary se centra en uno de estos instrumentos, el estereoscopio, indisociable del debate por la percepción del espacio. Su desarrollo se liga a uno de los primeros descubrimientos de Wheatstone: “Cuando un objeto se mira a una gran distancia, tal que los rayos ópticos de los dos ojos son sensiblemente paralelos, (...) sus proyecciones perspectivas, vistas por separado por cada ojo, son parecidas y la apariencia del objeto visto con los dos ojos es la misma que si estuviera vista por uno solo” (Wheatstone, cit. en Crary, 1994: 170). El experimento de Wheatstone prueba que el efecto de profundidad se podía obrar artificialmente y que lo que vemos no es una cualidad del mundo real o empírico, sino la resulta de una serie de estímulos combinados en el cerebro. Wheatstone defiende la naturaleza atópica de la imagen estereoscópica, probando la disyunción entre la causa y el efecto en la percepción. El estereoscopio de Wheatstone inaugura una concepción de la visión como alucinatoria o artificial, concepción que Barthes llama “ilusión referencial”. (Barthes, 1997: 181). Al sustraerse la posibilidad de verificar la realidad de la imagen en el mundo físico por medio del tacto, el estereoscopio pone en jaque “la congruencia entre la geometría del mundo y la geometría natural del ojo de la mente” (Jay, 2007: 119).

Es interesante señalar que los aparatos de los años 30 y 40, a decir de Crary, se caracterizan por la visibilidad de su estructura de funcionamiento y por la forma de subjetivización que comportan. Permiten acceder a lo real y, al mismo tiempo, no pretenden que lo real sea otra cosa que una producción mecánica. La máquina no es separable del producto entendido como representación. Las visiones que se permiten fabricar se desligan de las imágenes que ellos utilizan. Remiten a la interacción funcional de los cuerpos y la máquina más que a los objetos exteriores de la representación. Esta fascinación vinculada a las máquinas de percepción se traduce desde la perspectiva de algunos críticos en un impulso voyeurista en la literatura realista, como señala Starobinski a propósito de Stendhal (Starobinski, 1999), o como prueba el hecho de que Balzac reconociese su propia obra como una “literatura de imágenes” (Jay, 2007). A propósito de la obra de Flaubert se han señalado los vínculos entre sus descripciones visuales y la fotografía, y el hecho de que su literatura busque ubicar al lector como si estuviera ante un espectáculo (Turnell, *The Art of French Fiction*, cit. en Jay, 2007: 91). No obstante lo fotográfico del realismo estriba más en la escala de detallismo escópico de su proyecto de querer describir con palabras

transparentes una realidad visible y dispuesta para la observación de un narrador que lo ve todo (Jay, 2007), que en una exploración de la crisis que la fotografía genera en el *sensorium* perceptivo.

Esta inédita ansia de real inspirada en las nuevas posibilidades técnicas y el desarrollo del voyeurismo durante el último tercio del siglo convierten, en opinión de Jay, a la fotografía en el más popular y fascinante invento del XIX. La fotografía permanece, frente a muchos otros aparatos que envejecen prematuramente. La obsolescencia de estos artilugios de la ilusión se explica en parte porque no son “fantasmagóricos” en el sentido que usan Benjamin o Adorno para describir los modos de representación posteriores a 1850. La fantasmagoría califica un tipo particular de espectáculo que sigue el modelo primitivo de la linterna mágica ensayado por vez primera en 1790 y que alcanza su forma acabada con la fotografía. Lo “fantasmagórico” persigue, como señala Andreas Huyssen parafraseando a Adorno, “disimular la producción bajo la apariencia de producto” (Huyssen, 1986: 34)<sup>10</sup> Lo fantasmagórico tiene la pretensión de sustituir al ser, en tanto su apariencia se “presenta sin lagunas” (Huyssen, 1986: 34-35)

La fotografía, al igual que el estereoscopio, supone un modo de consumación visual, pero al mismo tiempo se postula como un ente autónomo entre el observador y lo percibido: por un lado continúa haciendo creíble que el sujeto libre de la cámara oscura continúa viable, pero, por otro, aunque en sus inicios los clichés fotográficos parezcan inscribirse en la línea de los viejos códigos pictóricos naturalistas, la fotografía en realidad abole la indisolubilidad aparente del observador y la cámara oscura, ligados por un punto de vista único, y hace del nuevo aparato un dispositivo funcionalmente independiente del espectador. La tecnología fotográfica constituye por primera vez “un intermediario transparente e inmaterial entre el observador y el mundo” (Crary, 1994: 189), e implica la constitución de un nuevo espectador, cuya fundación conforma la prehistoria del espectáculo (Crary, 1994) y permite la percepción pura del modernismo (Krauss, 1986). La difusión del daguerrotipo primero, después de la fotografía, supone, para decirlo con las palabras de Virilio:

“La gran ruptura del siglo XIX, paralelamente a la revolución de los transportes, (...) la instauración de una estética de la desaparición que sucede a la estética de la aparición

---

<sup>10</sup> La traducción es nuestra.

(...) propia de la escultura y de la pintura (...) (en las que) las formas emergen de sus sustratos (...) y la persistencia del soporte es la esencia de la llegada de la imagen. Esa misma que emerge a través del bosquejo y que se fija con el barniz, de la misma manera que se pule un mármol (...) con Niepce y Daguerre va a nacer una estética de la desaparición. Pasando por la invención de la fotografía instantánea que permitirá la creación del fotograma cinematográfico, la estética será puesta en movimiento. Las cosas existirán en la medida en que desaparecen. La película es una estética de la desaparición puesta en escena por las secuencias. No es simplemente un problema de transporte, es la velocidad de la toma de la instantánea fotográfica, luego la velocidad de veinticuatro imágenes por segundo, las que revolucionarán la percepción y cambiarán totalmente la estética. Frente a la estética de la desaparición, sólo queda una persistencia retiniana. Para ver cómo se animan las imágenes de la secuencia, del fotograma, tiene que haber persistencia retiniana. Por lo tanto, pasamos de la persistencia de un sustrato material- el mármol o la tela del pintor- a la persistencia cognitiva de la visión. (...) estética de la desaparición, que prolongan hasta nuestros días el vídeo y la televisión” (Virilio, 1997: 24-25).

## 1.2. Modernidad e imagen:

El hombre está a punto de lanzarse sobre la tierra íntegra y sobre su atmósfera, de usurpar y de sujetar, bajo la forma de ‘fuerzas’, el reino secreto de la naturaleza y de someter el curso de la historia a la planificación y al dominio de un gobierno planetario. Ese mismo “hombre rebelde” no está en condiciones de decir simplemente lo que es, de decir lo que significa, en general, que una cosa sea” (Heidegger, Martin, “The Age of World Picture”)

Los medios de comunicación y la nueva intensidad y velocidad de proliferación de las imágenes han acompañado las descripciones de los modernistas, en sentido lato<sup>11</sup>, de su

---

<sup>11</sup> Empleamos el término modernista en un sentido artístico y amplio, conscientes de lo problemático de su uso. Este sentido amplio es el que se desarrolla en el ámbito de la literatura anglosajona. El término *Modernism* hace referencia a una serie de prácticas artísticas y literarias que se desarrollan desde fines del siglo XIX como reacción a las estéticas del realismo. En este sentido “modernista” resulta tanto la obra de los modernistas hispanoamericanos como Darío o Lugones, la obra de Proust o Joyce, y la producción de las vanguardias históricas. En el ámbito hispánico, tanto modernismo como posmodernismo son términos que refieren a prácticas circunscritas a un período de tiempo menor. El modernismo surge como movimiento literario en las últimas décadas del XIX, sobre todo alrededor de la obra de Rubén Darío, y concluye con las vanguardias, no incluidas en este período. La utilización del término en otro sentido será subrayada expresamente a lo largo del presente trabajo. García Canclini a este respecto ha hecho algunas observaciones interesantes. Para el argentino, la no equivalencia entre el modernismo hispanoamericano y

objeto de estudio e interés filosófico y artístico: la vida moderna y sus manifestaciones sociales y culturales, que cristalizan en gran medida en la ciudad. La ciudad es el espacio de la intensificación de los estímulos, de la nueva velocidad del capitalismo moderno. Así lo expresaba Nietzsche en *La voluntad de poder*:

“(…) la sensibilidad (es) infinitamente más excitable (…) la abundancia de las impresiones dispares, más grande que nunca; el cosmopolitismo de los alimentos, las literaturas, los periódicos, las formas, los gustos, incluso de los paisajes. Velocidad de esta invasión: *prestissimo*; las impresiones se borran unas a otras; uno se prohíbe instintivamente acoger aquello con que se está de acuerdo, asimilar profundamente, digerir. Se produce una suerte de adaptación a esta acumulación de las impresiones; el hombre desaprende a actuar” (Nietzsche, 1947: 53)<sup>12</sup>

Baudelaire, celebrado como uno de los primeros retratistas de la modernidad, describe su objeto de estudio como una cualidad de la vida a la par que como un nuevo objeto de esfuerzo artístico, en los que se imbrica la noción de novedad. El interés del concepto de *modernité* que alcanza significación en la obra de Baudelaire, estriba, como señala Benjamin, “no en la intención, compartida con el resto de las artes, de producir nuevas formas o acceder a una nueva cara de las cosas, sino en el objeto fundamentalmente nuevo cuya fuerza consiste únicamente en su cualidad de nuevo, sin importar lo repulsivo o miserable que pudiera ser” (Benjamin, 1970: 53).

Así, en el centro de la fenomenología de la modernidad baudelairiana se sitúa una idea de placer y de belleza consustancial a la cualidad de su presencialidad acelerada (Frisby, 1988), una naturaleza transitoria, o como señala el propio Baudelaire, relativa a las cualidades de “lo efímero, lo fugitivo, lo contingente” que componen “la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable” (Baudelaire, 1964: 4). El artista será “el pintor del momento que pasa y de todas las sugerencias de eternidad que contiene” (Baudelaire, 1964: 4) Lo que para Jauss se traducirá en la fórmula modernista de encontrar lo eterno en lo transitorio (Jauss, 1996: 82-88) y que Marshall Berman

---

el anglosajón, mucho menos importante en el fin de siglo como movimiento artístico-literario, redundan en el carácter híbrido de la cultura latinoamericana, que precisamente posibilita la apertura a una sensibilidad modernista que inaugura una velocidad distinta de percepción de los procesos de modernización (García Canclini, 1990). La especificidad del modernismo hispanoamericano frente a la lectura de las sumisiones con respecto de la cultura francesa ha vuelto a ser subrayada recientemente por Schulman (2002).

<sup>12</sup> La traducción es nuestra.

describirá, recurriendo al campo metafórico más que de lo religioso, de lo bucólico, como un doble movimiento “pastoral” y “contrapastoral” de una modernidad artística, el modernismo o el arte moderno, frente a una modernidad entendida como modernización capitalista, tecnificación e industrialización, que a un tiempo es al arte moderno condición material para su existencia, caballo de batalla y lógica destructiva; mediante el surgimiento de nuevas relaciones de producción y, en el nivel de las formas y los contenidos, nuevos paisajes psíquicos y físicos. La modernidad resulta una fuerza creativa sin precedentes, realidades y estímulos nuevos cristalizan en una serie de objetos artísticos compuestos a partir de unos lenguajes que pueden ser definidos como “modernos”, a la par que destrucción, como decíamos, por la simultánea fagocitación del producto cultural y del propio artista en tanto engranajes de la economía de mercado, frente a la cual el artista se ha querido necesariamente erigir<sup>13</sup>. La búsqueda de la belleza es indisociable de la exploración de la masa, Baudelaire, desde un optimismo ante lo nuevo, lo expresa así:

“La masa es su elemento (...) Su pasión y su profesión han llegado a ser una sola carne con la masa. Para el perfecto *flanêur* (...) es un inmenso placer asentar su casa en el corazón de la multitud, entre las idas y venidas del movimiento, en el medio de lo fugitivo y lo infinito. Salir de casa y sentirse en cualquier sitio como en casa; ver el mundo: ser el centro del mundo, y a pesar de ello permanecer oculto para el mundo (...) El espectador es un príncipe que se recrea en su incógnito<sup>14</sup>” (Baudelaire, 1964: 9)

Otro de los motivos centrales del modernismo artístico será el de esta aristocracia del espíritu que sólo se da desde y en contraposición a esa masa. El verdadero artista, al penetrar en la masa encontrará “una inmensa reserva de energía eléctrica”, de la que el artista debe atrapar un fognazo, una “fantasmagoría”. Y la metrópolis, el paisaje de la

---

<sup>13</sup> En el ámbito específico del modernismo hispanoamericano, Álvaro Salvador estudia el modo en el que la literatura y el arte modernistas ordenan las imágenes y los objetos de la ciudad a modo de “pastiche”, “conglomerado culturalista” o “almoneda desorganizada”, un modo de instaurar una velocidad diferente a la del capitalismo modernizador, una “velocidad que permita ver” (Virilio, 1997), eso significa la construcción del espacio modernista de lo humano en tiempos de deshumanización, persiguiendo, como lo expresa Salvador, “(...) la resacralización de la vida a través de la savia nueva que proporciona la memoria de la belleza y (...) la instauración de una verdadera moral estética en todas las relaciones que presiden el acontecer de lo humano” (Salvador, 2006:30). Sobre las interferencias entre ciudad moderna y literatura modernista en el ámbito hispánico pueden leerse también los textos de Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo* (1983); Rama, Ángel, *La ciudad letrada* (1984), Ramos, Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina* (1989); Schulman, *El proyecto inconcluso* (2002). A esta cuestión hemos dedicado también el trabajo “Nueva York: transformaciones en el espacio moderno; Darío, Lorca, Fonollosa y García Montero (2007e).

<sup>14</sup> La traducción es nuestra.



gran ciudad, será el espacio en que se materializará con mayor nitidez el espectáculo de la modernidad. La metrópoli- como señala Berman (1991)- es el espacio en que se produce una unión paradójica en la cual el individuo puede alcanzar un sentimiento de ser el primero cada vez en atravesar una promesa de aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación y, al mismo tiempo, ser barrido por un remolino de ambigüedad y angustia que devuelve al individuo la conciencia de que se es “uno más” y de que necesariamente- Berman lo resume a través de Marx- “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

El heroísmo moderno se impone la tarea de la asimilación del momento presente, el “daguerrotipo de la ciudad” (Salvador, 2006: 30) resultado de este esfuerzo es el testimonio de una crisis de asimilación sin precedentes. Los textos de Simmel despliegan algunas de las mejores reflexiones sobre esta crisis perceptiva en las metrópolis urbanas, descrita en términos de unas nuevas aceleración e intensidad que despiertan las cualidades intelectuales al mismo tiempo que obligan a un retorcimiento de las formas y las conductas para atraer esa percepción del otro, que ante la proliferación de los estímulos también ve acelerada la llegada de su indiferencia respecto a ellos. Simmel, en “La metrópolis y la vida mental” (1902), se refiere a estos modos de percibir e interactuar mentalmente con lo urbano como “vida síquica”, que en las ciudades modernas se acelera fruto de una “intensificación del estímulo nervioso”, lo cual supone una distancia abismal respecto de los espacios premodernos o las “sociedades tradicionalistas” que Simmel identifica con el polo rural:

“La metrópoli- señala Simmel- requiere del hombre (...) una cantidad de conciencia diferente de la que extrae de la vida rural. En esta última, tanto el ritmo de la vida, como aquel que le es propio a las imágenes sensoriales y mentales, fluye de manera más tranquila y homogénea y más de acuerdo a los patrones establecidos” (Simmel, 2005: 2).

Simmel sigue un razonamiento que remite a la división ilustrada razón / corazón, identificando la gran ciudad y el universo rural o de la ciudad pequeña respectivamente con dos formaciones sociales que implican dos formas diferentes de percepción y dos velocidades diferentes en las prácticas sociales, así como dos tiempos diversos y simultáneos. La metrópoli se dibuja en los textos de Simmel como un presente avasallador que emerge en el interior del propio presente. Simmel, como los artistas

modernistas, se detiene en las contradicciones y permeabilidades de ambas esferas eludiendo el juicio de valor y la caída en tópicos al uso. Para Simmel la economía monetaria que tiene por sede la metrópoli está íntimamente ligada al predominio del intelecto y las formas perceptivas y afectivas que del intelecto se derivan.

En la metrópoli, definida por Simmel como una formación histórica en la que “tendencias opuestas que encierran a la vida se despliegan y se unen con derechos y fuerzas iguales”, la tecnología desarrolla indefinida y cada vez más aceleradamente lo que denomina “espíritu objetivo”, en detrimento del “espíritu subjetivo”, que consolidaba la identidad en el ámbito rural mediante el reconocimiento de una pertenencia prolongada a un ámbito tradicional. En lugar de ello, la vida urbana mediada por el desarrollo científico-tecnológico supone la inadecuación de dos velocidades, ya que en su “desarrollo intelectual el individuo sigue el crecimiento de este espíritu de manera muy imperfecta y a una distancia cada vez mayor” (Simmel, 2005: 9). Simmel identifica el espíritu objetivo desplegado por la tecnología con la solidez de la presencia del edificio moderno, con metáforas referidas a la energía y la dureza. La modernidad que analiza Simmel es la del hierro y la electricidad, materiales y formas energéticas de la tecnología inherentes al capitalismo internacional en pleno desarrollo. Sin embargo, esta solidez aparente en los objetos se vuelve flexibilidad a la hora de describir el modo en que se funden la tecnología con las prácticas sociales y la psiquis humana:

“Por una parte, la vida se hace infinitamente más fácil para la personalidad en tanto que por todas partes se le ofrecen estímulos e intereses, usos del tiempo y de la conciencia mismos que transportan a la persona con la facilidad con que lo haría la corriente de un río. Por otra parte, sin embargo, la vida se va conformando más y más de esos contenidos y ofrecimientos impersonales que tienden a desplazar las genuinas sutilezas y los rasgos incomparables de la persona” (Simmel, 2005: 9)

Si el ideal de “embellecimiento estratégico” de Georges-Eugène Haussmann en su proyecto de “vistas en perspectiva a lo largo de extensos panoramas de calles” (Benjamin, cit. en Jay, 2007: 95), supuso la traducción más acabada del régimen escópico cartesiano remanente en el positivismo, al mismo tiempo, como sugiere Benjamin, el bulevar de Haussmann “alienó (a los habitantes) de su ciudad” (Jay, 2007:

95), destruyó la realidad de la vieja *cit * parisina y la transformó en grabados y litografias, que en este sentido se transformaron en sucedáneos del olvido en tanto reproducciones fantasmagóricas de lo ausente. Este tipo de alienación es, según Simmel, inherente a la misma idea de modernidad, dado que ésta supone liquidar los modos de relacionamiento y los valores constitutivos de las visiones del mundo precedentes. En la modernidad el vehículo de los valores del hombre “ya no es el ser humano en general de cada individuo, sino la singularidad cualitativa e irremplazable del hombre” (Simmel, 2005: 9). La metrópolis moderna, cuyo destino es extender su área de influencia en la esfera internacional, transforma los modos de percepción por el “rápido e ininterrumpido intercambio de expresiones externas e internas (...) la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada” (Simmel, 2005: 2) en el espacio que ella crea.

En la reflexión por la transformación y aceleración de la percepción que arranca del corazón de lo moderno, ganarán cada vez mayor importancia los medios de comunicación de masas. La fotografía es, según Commoli, no sólo un medio productivo de la visión, en tanto es capaz de detener la imagen en movimiento, sino reproductivo. Como señala Commoli, es el agenciamiento tecnológico principalmente responsable en la segunda mitad del siglo XIX de una fiebre de lo visible producida por la multiplicación social de las imágenes, en el envés de la cual se est  destruyendo la confianza depositada en el espectador (Jay, 2007: 117):

“Al tiempo que se fascina y se gratifica mediante esa multiplicidad de instrumentos escópicos que dispone un millar de vistas ante la mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica ve ahora en su lugar, y en ciertos aspectos, con mayor seguridad. La fotografía representa tanto el triunfo como la tumba del ojo. Se produce un violento descentramiento del espacio de dominio en el que, desde el Renacimiento, la mirada ha reinado (...) Descentrado, presa del pánico, sumido en la confusión por la nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra afectado por una serie de límites y dudas” (Commoli, cit. en Jay, 2007: 117-118).

Martin Heidegger, en “La cuestión concerniente a la tecnología” (1949), reflexiona a partir del impacto de la tecnología reproductiva sobre el modo en que se hace factible con el desarrollo de la modernidad alcanzar una imagen representativa del mundo.

Heidegger pone en relación el sensorium con la metafísica de una determinada época. Si, señala Heidegger, en la metafísica el reflejo se consuma contemplando lo que existe y este proceso concierne a la esencia misma de la verdad (“reflection is accomplished concerning the essence of truth”) (Heidegger, 1996: 47), el *sensorium* perceptivo condiciona la noción de lo verdadero en la metafísica de una determinada época. Mediante una específica interpretación de lo que existe y una comprensión específica de la verdad la metafísica da a una época la base sobre la cual esencialmente se conforma. Así, para desvelar cuál es la metafísica que sustenta la noción de verdad en la contemporaneidad, centra su atención en la ciencia y la tecnología modernas. Heidegger no confunde la tecnología con la mera aplicación matemática de los principios científicos, sino que la entiende también como la transformación autónoma de dicha praxis social que requiere en primer lugar de la ciencia para producirse. La máquina tecnológica es la excrecencia visible de la tecnología moderna, que se identifica, según Heidegger, con la esencia de la metafísica moderna.

Los otros fenómenos esenciales constitutivos de la modernidad son, junto a la ciencia y la tecnología citadas, según Heidegger, la concepción del conjunto de la actividad humana como cultura, el movimiento del arte hacia el terreno de la estética, lo que permite que el arte se convierta en objeto de la experiencia subjetiva, idea sobre la cual volveremos a propósito de Benjamin. Por último, de acuerdo con Nietzsche, Heidegger encuentra otro fenómeno esencial a la modernidad en la “pérdida de los dioses”, pérdida que, señala Heidegger, tiene dos caras:

“On the one hand, the World picture Christianized inasmuch as the cause of the world is posited as infinite, unconditional, absolute. On the other hand, Christendom transforms Christian doctrine into a world view (...) and in that way makes itself modern and up to date. The loss of the gods is the situation of indecision regarding God and the gods. Christendom has the greatest share in bringing it about. But the loss of the gods is so far from excluding religiosity that rather only through that loss is the relation to the gods changed into mere “religious experience”. When this occurs, then the gods have fled. The resultant void is compensated for by means of historiographical and psychological investigation of myth (Heidegger, 1996: 47-48)”

Heidegger se pregunta por el primero de los fenómenos y en concreto por la noción de la verdad implícita en la ciencia (*Wissenschaft*). Concluye que la ciencia opera en su búsqueda de alcanzar una pintura exacta del mundo a través de su esencia, la investigación. A diferencia del modelo de la *doctrina* y la *scientia* medievales o de la *episteme* griega, el uso de la moderna palabra ciencia implica un rigor de exactitud que no se halla presente en las anteriores. Pero el cambio sustancial en el concepto de verdad que acarrea la ciencia es paradójicamente el reconocimiento de la posibilidad de que ésta sea construida dado que en la ciencia el conocimiento se establece a través de un procedimiento que aísla elementos en el interior de lo real, de la historia o de la naturaleza, y ese procedimiento requiere previamente de la apertura de una esfera en el interior de la cual tiene lugar:

“(...) it is precisely this opening up such a sphere that is the fundamental event in research. (...) This is accomplished through the projection within some realm of what is – in nature, for example- a fixed ground plan of natural events. The projection sketches out in advance the manner in which the knowing procedure must bind itself and adhere to the sphere opened up” (Heidegger, 1996: 48-49).

Mediante esta proyección y el rigor en su aplicación, el procedimiento se asegura su propia esfera de objetos en el espacio de lo real. Por lo tanto sólo desde la perspectiva de estos esquemas de conocimiento un evento natural cobra sentido y se hace visible como tal evento. La proyección y el rigor se desarrollan en la metodología, segunda característica de la investigación. A través de la metodología, que busca el establecimiento de leyes y reglas generales en la ciencia moderna, señala Heidegger, una esfera de objetos deviene representación. De todo ello concluye Heidegger que en la modernidad por vez primera se dan las condiciones para que sea factible etimológicamente hablar de “imagen” del mundo (*world picture*) y esto se hace especialmente literal con la fotografía. Las tecnologías de la representación visual que se desarrollan desde mediados del XIX suponen el destilado tecnológico que Heidegger describe como un salto en el modelo perceptivo desde el concepto de “aprehensión” del mundo clásico al de “representación” con que la modernidad lo sustituye. Frente a la aprehensión clásica, la representación moderna procura objetivos diferentes. Representar significa para Heidegger traer lo que es presente ante uno como algo que está de alguna manera en una esfera opuesta para relacionarlo con el sujeto observador

que lo representa. Nada es cognoscible para Heidegger en la Modernidad fuera de esa relación entre el observador y lo observado que está implicada en la representación.

Así, la visión del mundo que para Heidegger no cambia de modo sustantivo desde la antigüedad hasta la época bajo-medieval, con el desarrollo de la modernidad sufre una transformación radical al devenir posible captar el mundo en tanto “imagen”, reproducción, representación. Ello implica por tanto la irrupción del hombre en el mundo representado en tanto sujeto de la representación. Si, señala Heidegger, el modelo de Parménides había establecido que la percepción de cualquier cosa que existe pertenece al Ser, porque es requerida y determinada por el Ser, desde la perspectiva clásica nada de lo que es llega a ser por el hecho de que el hombre observe, de modo que lo real implicado en la aprehensión no está determinado a priori por la percepción subjetiva. El hombre griego es aquel que aprehende y por esa misma razón en la época clásica el mundo no puede devenir “imagen”. La configuración de lo visual determina para Heidegger una nueva era:

“What is decisive is that man himself expressly takes up this position as one constituted by himself, than he intentionally maintains it as taken up by himself, and that makes it secure as the solid footing for a possible development of humanity. (...) The age that is determined from out this event is, when viewed in retrospect, not only a new one in contrast to the one that is past, but it settles itself firmly in place expressly as the new” (Heidegger, 1996: 57).

De hecho, señala Heidegger, hasta el momento en que el mundo no comienza a ser representable como “imagen del mundo”, el ser humano no toma forma como sujeto (*subiectum*). Concebir el mundo como imagen supone aceptar que sólo a través de la representación (*vorstellen*) cualquier cosa existente llega a erigirse como objeto. Si el punto de llegada en el desarrollo de este modo de percepción en el siglo XIX lo constituía el modelo de la ciencia y la técnica, la paradoja inherente a este hecho consiste en que, cuanto mayor sea la nitidez con que el ser humano sea capaz de objetivar el mundo como representación científica, cuanta más capacidad posea el ser humano para organizar una imagen del mundo por y a través del dominio de la tecnología moderna, tanto más implicada estará la propia subjetivización, es decir, si se piensa bien, tanto más obvio se hará el hecho de que toda representación supone la

mediación de un relato, una metodología y un procedimiento. Representarse una imagen del mundo es entenderlo como imagen, en este proceso se ha creado una escisión entre una esfera de realidad real y otra de realidad representada, siendo así que la segunda se solapa sobre la primera, convirtiéndose en lo único de lo que el ser humano puede “estar al tanto” (Heidegger, 1996). A mayor nitidez y objetividad menos posibilidad de aprehensión, mayor necesidad de mediaciones. Desde el planteamiento de Heidegger vuelve a emerger el miedo de Balzac a que la tecnología fotográfica arrancase capas de la realidad, o separase la realidad de la posibilidad que el hombre tiene de aprehenderla:

“Namely, the more extensively and the more effectually the world stands at man’s disposal as conquered, and the more objectively the object appears, all the more subjectively, i.e., the more importunately does the *subiectum* rise up, and all the more impetuously, too, do observation of and teaching about the world change into a doctrine of man, into anthropology. It is no wonder that humanism first arises where the world becomes picture” (Heidegger, 1996: 59).

Dicho de otro modo, la representación revela el juego lingüístico o el instrumento retórico, a través del cual ella misma se expresa y construye su verdad (Wittgenstein, 1967), y este análisis del conocimiento y de su punto ciego es igualmente válido para el modelo del conocimiento por excelencia, la ciencia, para Heidegger, una forma necesaria de este establecerse del *self* en el mundo; es una de las vías por las que la modernidad avanza hasta la consecución de su esencia, con una velocidad desconocida para sus participantes.

Concluye Heidegger que cada edad posee su especificidad no sólo en contraste con las anteriores sino en tanto construye sus propios baremos de mensurabilidad, su propia escala de grandeza. En la contemporaneidad éstos son descritos por Heidegger como el ascenso de “lo gigante” o lo “incalculable”, en virtud de lo cual lo cuantitativo paradójicamente deviene una cualidad característica de lo contemporáneo:

“The gigantic is rather that through which the quantitative becomes a special quality and thus a remarkable kind of greatness (...) as soon as the gigantic in planning and calculating and adjusting and making secure shifts over out of the quantitative and becomes, precisely through this, incalculable. This becoming incalculable remains the

invisible shadow that is cast around all things everywhere when man has been transformed into *subiectum* and the world into picture” (Heidegger, 1996: 60)

Esa sombra que se mantiene precisamente por ese doble movimiento por el que la realidad se hace accesible como representación y al mismo tiempo se aleja, que se explicita en los planteamientos de Heidegger pero también, mucho antes, en la “crisis de asimilación” de Nietzsche, que se manifiesta en buena parte de la literatura moderna, supondrá un punto de partida filosófico que recuperará a menudo la teoría cultural posmoderna en su pregunta por la transformación del estatuto de lo real y la percepción como uno de los fenómenos clave de la contemporaneidad.

### **1.3. Los medios en la Escuela de Frankfurt:**

Pero es Walter Benjamin, probablemente, quien mejor analiza la trama heterogénea de los fenómenos y de los objetos que rodean al observador de la modernidad. Para Benjamin el observador de las metrópolis modernas ambula fascinado por la convergencia de nuevas tecnologías, espacios urbanos, nuevas funciones económicas y simbólicas de las imágenes y sus productos. Desde la perspectiva benjaminiana, la descripción de la mirada moderna supone la idea de participación, dado que la modernidad para él elimina la posibilidad de un espectador contemplativo ajeno al espacio que atraviesa. Como afirmaba Heidegger, el proceso de objetivación es la contracara también para Benjamin del proceso de subjetivización.

Lo paradójico de esta participación, en el contexto de la modernidad, reside en el hecho de que la percepción se ha vuelto fantasmagórica, es decir, no revela el mundo bajo la forma de la presencia. La participación del observador en sus análisis del modernismo se identifica con la del *flâneur* que consume en su desplazamiento una sucesión infinita de imágenes ilusorias. Benjamin lee en Baudelaire cómo la construcción del espacio moderno por el arte asume lo que Crary describe como una dinámica destructora de la modernización, que, sin embargo, permite una “visión refractaria de los efectos de esa misma modernización, una percepción vivificante del presente ligada a la persistencia de sus propias imágenes históricas” (Crary, 1994: 45). La ironía quiere que la percepción “estandarizada y desnaturalizada” de las masas, deba gran parte de su



pujanza, en el siglo XIX, al estudio y a la “cuantificación empírica de la imagen y de su temporalidad particular” (Crary, 1994: 46).

De ahí que la modernidad, desde las teorizaciones de Marx, hasta la que trabajan los textos de Deleuze y Guattari suponga un proceso de continua desterritorialización en la que la experiencia de lo real se da al tiempo que se sustrae, y donde los cuerpos, las relaciones y los objetos se vuelven abstractos e intercambiables. Y esto no puede comprenderse de un modo nítido sin atender al efecto radical que producen las tecnologías de reproducción de las imágenes que ejercen su influencia a través de los medios de comunicación de masas sobre las prácticas sociales y discursivas de la modernidad en el siglo XX, que suponen el último paso de un proceso inscrito en el germen de la modernización capitalista del siglo XIX.

Uno de los hitos principales en este recorrido lo supone el ensayo de Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de 1935, dedicado a la incidencia de los medios masivos sobre el arte, los modos de percepción y el pensamiento en su contemporaneidad. Como bien señala Foster, en Benjamin, se trata de un problema de distancia, o de pérdida de “distancia aurática”. La atrofia del “aura”, la pérdida de la distancia, actúa sobre el cuerpo tanto como sobre la imagen: no pueden ser separados. En la analogía planteada por Benjamin, pintor y mago, frente a camarógrafo y cirujano mantienen distancias diferentes respecto del objeto a pintar o el cuerpo sobre el que actuar. Frente a la “distancia natural” de los primeros, los segundos “penetran su textura”:

“El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente: aminora un poco por imposición de manos, pero la acrecienta por su autoridad; el cirujano aminora mucho la distancia con el paciente al penetrar dentro de él, pero la aumenta un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos” (Benjamin, 1973: 45).

Parte de la esperanza que Benjamin encuentra en el procedimiento cinematográfico reside en esta posibilidad de golpear al observador con nuevas percepciones “quirúrgicas”, capaces de responder a un nuevo modo de percibir “distráido” ante la hiperabundancia de estímulos. La desvinculación de la obra artística respecto de lo

irrepetible tritura el “aura”, que es descrita por Benjamin como “el aquí y el ahora del original”, una “médula sensibilísima” que constituye el “concepto de su autenticidad”, Sin embargo, según Benjamin, algunas formas de la reproductibilidad técnica, concretamente, el cine como expresión artística, encierra potencialidades utópicas: por un lado, le reconoce una función revolucionaria en tanto que es capaz de “hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas”; por otro lado, el cine es un arte nuevo, que acaba de inventar un lenguaje todavía por desarrollar, y ello le otorga, según Benjamin, un poder de creación de realidades intensas y nuevas:

“Parecía que nuestros bares, oficinas, viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras (...) en el cine aparecen formaciones estructurales del todo nuevas” (Benjamin, 1973: 48).

Pero en 1935, como señala Foster, ya Ernst Junger había afirmado- en 1931- que “la tecnología estaba entrelazada con nuestros nervios” de un modo que subsumía la capacidad crítica y la distracción dentro de una “conciencia segunda, más fría” (Junger, cit. en Foster, 2004: 323). Y no mucho después, Heidegger disolvía las distancias afirmando que todas se plegaban en “una uniformidad en la que nada está cerca ni lejos” (Heidegger, cit. en Foster, 2004: 323). Horkheimer y Adorno, con su noción de “industria cultural”, acabarán por dinamitar la perspectiva utópica benjaminiana respecto del cine como arte de masas. No obstante, cabría argüir en defensa de Benjamin, que concede al cine potencialidades transformadoras- en parte por ser un arte nuevo, poseedor de un lenguaje completamente moderno- a la par que evasivas o alienantes, no dejando tan claro cuáles son las dominantes en el nuevo arte<sup>15</sup>, y, en

---

<sup>15</sup> Benjamin proyecta en Tesis de la filosofía de la historia (1940) una dura crítica al papel de los medios técnicos y el progreso tecnológico en el imaginario social, rechazando el mito de que el desarrollo técnico traerá por sí solo un mejoramiento de la condición social y la libertad de los hombres, por el que medios técnicos conducían a la emancipación: “El conformismo, que desde el principio ha hallado su comodidad en la social democracia, no se refiere sólo a sus tácticas políticas, sino también a sus ideas económicas. Esta es una de las razones de su ulterior fracaso. Nada ha corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la idea de nadar a favor la corriente. El desarrollo técnico es la corriente con la cual creían estar nadando” (Benjamin, 1970: 83)

segundo término, que introduce en este ensayo- y en otros posteriores- una de las líneas de reflexión que desarrollarán posteriormente Debord, McLuhan o Baudrillard, al sugerir: “La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia representa otro tramado inconscientemente” (Benjamin, 1973: 48).

Así, en el planteamiento de Benjamin, los medios de reproducción técnica audiovisual, no suponen un nuevo modo de pintar la realidad sino que remiten a una realidad *in vitro*, tramada por otro ente. Ello, unido a la nueva forma de consumo de lo artístico que produce el cine, que Benjamin describe como una “reacción progresiva” consistente en la fusión directa e íntima de lo visual y emocional con la orientación del experto, cuestionan por un lado el anterior modo “contemplativo” de consumo de la obra pictórica, y, por otro, la posibilidad de definir el estatuto de lo real ante un arte que, gracias a la tecnología, puede construir una realidad multisensorial con una intensidad nunca antes ensayada. Es en este sentido que, para Benjamin, el cine- conviene recordar que Benjamin es un cinéfilo- puede encontrar un punto de conexión con la vanguardia de Dadá, dado que, en ésta, ante la “destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones” (49) es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio. Algo similar ocurre en el cine, señala Benjamin, con la sucesión de fotogramas, sólo que ahora al recogimiento “se enfrenta la distracción como una nueva conducta social” (49), por lo que cabría preguntarse si, como plantea la dialéctica que se instala en el corazón del modernismo artístico, lo masivo se opone frontalmente o no a la posibilidad crítica. Benjamin adelanta posiciones estéticas nada ingenuas, que preludian las teorizaciones posmodernas, en el “acercar espacial y humanamente las cosas (...)” el “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura” hay, nos dice Benjamin, “una signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (24), el cine no es juzgado sino como parte las transformaciones en el *sensorium* de las masas en la ciudad moderna, porque “corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una urbe” (52, nota al pie). La particular mirada sobre la vida urbana de Benjamin, su aproximación lírica que preludia la de los estudios culturales, su excepcional comprensión de las nociones de alegoría y melancolía podrían perfectamente anticipar “la mirada posmoderna” (Olalquiaga, 2002: 588). Podría

afirmarse con Deleuze y Guattari que el método de Benjamin es “rizomático” en tanto abandona el pensamiento lineal y dual en favor de múltiples asociaciones a diferentes niveles semióticos: “Benjamin moves swiftly between philosophy and street signs, personal memories and literary tropes, inaugurating a way of looking at things whose full recognition is still due, as the academic reticence toward interdisciplinary cultural studies clearly shows” (Olalquiaga, 2002: 589).

Martín-Barbero ha puesto de relieve el valor de Benjamin como autor del desplazamiento dentro del marxismo desde la pregunta por cuál es la posición de la obra de arte frente a las relaciones de producción de una época a cuál es su lugar en esas relaciones. Un desplazamiento hacia los propios procesos internos de construcción de la obra y su función específica en la transformación de esas relaciones (Martín-Barbero, 2000). A propósito de la fotografía Benjamin advierte de su valor ambivalente, pues ésta puede prestarse a su uso como mero objeto de consumo, que inclusive puede hacer objeto de consumo a la lucha contra la miseria, convirtiendo esas técnicas en mero dispositivo de excitación. Pero como había demostrado Brecht, también la excitación podía suspenderse, interrumpirse. Este principio brechtiano es puesto en relación por Benjamin con el montaje, “lugar donde se anudan los cambios de los géneros y las formas literarias con las transformaciones de la técnica” (Martín-Barbero “Prólogo”, 2000: 13)

Benjamin, pensador más que de la propia Escuela frankfurtiana, de los márgenes, de la *diáspora*, “de los que viven en los márgenes y hacen de ellos no sólo su objeto de estudio sino el secreto de su libertad” (Martín-Barbero, 2000: 15) y su lugar móvil de reflexión, invita por un lado a borrar la distancia entre autores y lectores, entre imagen y discurso, a explorar los espacios abiertos por la tecnología, por otro lado, nos señala en “Experiencia y pobreza” cómo lo que ha acontecido con la sobresaturación creciente de información y cultura de masas tras el trauma de la Gran Guerra equivale a una deshumanización negativa y un empobrecimiento de la experiencia. La mirada de Benjamin pone de relieve en su referencia a los dibujos animados la característica trascendental de lo fantasmagórico que está en la base de lo que posteriormente será descrito, en los años sesenta, como simulacro, es decir, cómo el producto disuelve el medio y se ubica a sí mismo en el lugar de la naturaleza:

“La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja, y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo. (...) Nos hemos hecho pobres. Hemos entregado una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo “actual”. (...) En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara para sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose”. (Benjamin, 1933)<sup>16</sup>

Una respuesta a este interrogante que se desprende del ensayo de Benjamin acerca de las potencialidades ambivalentes de la imagen mecánica, supone el célebre ensayo de Horkheimer y Adorno incluido en *La Dialéctica del Iluminismo*, “La industria cultural: la Ilustración como decepción de masas” (“*The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*” (2002: 71-101). Recogiendo la idea de *disenchantment* de Weber, los teóricos de la Escuela de Frankfurt explican el “caos cultural” en que se desarrolla la contemporaneidad a partir de la suma de dos factores como son, en primer término, la desaparición del soporte ideológico de la religión objetivamente establecida como visión del mundo junto con la disolución de todo remanente precapitalista, a la que se añade, en segundo lugar, la especialización y diferenciación cultural que ha traído consigo una creciente revolución tecnológica. Sin embargo, la consecuencia del despliegue progresivo de la sociedad de los medios de masas fruto de dicha diversificación tecnológica paradójicamente, para Horkheimer y Adorno, implica esta vez uniformidad: “Films, radio and magazines make up a system which is uniform as a whole and in every part. Even the aesthetic activities of political opposites are one in

---

<sup>16</sup> Citamos el texto de Benjamin por su primera edición pues no encontramos en la página web donde se edita el texto una fecha de su traducción.

their enthusiastic obedience to the rhythm of the iron system (Horkheimer y Adorno, 2002: 71)”

Bajo el poder absoluto del capitalismo las películas y la radio no necesitan de ahí en más pretender ser arte. En la producción cultural, de hecho, el desequilibrio de los escasos lugares de producción frente a los innumerables puntos de consumo, demuestra, para los teóricos alemanes, que la industria cultural es quien crea las necesidades. Este es uno de los puntos centrales de su argumentación, la elaboración de productos de consumo masivo tiende a incluir cualquier tipo de manifestación artística. La democratización creciente del consumo artístico no conlleva, por tanto, la extensión de las potencialidades utópicas del arte ni su democratización real, sino una disminución de la participación del individuo y, por consiguiente, una pérdida de potencial trasgresor al acelerar su conversión en mercancía de consumo que el propio sistema necesita para satisfacer una demanda que, por otro lado, él mismo ha generado. El resultado es un círculo de manipulación y retroalimentación en el cual la unidad del sistema instaurado por una “racionalidad tecnológica” sin sentido trascendente crece cada vez más. Y este fenómeno tiene para Horkheimer y Adorno en el cine y los distintos medios de comunicación audiovisual su expresión más clara.

Horkheimer y Adorno vislumbran un radical aumento de la fuerza alienante del cine desde la irrupción del cine sonoro. Los teóricos de la escuela de Frankfurt encuentran en el nuevo cine hollywoodense una sustitución *kitsch* del mundo real, que aliena al ocultar, al contrario que se exige al arte de vanguardia, los mecanismos y procedimientos necesarios para constituirse, persiguiendo lo que Barthes llama “grado cero” en la escritura, simulando que no hay artificio retórico sino simple e inmediata exposición del universo. En segundo lugar, el mimetismo ilusorio del cine sonoro arrastra, para estos dos representantes de la Escuela de Frankfurt, la pérdida de toda posibilidad de participación del espectador, convertido en mero consumidor, ya que la aprehensión de la información, aunque inmediata, requiere de todas las capacidades psíquicas del individuo, no dejando espacio para la imaginación o la reflexión crítica, que quedan abolidas:

“The whole world is made to pass through the filter of the culture industry. The old experience of the movie goer, who sees the world outside as an extension of the film he

has just left (because the latter is intent upon reproducing the world of everyday perceptions), is now the producer's guideline. The more intensely and flawlessly his techniques duplicate empirical objects, the easier it is today for the illusion to prevail that the outside world is the straightforward continuation of that presented on the screen. This purpose has been furthered by mechanical reproduction since the lightning takeover by the sound film. Real life is becoming indistinguishable from the movies. The sound film, far surpassing the theatre of illusion, leaves no room for imagination or reflection on the part of the audience, who is unable to respond within the structure of the film, yet deviate from its precise detail without losing the thread of the story; hence the film forces its victims to equate it directly with reality. The stunting of the *mass media* consumer's powers of imagination and spontaneity does not have to be traced back to any psychological mechanisms; he must ascribe the loss of those attributes to the objective nature of the products themselves, specially to the most characteristic of them, the sound film" (Horkheimer y Adorno, 2002: 75).

La noción de "industria cultural" pone el acento en la producción centralizada regida por un poder económico y una racionalidad de dominio que inscribe en los productos culturales las mismas condiciones de posibilidad del sistema capitalista. Este planteamiento tiene el acierto de atender a la extraordinaria diversificación de los productos de consumo, pero desatiende el carácter heterogéneo de las masas cuyo papel es, de nuevo, y a diferencia de la visión de Benjamin que sí les otorgaba un margen de respuesta, meramente pasivo. La cultura de masas para los autores de *Dialéctica del Iluminismo* no es otra cosa que, en definitiva, un modo de estandarizar y reproducir una versión de la realidad conveniente al sistema. Ello se hace particularmente claro en el análisis que hacen de los nacientes dibujos animados de la productora Disney, destinados a inocular unidireccionalmente un determinado tipo de valores de la ideología dominante que busca sean leídos como "naturales" por el público infantil. Cualquier forma de entretenimiento que se aleje de la intelectualización del arte deshumanizado que planteara Ortega y Gasset, tiene una consideración negativa en la teoría estética adorniana, en la que el entretenimiento está indisolublemente ligado a la "industria cultural". De ahí su consideración negativa del goce estético y su defensa de la vanguardia clásica como verdadera y única posibilidad artística:

"La felicidad en la obra de arte es una fuga precipitada, pero no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencial para el arte que la

misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto de goce artístico como constitutivo del arte” (Adorno, 1984: 28).

De los dos planteamientos esbozados por los teóricos de la escuela de Frankfurt nos interesa rescatar dos líneas de reflexión sobre la incidencia de los medios masivos en la vida cultural y los modos de percepción que serán particularmente valiosas para construir el marco teórico de nuestro abordaje de la narrativa rioplatense contemporánea, que pasaremos a desarrollar.

Por un lado, de las teorizaciones de la escuela de Frankfurt se desprende una misma preocupación por la transformación, no ya de los modos de representación, sino del propio estatuto de realidad a la que los medios de comunicación de masas contribuyen de manera decisiva. Esta “pérdida de densidad de lo real”, por usar los términos en los que a ella se refiere Vattimo (1987) inscrita como veíamos en el propio germen del sujeto de la percepción y el *sensorium* moderno a mediados del siglo XIX, alcanza diferentes modulaciones y reformulaciones en la teoría crítica de la modernidad tardía, con el postestructuralismo, los estudios mediáticos y la *theory* posmoderna, desde Guy Debord, Roland Barthes, Michel Foucault, Marshall McLuhan, Pierre Bourdieu, los diferentes textos del posmodernismo crítico a cargo de Jean Baudrillard, Jean F. Lyotard, Fredric Jameson, Gianni Vattimo, Gilles Lipovetsky, Paul Virilio, Zygmunt Bauman, hasta la sociedad de la información de Manuel Castells, entre otros.

Por otro lado, frente a la postura representada por Horkheimer y Adorno, quienes habían ubicado la discusión acerca de las posibilidades de resistencia de la producción artística a la ideología capitalista y el aparato de la industria cultural en un punto muerto, los planteamientos de Benjamin integran un proceso de reflexión que pone el acento en la heterogeneidad cultural que desarticula las nociones de cultura de masas como un ámbito separado de la alta cultura, y propone diferentes modos de apropiación de lo masivo por parte de los objetos artísticos que tratan de construir un espacio híbrido de verosimilitud crítica. En este sentido, podríamos trazar otro recorrido paralelo que dibuja una reflexión sobre las posibilidades efectivas para una distancia crítica en el arte desde una idea de textualidad ampliada que supone diferentes interpretaciones y trabajo con la cultura masiva, que se desarrollan al hilo de una cartografía de las transformaciones de la vanguardia, la neovanguardia, el pop y el posmodernismo, y que



pasaría por las aportaciones de, entre otros, Charles Jencks, Umberto Eco, Susan Sontag, Fredric Jameson, Andreas Huyssen, Hal Foster, Gianni Vattimo, Perry Anderson, Néstor García Canclini o Jesús Martín Barbero, en un debate fundamentalmente estético que visita con frecuencia el territorio de la literatura y que goza de vital importancia en Latinoamérica. A los dos últimos nombres citados cabe añadir a, entre otros, Santiago Colás, Donald Shaw, Lidia Santos, Ana María Amar Sánchez, Claudia Ferman, Raymond Williams, Alfonso de Toro, Fernando de Toro, Juan José Sebrelli, Emil Volek, Walter Mignolo, Alberto Moreiras, Beatriz Sarlo, Nicolás Casullo, Roberto Follari, Hugo Achugar, Silviano Santiago, Benítez Rojo, Roberto Schwarz, Nelly Richard, Daniel Castillo Durante o Rita de Grandis. Haremos referencia en el capítulo 3 a estos debates poniendo en diálogo las teorías de algunos de estos autores.

#### **1.4. De la imagen del mundo al mundo de la imagen: dos recorridos entre Deleuze y Jameson.**

En *The Cultural Turn*, Jameson dedica un ensayo específicamente al tema que desarrollamos en este capítulo, es decir, la interpenetración de los media en la cultura y la transformación de la percepción subjetiva y la realidad que éstos operan en la transición modernidad / posmodernidad, a través del análisis del estatuto de la imagen en la contemporaneidad. Para Jameson podría hablarse de tres momentos en la historia de la imagen desde el nacimiento de lo que Horkheimer y Adorno describen como industria cultural en el siglo XX.

En este libro, Jameson lleva a cabo la descripción del recorrido entre un *sensorium* moderno hasta otro posmoderno a partir, como digo, de tres hitos o momentos. Un primer momento, para cuya ilustración Jameson se fija en la obra de Jean Paul Sartre y Frantz Fanon, en que la mirada es lo que ubica la relación inmediata entre los individuos, pero lo hace en el inesperado envés en el que la experiencia de ser mirado cobra una importancia capital, por encima del hecho de mirar. La consecuencia inmediata de este planteamiento es que la identidad del sujeto no se ha de dar sino es en una relación “intersubjetiva”. El viejo problema cartesiano queda desmantelado o desplazado en la obra de Sartre, señala Jameson, por el orgullo o la vergüenza que confirma la existencia del Otro y que trasciende a la existencia propia. La mirada es

entonces reversible: desde la perspectiva de Sartre la mirada propia no es tan importante como el hecho de devenir imagen para el otro, sólo al ser mirados adquirimos identidad en tanto imagen del Otro. Por la vergüenza o el orgullo con la que el otro me mira se confirma así su propia existencia como un “trauma” que trasciende al mío propio (Jameson, 1998b: 104). Así, el gran tema de la mirada en Sartre se construye alrededor del problema de la “cosificación” o “reificación” en su sentido literal, ya que la imagen visual supone el devenir objeto, la cesión de lo visible y, más aún, del sujeto visible a la objetivación por la mirada (Jameson, 1998b). Esta constitución de las identidades en el proceso intersubjetivo de la mirada tiene capital relevancia en el desarrollo de la antropología a partir de este momento, así como en el desarrollo del pensamiento decolonial y racial del que Frantz Fanon constituye un ejemplo, pero buena parte de la literatura latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta, Borges y su cuestionamiento de la Biblioteca europea, con algunos matices que lo vincularían como un antecedente de la mirada posmoderna, podría leerse desde esta nueva concepción de lo visual, así como el nuevo feminismo de Simone de Beauvoir, o una nueva estética del cuerpo, en Merleau Ponty (Jameson, 1998b: 104). Según Jameson, en todas estas manifestaciones de la cultura y el pensamiento la reflexión sobre la visibilidad e identidad de los sujetos se acompaña de una pregunta por las relaciones de dominación. Es en este sentido que Jameson considera:

“To make other people over into things by way of the Look thus becomes the primal source of a domination and a subjection which can only be overcome by looking back or returning the gaze: in Fanon’s terms, by the latter therapeutic violence (...) we may call this first moment the moment of the colonial or the colonizing gaze (Jameson, 1998b: 105)”

Entender la visibilidad como colonización, supone entender el fenómeno de la mirada como esencialmente asimétrico, aunque, ésta, sin embargo, puede ser devuelta y, en ese sentido, resulta también reversible:

“It doesn’t offer to the Third World the occasion of productive appropriation, but must be radically reversed, as when Alejo Carpentier turns European surrealism inside out and decrees its Third World equivalent (“lo real maravilloso”). (...) This is the first moment in which the Third World, seen as Caliban by the First, assumes and chooses that identity

for itself (...). Yet this aggressive affirmation of visibility necessarily remains reactive: it cannot overcome the contradiction betrayed by the fact that the identity thereby chosen in Sartrean “shame and pride” is still that conferred on Caliban by Prospero and by the First World colonizer, by European culture itself” (Jameson 1998b: 105).

Foucault lleva a cabo un análisis de prisiones, asilos, hospitales, los espacios que Erving Goffman denomina “instituciones totales” (Goffman, 1998). El “panopticon” como metáfora final de la modernidad en Michel Foucault explica una nueva ruptura en la historia de las transformaciones de la mirada, descrita por Jameson en términos de “burocratización”. En la vuelta de Foucault a los temas weberianos de la “jaula de hierro” y la incapacidad humana “cuya alma está destinada para adaptarse a las rejas” (Berman, 2004: 100), en realidad se produce un desplazamiento desde el análisis epistemológico hasta un análisis de los mecanismos políticos de dominación en los que la mirada se convierte en un instrumento de medición universal. Desde la perspectiva de Foucault, la mirada busca ante todo y en todas partes: “The measureability of the henceforth reified Other and its henceforth reified World” (Jameson, 1998b: 106)

Lo que supone el salto al modelo del *panopticon* foucaultiano es la posibilidad de ser visibles para una mirada ausente, es ahora la pura vulnerabilidad de la mirada y sus medidas lo que se generaliza, al punto de que el mismo acto individual de la mirada no es necesario:

“Traditionally power is what can be seen, what displays and manifests itself, and it paradoxically finds the very principle of its power in the movement by which this last is deployed (...) In (this new disciplinary world) it is power’s subjects that are required to be seen. Their illumination secures the hold of the power exercised upon them. It is the fact of been seen uninterruptedly, of always being able to be seen, which maintains the disciplinary individual in his subjection. Examination, observation, is then the technique whereby power, instead of emitting the sign of its force, instead of imposing its own mark on its subjects, seizes them in an objectifying mechanism (...) The medical examinations stands as the ceremony of this objectification (...)” (Foucault, cit. Jameson, 1998b: 106)

Para Jameson, en Foucault se debilitan las posibilidades de liberación política que entrañaba la concepción de la mirada en Sartre; mediante su identificación del conocimiento con el poder y de lo epistemológico con la política de dominación se

plantea un nuevo *sensorium* en el que se tiende a alejar la labor intelectual y la praxis política:

“(…) (This) tends to dissolve the political itself as a separate instance or possibility of praxis and by making all forms of knowledge and measurement over into forms of discipline, control and domination, in effect evacuates the more narrowly political altogether. (...) Another way of saying so is that the new regime fatally and tendentially excludes agency as such from the process of visual domination, which becomes an impersonal (and irreversible) one” (Jameson, 1998b: 107).

Si la concepción previa de la mirada que Jameson ejemplificaba con Fanon o Sartre incluía la posibilidad de la Otredad que ponía en juego el sueño de la utopía del separatismo, la descolonización, la transfiguración de ese campo de dominación en tanto posibilidad de devolver la mirada colonizadora haciendo “visibles” así las relaciones de dominación, en el momento de la llamada “mirada burocratizada” la utopía queda sustituida por la heterotopía, en la que las formas arcaicas de las relaciones sociales: “(…) are thrown irrevocably into a distant and a irretrievable past by the now universal forces of rationalization and calculation” (Jameson 1998b: 108).

Deleuze, desde otro territorio crítico como es el de la teoría del cine, señala un límite de lo cinematográfico en el surgimiento de las nuevas imágenes electrónicas que acompañan a las nuevas formas de reproducción como el vídeo y la televisión, que serán consideradas en profundidad por analistas de los media como McLuhan. A diferencia de lo que entendían Horkheimer y Adorno, la verdadera transición en la historiografía de la imagen cinematográfica para Deleuze no se dio con el paso del cine mudo al sonoro, sino con el salto de la “imagen-movimiento” a la “imagen-tiempo”, una renuncia al vínculo que el cine había introducido desde el comienzo entre el movimiento y la imagen, para liberar otras potencias de ésta última que mantenía supeditadas a él. Dicha renuncia es ejemplificada por Deleuze con los dramas ópticos del neorrealismo italiano y con la visualidad como figura del pensamiento en la *nouvelle vague*. En ambos casos, el ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya estado ausente en el origen del neorrealismo, construyen una imagen fundamentalmente distinta de las imágenes “sensorio-motrices” del primer cine. Este hecho supone para Deleuze la conquista de un espacio nuevo que equivale el

descubrimiento de un “espacio puramente óptico” en pintura que a su juicio se da con el impresionismo (Deleuze, 1986b: 13) y que, como hemos señalado anteriormente, citando a Crary, podría anticipárselo al menos a Turner o a la escuela de Warburg. Merced al desarrollo de la “imagen óptica”, Deleuze considera al cine como un “autómata espiritual” que señala el ejercicio más elevado del pensamiento.

La segunda gran ruptura en el lenguaje cinematográfico estriba para Deleuze en la proliferación de las imágenes electrónicas. Aunque las primeras “imágenes ópticas” anticipan muchas de las características de éstas últimas<sup>17</sup>, Deleuze encuentra diferencias sustanciales entre las imágenes cinematográficas y las nuevas imágenes electrónicas, éstas:

“(…) no tienen exterioridad (fuera de campo), tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas. Son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente. La organización del espacio pierde con ello sus direcciones privilegiadas, y ante todo el privilegio de la vertical, aún sostenido por la posición de la pantalla, en provecho de un espacio omnidireccional que no cesa de modificar sus ángulos y sus coordenadas, de intercambiar la vertical y la horizontal. Y la propia pantalla, aun cuando conserve una posición vertical por convención, ya no parece remitir a la postura humana, como una ventana o un cuadro, sino que constituye más bien un tablero de información (que) reemplaza a la Naturaleza y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza a los ojos de la Naturaleza. Por último, al conquistar lo sonoro una autonomía que le confiere cada vez más el estatuto de imagen, las dos imágenes, la sonora y la visual, entran en relaciones complejas sin subordinación y ni siquiera conmensurabilidad, y alcanzan un límite. En todos estos sentidos, el nuevo automatismo espiritual remite a su vez a los nuevos autómatas psicológicos” (Deleuze, 1986b: 352).

Deleuze estudia en Bergson cómo su teoría de la imagen y el movimiento entiende el universo mismo como cinemática (Johnston, 1998: 32), al concebir Bergson que el aparato cinemático ha transformado el *sensorium* colectivo y la conciencia individual.

---

<sup>17</sup> Señala Deleuze: “El cine de Bresson no tiene ninguna necesidad de máquinas informáticas o cibernéticas; sin embargo, el modelo es un autómata psicológico moderno, porque se define en relación con el acto de habla, y no, como en otra época, por la acción motriz (...) Asimismo los personajes-marionetas de Rohmer, los magnetizados de Robbe Grillet, los zombis de Resnais se definen en función de la palabra o de la información, no ya de la energía y la motricidad” (Deleuze, 1986: 353).

En los términos de Bergson y Deleuze, podemos afirmar que el cine vuelve la percepción natural un eufemismo en la creación de un nuevo *sensorium* maquínico. La proliferación de los nuevos autómatas de la información en el cine no es sino el correlato de una nueva automatización electrónica del binomio arte-vida: “El artista se encuentra siempre en la situación de decir a la vez: reclamo nuevos medios, y temo que los nuevos medios vayan a anular cualquier voluntad de arte” (Deleuze, 1986b: 353). La consecuencia en el cine de esta nueva estética que antecede a la tecnología de la información y la imagen electrónica en los setenta es la expresión cinematográfica de la recursividad de las imágenes, frente a la imagen de la pantalla como marco del cuadro, ventana o viñeta propuestos por Bazin, como espejo a la manera de Ophuls, o como “tapicería”, según Deleuze, en el planteamiento de Hitchcock, ensayados por el cine, con la consolidación del “espectáculo”, el marco de la pantalla funciona como “tablero de mandos, mesa de impresión o de información”, y entonces “la imagen no cesa de recortarse en otra imagen, de imprimirse a través de una trama aparente, de deslizarse sobre otras imágenes en una “ola incesante de mensajes”, y el plano mismo se asemeja menos a un ojo que a un cerebro sobrecargado que absorbe informaciones sin tregua: es el par cerebro-información, cerebro-ciudad, que reemplaza a ojo-Naturaleza” (Deleuze, 1986b: 354). La cámara no opera ya una selección y una manipulación por el *cut-up* o el montaje, sino que ahora el estatuto mismo de la imagen puede alterarse.

También para Jameson el siguiente paso en esta historia de la mirada tiene lugar desde el momento en que el “objeto enigmático” se sustituye por un “objeto tecnológico” y, particularmente, por la imagen de la tecnología mediática. Ahora, el objeto enigmático puede hablar también, la visibilidad se transforma en un discurso nuevo con consecuencias trascendentales para los sistemas previos. La imagen, tal como señalara Guy Debord, se convierte en el resultado final de la “reificación” mercantil, que se impone en cualquier esfera de lo social, y, al mismo tiempo, la imagen en este siguiente momento designa un origen tecnológico. El paradójico resultado del momento de la burocratización de la mirada que se describe en la obra de Foucault es que en el proceso de revelar las conexiones íntimas entre la visión y la medición o el conocimiento, se ubica a los *media* como tales en el centro absoluto del debate. La primera versión foucaultiana del *panopticon* es, según Jameson, la antesala del *sensorium* posmoderno que se describe en la obra de Debord:

“For in our time it is technology and the media which are the true bearers of the epistemological function: whence a mutation in cultural production in which traditional forms give way to mixed media experiments, and photography, films, television, all begin to seep into the visual work of art (and the other arts as well), and to colonize it, generating high tech hybrids of all kinds, from installations to computer art” (Jameson, 1998b: 110).

## **1.5. La antesala del simulacro: Debord y McLuhan**

### ***1.5.1. Debord y la espectacularización de la realidad:***

El teórico Guy Debord plantea, retomando el hilo de Benjamin, no ya simplemente la relación entre la proliferación y penetración global de los medios audiovisuales con la dominación a través del concepto de hegemonía, como había hecho Gramsci (2002), sino cómo, con el desarrollo de una nueva formación cultural determinada crecientemente por lo audiovisual, la realidad y la vida han iniciado el despegue irreversible hacia su virtualidad. Debord encuentra que, en sociedades donde las condiciones modernas de producción prevalecen, toda la vida se presenta como una inmensa “acumulación de espectáculos”. Y lo espectacular en la teoría debordiana se opone a lo vital del mismo modo en que lo hace lo real a su representación.

Así, la realidad se despliega, considerada parcialmente en su propia unidad general, como un “pseudo-mundo” aparte, destinado a ser “un objeto de mera contemplación”. Ya de la conclusión de Kant de que el mundo real podía diferir del propio mundo como generalmente es percibido, implicaba la hipótesis de la existencia del “interfaz” (Weibel, 1996), de una cierta mediación por la conciencia subjetiva que alejaba el mundo como objetivamente podría “ser”, como posteriormente desarrollaría en su crítica al paradigma del saber científico la hermenéutica de Heidegger. Pero esa mediación por la subjetividad ahora se hace independiente del sujeto observador. La especialización de la función de las imágenes en el mundo se completa con lo que Debord describe como “el mundo de la imagen autónoma”, que tiende a presentarse como “indisputable, positivo e inaccesible”. El espectáculo supone la inversión concreta de la vida, y se define, para Debord, como “el movimiento autónomo de la no-vida (*nonliving*)”. La idea de espectáculo se presenta en su teoría como un sustituto de la

vida real, es decir, simultáneamente, como el conjunto de lo social, como parte de la sociedad y como “instrumento de unificación”. Como parte de la sociedad está especialmente en aquel sector que concentra toda la mirada (*gazing*) y toda la conciencia (*consciousness*). Como instrumento de unificación alcanza una uniformidad que es la contracara de la fragmentación social, la alienación se perpetúa de este modo al barrenarse progresivamente la capacidad de participación y asociación de los individuos:

“Due to the very fact that this sector is separate, it is de common ground of the deceived gaze and of false consciousness, and the unification it achieves is nothing but an official language of generalized separation” (Debord, 1977: n° 3)<sup>18</sup>.

Es, en realidad, la visión del mundo lo que acaba objetivándose, construida al margen de las posibilidades de intervención de los sujetos, así, la sociedad del espectáculo asiste a la radical transformación de la naturaleza y función de los medios. De ser un instrumento más de dominación y transmisión de ideología, las imágenes se transforman en el único modo de socialización en las sociedades modernas. Como señala Debord: “The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images”. (n°4)

En la teoría de Debord, el espectáculo es el responsable de un proceso de “desrealización”<sup>19</sup>, que consiste en esa fusión de las imágenes con la vida real de la que no pueden discernirse, el paso a una cultura de las mediaciones por lo audiovisual cuyas materializaciones específicas son la información, la propaganda, la publicidad o el consumo de entretenimiento, que regulan el modelo de la vida social dominante en el presente. El espectáculo es, insiste Debord, “la omnipresente afirmación de que la elección ha sido ya hecha tanto en la producción como en su corolario de consumo” (n° 5).

---

<sup>18</sup> Cito de la edición inglesa, de 1977, publicada en internet en la web de la Internacional Situacionista. El sistema de citación se ve modificado para facilitar la localización de este texto, que Debord concibe estructurado en epígrafes.

<sup>19</sup> Término que traducimos de *unrealism* empleado por Debord. El término también es usado por Ihab Hassan (1987).



En consecuencia, los opuestos se deconstruyen, la separación es en sí misma consustancial a la uniformidad de la praxis social global dividida en realidad e imagen. La práctica social que el espectáculo autónomo confronta es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la división en el interior de esta totalidad queda mutilada, a decir de Debord, al punto de hacer que el espectáculo aparezca como su meta. El lenguaje del espectáculo consiste en los signos de la producción dominante, que, al mismo tiempo, son la última meta de dicha producción. Idea que McLuhan resumirá con su axioma “el medio es el mensaje” (McLuhan, 1996).

Para Debord, el espectáculo que invierte lo real es producido artificialmente. La realidad vivida es invadida materialmente por la contemplación del espectáculo al tiempo que simultáneamente es absorbida por el orden espectacular, dándole cohesión positiva. La realidad objetiva está presente en los dos lados, de ahí que toda noción fijada de este modo no tenga otra base que su pasaje al opuesto: la realidad se alza en el interior del espectáculo, y el espectáculo entonces deviene real. Esta alienación recíproca es la esencia y el soporte de la existencia social. El espectáculo se arroga todo lo que existe en la actividad humana, para poseerlo como una forma congelada (nº 26)

La creciente diversificación de los fenómenos que sugieren las imágenes en realidad no redundan en una ampliación del conocimiento en tanto posibilidad de acceso a una verdad más allá de las imágenes; en la sociedad del espectáculo, señala Debord, la “verdad” no es otra cosa que “un momento de lo falso”:

“The concept of spectacle unifies and explains a great diversity of apparent phenomena. The diversity and the contrasts are appearances of socially organized appearance, the general truth of which must itself be recognized. Considered in its own terms, the spectacle affirmation of appearance and affirmation of all human life, namely social life, as mere appearance. But the critique which reaches the truth of the spectacle exposes it as the visible negation of life, as a negation of life which has become visible” (nº 10).

Una teoría, especula Debord, que pretenda el análisis crítico del espectáculo, la descripción de su “formación, sus funciones y las fuerzas que tratan de disolverlo”, debe forzosamente distinguir artificialmente ciertos elementos inseparables. Por lo que la paradoja se da al reconocer que uno habla también el lenguaje de lo espectacular mismo

y debe moverse en el “territorio metodológico de la una sociedad que se expresa ella misma en el espectáculo” que, como señala Debord, constituye “el sentido de práctica total de una formación socioeconómica, su uso del tiempo” (Debord, 1977: n°42). Así las cosas, la teoría queda atrapada en su propio movimiento histórico. El mercado, en las sociedades de la “segunda revolución industrial”, deviene global y todo lo que es susceptible de ser pensado es, por lo mismo, susceptible de ser consumido, en tanto el sistema automáticamente sea capaz de transformarlo en “imagen”:

“The spectacle is the moment when the commodity has attained the total occupation of social life. Not only is the relation to the commodity visible but it is all one sees: the world one sees is its world. Modern economic production extends its dictatorship extensively and intensively. In the least industrialized places, its reign is already attested by a few star commodities and by the imperialist domination imposed by regions which are ahead in the development of productivity. In the advanced regions, social space is invaded by a continuous superimposition of geological layers of commodities. At this point in the second industrial revolution, alienated consumption becomes for the masses a duty supplementary to alienated production. It is all the sold labor of a society which globally becomes the total commodity for which the cycle must be continued. For this to be done, the total commodity has to return as a fragment to the fragmented individual, absolutely separated from the productive forces operating as a whole. Thus it is here that the specialized science of domination must in turn specialize: it fragments itself into sociology, psycotechnics, cybernetics, semiology, etc., watching over the self regulation of every level of the process” (n° 42).

Barthes ya había sugerido, en su análisis del proceso de construcción de los mitos que opera la ideología pequeño-burguesa responsable de la sociedad de masas, que, a través de una retórica mítica, aquella había generado una “*pseudo-physis*” (Barthes, 1983: 154) cuyos principales figuras consistían en una especie de “inoculación controlada del mal”, del opuesto en su seno, por la que la ideología burguesa integraba subversiones localizadas tales como la vanguardia o lo irracional en su propio sistema, la privación de la historia, la identificación de la *otredad* en la mismidad, la tautología, la simplificación de la realidad y su traducción a proverbios. Así, señala Barthes: “(...) the very end of myths is to immobilize the world: they must suggest and mimic a universal order which has fixated once and for all the hierarchy of possessions” (154-155).

De tal modo que, según Barthes, la naturaleza de dicha *pseudo-physis* burguesa es eminentemente represiva, no significa otra cosa que la prohibición expresa al hombre de reinventarse a sí mismo (Barthes, 1983). Como vemos, en las tesis de Barthes y Debord, se conjuga el reconocimiento de un principio de realidad que antecede a la construcción de un imaginario alienante con la descripción de ese mismo imaginario, que detiene las opciones de emancipación individual y colectiva; Debord, sin embargo, vaticina además, en su noción de “espectáculo”, la superposición de esa *pseudo-physis* de que hablaba Barthes sobre lo real, hasta el punto de que ambos se vuelvan inseparables. De la metáfora del relato mítico que oculta un “real” pasamos al “espectáculo”, el barniz con que se muestra la realidad y que se vuelve indiscernible de la realidad misma. Es en este sentido que podemos afirmar que los planteamientos situacionistas anticipan buena parte de la argumentación posmoderna de la teoría del “simulacro” cuyo representante más conspicuo puede ser Baudrillard. Si Barthes confiaba en ese “*unstable grasp of reality doubtless*” que aún era posible alcanzar a pesar una alienación consistente en la incapacidad de comprensión de la totalidad y de la dificultad de discernir “*between the object and its demystification*” (Barthes, 1983: 159), Debord vuelve inútil esa diferenciación forzando a la asunción de la transformación del mundo en imágenes y el devenir de las imágenes en “lo real”. Desde aquí a la noción posmoderna de “simulacro” hay sólo un paso, según Baudrillard. Para Jameson, en cambio, el análisis de Debord es ya la perfecta descripción del *sensorium* posmoderno. El espectáculo promueve indefectiblemente la cultura visual porque, según Debord, el sentido de la vista, otrora el más abstracto de los sentidos, se convierte ahora en el sentido privilegiado, garante de la única idea posible de verdad en una sociedad de la abstracción generalizada. Lo espectacular no admite negociación o diálogo: en el punto en que la actividad del hombre alcanza a corregirlo, el espectáculo encuentra nuevos espacios para reconstituirse. En el planteamiento de Debord, el concepto de espectáculo como mediación de la vida social, como uso del tiempo en la contemporaneidad, demanda, como la industria cultural de Horkheimer y Adorno, una actitud pasiva de los sujetos, de aceptación ante el *fluir* del espectáculo que recubre la superficie entera del mundo (Debord, 1977).

El análisis del sistema alienante del capitalismo moderno sitúa a la teoría en un camino sin salida que recorrerá necesariamente la teoría posmoderna. Y esta es una de las razones que promueve la crítica de Foucault, quien pese a denunciar la utilización a la

ligera del término “espectáculo” para un análisis del capitalismo del siglo XX, en *Surveiller et Punir*, fija sin embargo su atención no ya en la transformación de la naturaleza a partir de las mediaciones sino en la refundación del individuo que antecede a la posibilidad de practicar nuevos modos de la percepción en las sociedades capitalistas que cristalizan en la tecnología audiovisual, llegando entonces, a través de su concepto de “vigilancia” a conclusiones de igual calado a las que llega Debord. Afirma Foucault, apoyándose en el análisis del *panopticon* carcelario, diseñado por Jeremy Bentham en 1791, la prisión perfecta en la que la labor de vigilancia quedaba desplazada, por efecto de la paranoia, a los propios presos, dado que era imposible saber si detrás de las persianas venecianas había o no un vigilante: “nuestra sociedad no es aquella del espectáculo pero sí de la vigilancia, no estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena, pero sí en la máquina panóptica”<sup>20</sup> (Foucault, 1975: 218-219)

Aunque el objetivo Foucault sea señalar los medios por los que los sujetos humanos devienen objetos de observación para el control institucional o para los estudios científicos o del comportamiento, también se ocupa del papel de los media en este sistema. Para Foucault la cultura de masas se articula a partir del dominio “secundario” o “superestructural” de la vida social. Las técnicas visuales en el seno de este dominio tienden a estabilizar al observador nómada, aislarlo en una cuadrícula en que el individuo quede “reducido como fuerza política”<sup>21</sup> (218-219) Pero a decir de Crary, no pueden dejarse de lado las nuevas formas que hacen de la visión una suerte de disciplina o un modo de trabajo, que el trabajo de Debord pone de manifiesto:

“El Panopticon también supone una disposición particular de los cuerpos en el espacio, una gestión del movimiento, (...) (un) desplazamiento de los cuerpos individuales, que codifican y normalizan al observador en el interior de sistemas de consumo visual definidos”<sup>22</sup> (Crary 1994: 42-43)

Los orígenes de la formación histórica que Debord describe como “sociedad del espectáculo” podrían fijarse, solidariamente con la opinión de Crary, al término de los años 20 del siglo pasado, cuando coadyuvan una serie de factores como los orígenes tecnológicos e institucionales de la televisión, la sonorización del cine, la utilización de

---

<sup>20</sup> La traducción es nuestra.

<sup>21</sup> La traducción es nuestra.

<sup>22</sup> La traducción es nuestra.

las técnicas de los *mass media* por el partido nazi, el desarrollo del urbanismo y la crisis de proyectos políticos inspirados en la vanguardia, como el caso del fracaso del surrealismo en Francia (Crary, 1989: 97-107).

Todas las formas de la tecnología audiovisual descritas arriba, implican, como bien señala Debord, la imposibilidad del acceso inmediato a lo real y normalizan la destrucción del vínculo entre el sentido del tacto y la visión, que habían estado unidos en las teorías de la visión dominantes a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

### ***1.5.2. McLuhan y los nuevos contornos del hombre:***

Si Debord había analizado la transformación del estatuto de la imagen y su relación con lo real en el capitalismo moderno, McLuhan analizará la transformación del cuerpo y de la configuración sensorial del hombre al hilo de su análisis del funcionamiento de los medios en *Understanding Media*. Siguiendo algunas intuiciones de Junger, el pensador canadiense parte de la idea de que desde la revolución tecnológica que trajo consigo la mecanización y la aplicación industrial de la energía eléctrica que comienza a mediados del siglo XIX, el mundo occidental, tras tres mil años de “explosión” ha entrado en “implosión”, la expansión de la energía que conllevó el proceso de modernización ha culminado, desde mediados del siglo XX, en un proceso inverso de acumulación de la misma. Del planteamiento de McLuhan puede extraerse que “la sociedad de los medios” que alcanza pleno desarrollo desde los años sesenta, implica la disolución de los conceptos de espacio y tiempo con la extensión de procesos creativos al conjunto de la sociedad, en un proceso consecuente a la extensión de los sentidos y los nervios con los diversos medios de comunicación electrónicos:

“Tras tres mil años de explosión especialista y de creciente especialización y alienación en las extensiones tecnológicas del cuerpo, nuestro mundo, en un drástico cambio de sentido, se ha vuelto agente de la comprensión. Eléctricamente contraído, el globo no es más que una aldea. La velocidad eléctrica con que se juntaron todas las funciones sociales y políticas en una implosión repentina ha elevado la conciencia humana de la responsabilidad en un grado intenso” (McLuhan, “Prólogo”, 1996: 27).

La cirugía que realiza McLuhan busca separar el medio de su contenido para llegar a afirmar que el contenido del medio es, precisamente, el medio mismo u otro medio:

“(…) el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 29).

Si la técnica había modelado la fragmentación y reestructuración del trabajo humano a partir de la máquina, la “tecnología de la automatización” busca precisamente lo opuesto, la integración y centralización en la configuración de las relaciones humanas. El ejemplo que usa McLuhan para ejemplificar la abstracción máxima referida a los medios es el de la luz eléctrica. McLuhan deconstruye la idea de que pueda hacerse una distinción clara entre medio y fines o entre medio y mensaje en la sociedades capitalistas modernas, del mismo modo que es imposible separar la percepción humana de los órganos sensoriales implicados en la misma.

El contenido de un medio es en realidad otro medio: el contenido de la escritura impresa es el discurso, el de la imprenta, es la palabra escrita. La luz eléctrica se muestra invisible, pero el contenido de la luz eléctrica puede argüirse que sea lo que ésta ilumina, sea una palabra, o un acontecimiento deportivo, es decir, cualquier cosa, cualquier medio. La invisibilidad de la luz eléctrica entendida como medio es una muestra de que en efecto, el medio es el mensaje. La luz y la energía eléctricas están separadas de su uso, sin embargo eliminan “factores temporales y espaciales de la asociación humana”, como también lo hacen la radio, el telégrafo, el teléfono y la televisión. Los efectos de los medios son independientes de las motivaciones de sus usuarios o para qué se los use. En un sentido análogo al que plantea Max Frisch, para quien la tecnología no es otra cosa que “el truco que consiste en organizar el mundo de modo que no tengamos que experimentarlo” (Frisch, cit. en Lapham, 1996: 15) el mensaje de los medios de la “luz eléctrica” es similar al de la electricidad en la industria, para McLuhan, un mensaje “totalmente radical, omnipresente y descentralizado (...) totalmente separado de su uso” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 31) De esta forma los *mass media*, extensiones sensoriales del hombre, se convierten en un coste fijo para la vida síquica de las sociedades modernas hasta

devenir materias primas, y estos costes fijos crean “el sabor cultural único de cada sociedad” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 42):

“Si resulta que el poder formativo de los medios son los mismos medios, surgen multitud de cuestiones clave: (...) los medios son materias primas como el carbón, el algodón y el petróleo” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 41)

En esta misma línea abierta por McLuhan, Enzensberger ironizará, apoyándose en Barthes, sobre cómo “lo novedoso de los nuevos medios es el hecho de que ya no dependen de ningún programa (...) Alcanzan su verdadero destino en la medida en que se acercan al medio cero” (Enzensberger, 1991: 84). La transformación que opera la ecología mediática en el modo de relacionarse con el mundo que tiene el ser humano, se hace particularmente obvia cuando se analiza la función social que cumple el dinero. Siguiendo a Keynes, McLuhan también entiende el dinero como medio; en un sistema dinámico de intercambio y transformación de unos recursos en otros, el dinero es ante todo información fluctuante:

“El dinero sólo ha podido reorganizar la vida sensorial de la gente porque es una extensión de nuestra vida sensorial. Dicho cambio no depende de la aprobación o desaprobación de los que viven en dicha sociedad” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 39-40).

Arnold Toynbee había esbozado el concepto de “eterealización” para explicar el proceso de simplificación y organización graduales que la tecnología provocan en la representación de la realidad, pese a ello los medios en el análisis tradicional siguen excesivamente vinculados al análisis de su contenido o a sus modos de consumo, olvidando el efecto de los medios en el modelado del cuerpo, la psiquis del ser humano, como señala Althusser, como formas de ideología que son. McLuhan va más allá. La penetración de los *mass media*, excluye cualquier reflexión acerca de la bondad o maldad de sus contenidos, porque de lo que se trata es de cómo la propia naturaleza constitutiva del medio opera un “efecto” a través de nuevas formas tecnológicas-irreversible y definitivo- que se convierten ahora en los contornos del hombre. La aceleración en la innovación tecnológica no significa nada más que el cambio mismo, no hay, por tanto, causalidad, no en vano McLuhan cita a Hume como el primero que

anticipa esta idea. Esta configuración de la percepción sensorial en las sociedades occidentales es el último estadio de una secuencia por la que los adelantos técnicos se suceden en la “era mecánica”, anterior a la presente “era eléctrica”, en la que, finalmente, “nada sigue al seguir, excepto el cambio”. Señala McLuhan:

“(…) el cambio de sentido más importante se dio con la luz eléctrica que acabó con la secuencia haciendo que todo se vuelva instantáneo. Con la velocidad instantánea las causas de las cosas empezaron a asomarse a la conciencia, como habían dejado de hacerlo cuando las cosas se disponían secuencialmente en la correspondiente concatenación (...) Cuando un avión se dispone a atravesar la barrera del sonido, las ondas sonoras se hacen visibles en las alas del avión. La repentina visibilidad del sonido en el momento en que éste termina es un ejemplo acertado de aquella gran pauta del ser que revela nuevas y opuestas formas justo en el momento en que alcanzan la cúspide de su desempeño. Nunca fue la mecanización tan vívidamente fragmentada o secuencial como en el nacimiento del cine. Momento que nos trasladó más allá del mecanismo en un mundo de crecimiento e interrelaciones orgánicas. Las películas de cine, por pura aceleración de lo mecánico, nos trasladaron del mundo de la secuencia y las conexiones a un mundo de configuración y estructuras creativas. El mensaje del medio de las películas es uno de transición desde las conexiones lineales a las configuraciones. Es la transición desde las conexiones lineales a las configuraciones. (...) Cuando con la velocidad eléctrica (se) sustituyan aún más las secuencias mecánicas de las películas, entonces las líneas de fuerza en las estructuras y los medios se volverán claras y obvias. Estamos volviendo a la inclusiva forma del icono” (McLuhan, “El medio es el mensaje”, 1996: 33-34).

La velocidad eléctrica o instantánea transforma la relación del hombre con el mundo, que se vuelve ahora “aldea global”. La velocidad contribuye a congelar la imagen del mundo y cerrar las vías para su transformación. En su análisis de la fotografía McLuhan describe uno de sus principales efectos como la creación de “un mundo de acelerada transitoriedad”. Para McLuhan el efecto de la aceleración de la secuencia temporal es “la abolición del tiempo, del mismo modo que el telégrafo y el cable abolieron el espacio” (McLuhan, “La fotografía”, 1996: 206). La fotografía logra ambas cosas:

“Barre las fronteras nacionales y las barreras culturales y nos implica en la familia humana independientemente del punto de vista (...) esta es la lógica de la fotografía, políticamente hablando. Pero esta lógica no es ni verbal ni sintáctica, y ello hace que la



cultura literaria resulte especialmente incapaz de vérselas con la fotografía” (McLuhan, “La fotografía”, 1996: 206-207).

El estilo de McLuhan hace que alguna de las ideas más interesantes emerjan en párrafos aparentemente digresivos o conversacionales (Lapham, 1996). La actitud *kitsch*, como también señalará Umberto Eco (Eco, 2004), del turista moderno busca encontrar en los lugares que visita la mercancía contratada, una “imagen” que corresponda a sus expectativas. Es en este sentido que, con la fotografía, sobreviene para McLuhan una reducción inédita del mundo:

“Viajar difiere muy poco de ir al cine o de hojear una revista. (...) esa gente nunca deja de verdad sus trillados caminos de insensibilidad, ni tampoco llega nunca a ningún lugar nuevo. Pueden ir a Shangai, Berlín o Venecia en un viaje empaquetado que ni siquiera tienen que abrir. (...) El mundo entero se ha convertido en un museo de objetos que uno se ha encontrado en otro medio. (...) el turista que llega a la torre inclinada de Pisa o al Gran Cañón de Arizona, no hace sino comprobar sus reacciones ante algo con lo que ya está familiarizado desde hace tiempo y tomar sus propias fotografías del lugar” (McLuhan, “La fotografía”, 1996: 208).

Abolidos espacio y tiempo todo medio crea lo que McLuhan llama “seudoacontecimientos”; los medios, en tanto generan nuevas pautas en la vida cotidiana “mediante la aceleración de pautas anteriores”, confieren “una percepción artificial y valores arbitrarios a nuestra vida” (McLuhan, “La fotografía”, 1996: 208). McLuhan busca evitar el polo apocalíptico y el integrado, por usar la terminología de Eco (2004), en su valoración de esta “des-realización” de la experiencia. El cambio en la secuencia de los medios tecnológicos como apéndices de la percepción sensorial no supone que en las etapas anteriores de la secuencia no estuvieran implicadas otras mediaciones artificiales. Aunque de *Understanding Media* se desprende una idea de proceso acabado, de *non plus ultra* o inicio del fin, McLuhan sugiere, revisando la historia de la construcción de la mirada, la inevitabilidad de las mediaciones también en los estadios tecnológicos previos de la modernidad, de un modo que resuena en los textos de otros postestructuralistas como Derrida o Deleuze y Guattari. La actitud de la cultura letrada del “hombre literario” ha sido “ver con preocupación” o “señalar con

orgullo” (McLuhan, “La fotografía”, 1996: 209), cuando, ahora, de lo que se trata es de adelantarse al cambio, porque la resistencia no hace otra cosa que adelantarlo:

“La aceleración modifica todos los significados porque con cualquier aceleración de la información cambian todos los patrones de interdependencia política e individual. Algunos sienten que la aceleración, al modificar las formas de asociación humana, ha empobrecido el mundo que conocieron. No hay nada nuevo ni extraño en una preferencia localista por los pseudoacontecimientos que pasaron a formar parte de la sociedad justo antes de la revolución eléctrica de este siglo. (...) todo el conservadurismo del mundo no puede permitirse una resistencia simbólica a la arremetida ecológica de los nuevos medios” (208-209)

#### **1.6. Breve resumen del capítulo. Rupturas y continuidades.**

De una confianza ciega en el sentido de la vista en la producción del conocimiento la tecnología, la filosofía y la ciencia modernas han confabulado en la narrativa de una heterotopía contemporánea de la opacidad de lo visual. De la cámara oscura a la fotografía y la visión estereoscópica. De la fascinación voyeurista (Starobinski), a la aceleración de la vida nerviosa (Simmel), de la fantasmagoría de las imágenes que se replican *ad infinitum* y la destrucción del aura (Benjamin) a la industria cultural (Horkheimer y Adorno). De la edad de la imagen del mundo (Heidegger) a la *pseudo-physis* (Barthes), el *panopticon* (Foucault) o la sociedad del espectáculo (Debord), es decir, al mundo como imagen. Del cerebro como cinemática (Bergson) a los medios como extensiones del cuerpo humano (McLuhan). De las imágenes ópticas a las imágenes electrónicas (Deleuze) y sus efectos retroactivos sobre las anteriores. Las transformaciones que la tecnología de la reproducción y producción de las imágenes y los *mass media* han operado sobre el *sensorium* perceptivo de la modernidad han tejido una prehistoria del simulacro, el sistema visual contemporáneo, a lo largo de los siglos XIX y XX, compuesta de rupturas y continuidades que hemos querido señalar someramente en este capítulo con objeto de comprender mejor cuál es la estructura de sentimiento cuyas manifestaciones vamos a leer en los textos literarios contemporáneos, señalando cuáles son los matices diferentes de su posicionamiento frente al simulacro. Contextualizamos así la materialización de una crisis de la experiencia contemporánea

circunscrita a una ecología massmediática y tecnológica específica de las últimas décadas que pasamos a describir en el capítulo siguiente.



## CAPÍTULO 2. *SENSORIUM* POSMODERNO: EL CONCEPTO DE SIMULACRO

*“El simulacro no es nunca lo que oculta la verdad- es la verdad que oculta el hecho de que no hay verdad. El simulacro es verdad”. (Eclesiastés)*

El término *simulacrum* es etimológicamente la traducción latina del *éidolon* griego, y a la luz de su etimología es claro entender en qué medida su formulación contemporánea se vincula con el concepto de imagen. El *éidolon*, como resume Subirats, tiene tres acepciones afines: “en primer lugar, la imagen, la representación de un cosa; en segundo lugar constituye su réplica o simulacro; por último, la pretensión ilusionística, que precisamente confunde la réplica o el simulacro del mundo con su realidad, convierte esta misma realidad en la ficción de un espectáculo, en la irrealidad de la experiencia y la vida, definidas como pura negatividad de lo singular, limitado e intrascendente” (Subirats, 1988: 84). El simulacro, frente a la representación, implica la “sobrepaja” de lo real por el signo, una sustracción del ser de lo representado, que es sustituido por su imagen que se convierte en el único ser objetivamente real. Los términos simulacro y espectáculo (del latín *spectaculum*) están, por tanto, vinculados. Para Subirats, en éste último se señala una condición expositiva del simulacro, diseñado para ser expuesto a la contemplación. En este sentido, el énfasis en el señalamiento de la interferencia tecnológica bajo el régimen simulacional o espectacular, no reside en el señalamiento de en qué medida los medios manipulan lo real o cómo éstos se vuelven mediaciones necesarias para la mirada, sino que por contra las preguntas de los autores de la teoría posmoderna proyectan una dominante ontológica. Subirats lo expresa así: “la fundamental dimensión de la reproducción medial de la realidad no reside ni en su carácter instrumental como extensión de los sentidos y de la experiencia, ni en su capacidad manipulativa como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de lo real” (Subirats, 1988: 106). En el régimen simulacional, en síntesis, “el ser de una cosa es su transformación en imagen” (Subirats, 1988: 106)

En el presente capítulo vamos a discutir brevemente los aportes de la reflexión de la teoría posmoderna a la construcción del concepto de simulacro. Nos detendremos en la

descripción que del mismo hace Baudrillard, el teórico fundamental del simulacro y su crítico más apocalíptico, leeremos las ideas que al hilo de la teorización del posmodernismo estético aporta Lyotard a la construcción del concepto, describiremos cómo Jameson caracteriza el simulacro como rasgo estético fundamental del cambio cultural, y encontraremos en Vattimo la perspectiva más integrada, hallando una contracara movilizadora para el simulacro en su concepto de oportunidad (*chance*) postmetafísica. En la última sección del capítulo referiremos brevemente los aportes de Mark Poster, Katherine Hayles, Friedrich Kittler, Slavoj Žižek o Paul Virilio, entre otros, en su reflexión sobre las tecnologías de la virtualidad tardoposmoderna de los últimos años, que también podrían alinearse entre lo apocalíptico y lo integrado.

### **2.1. Del espectáculo al simulacro: el mundo en diferido de Baudrillard:**

Hemos elegido una imagen procedente del lenguaje televisivo para introducir los principales aportes que Baudrillard hace al debate de la posmodernidad. La propuesta de Baudrillard no puede desligarse de las metáforas de la imagen virtual. Si bien su análisis sociológico debe mucho a Debord o McLuhan, Baudrillard, combinando elementos del marxismo y el psicoanálisis, desarrollando un lenguaje vehemente y sugestivo, aniquila toda posibilidad de libertad mediante la exploración de las nuevas posibilidades de expresión de la cultura a través de los medios tecnológicos, que concibiera Benjamin<sup>23</sup>. Baudrillard plantea así una realidad desoladora, desde un nihilismo radical, en la que el fin de la historia ya ha tenido lugar y lo que percibimos como realidad se ha convertido en una especie de diferido de lo real ya extinto y reciclado hasta la extenuación. Ya no estaríamos en el “drama de la alienación”, que para Baudrillard habría caracterizado la historia del siglo XX, sino en una especie de éxtasis en el que es inconcebible cambio alguno. La concepción weberiana del tiempo lineal e irrepetible de la modernidad, herencia del cristianismo<sup>24</sup>, se sustituye por la “repetición infinita”, sin que ello suponga una recuperación del tiempo circular pre-moderno: la aceleración de los acontecimientos habría provocado una suerte de inmovilismo; la debordiana sociedad

---

<sup>23</sup> Baudrillard niega la recepción de las obras de arte como actividad creativa, de que había hablado Benjamin, quien definía la reacción de la masa como suma de las reacciones individuales, frente al planteamiento de Adorno de la masa como un objeto pasivo; Benjamin anticipa el papel de la recepción como elemento que *salva* el agotamiento del arte en la sociedad de mercado, planteamiento que Barth elogia en la obra de Borges, y que describe como un rasgo de la literatura posmodernista ideal. (Benjamin, 1973: 16-60)

<sup>24</sup> Para Calinescu, siguiendo a Theodor Mommsen, esta misma concepción del tiempo está presente ya en los textos de Petrarca, (Calinescu, 1991: 31)

del espectáculo habría sido sustituida por la “sociedad de la ceremonia” (Baudrillard, 1994: 86).

Los textos de Baudrillard, ejemplifican el género de la “teoría” (*theory*) de que hablaban Eagleton (2005) o Jameson (2002), sin el rigor de lo filosófico, pero con la aguda visión del ensayista, proponen imágenes que analizan el drama de la sociedad de la comunicación, que no es otro que el *simulacro*. La simulación, para Baudrillard, es, para decirlo sintéticamente, un fingimiento- “fingir que se tiene lo que uno no tiene”<sup>25</sup> (Baudrillard, 2002: 524))- en que está implicada una ausencia. El simulacro es el resultado de un proceso de simulación. El proceso de simulación deviene simulacro cuando las imágenes, no sólo pierden todo valor de representación de un original o enmascaran su ausencia, sino cuando incluso se vuelven completamente autorreferenciales y remiten al propio proceso de simulación. El proceso de transformación de la naturaleza de las imágenes en que consiste la simulación podría resumirse, siguiendo al propio Baudrillard, con la enumeración de las siguientes etapas: “(the image) is the reflection of a profound reality; it masks and denatures a profound reality; it masks the absence of a profound reality; it has no relation to any reality whatsoever; it is its own pure simulacrum” (Baudrillard, 2002: 524)

El desarrollo del concepto de *simulacro* se ejemplifica con las transformaciones que la interacción de los medios de comunicación y la cultura visual que de ellos se desprende producen, no ya en la percepción sobre la realidad, sino sobre lo que se entiende propiamente por “realidad”, que pierde su anterior estatuto y es sustituida por un “simulacro de real”. Su alucinante penetración ha provocado que toda la cultura se haya vuelto autorreferencial y audiovisual, y que los acontecimientos reales se hayan convertido en imágenes en tiempo real para su consumo. Para Baudrillard, al igual que para Jameson<sup>26</sup>, el exceso de información imposibilita el conocimiento real de los hechos, que llegan a anularse, cayendo rápidamente en un “*vanishing point*” (punto de fuga o desvanecimiento), gracias a su transformación en “imágenes en tiempo real”, en el mundo intangible de la televisión. Sólo percibimos el simulacro del hecho real, que ha llegado a convertirse en lo real mismo. La realidad es, por tanto, simulacro.

---

<sup>25</sup> Traducción nuestra.

<sup>26</sup> Jameson se pregunta si los medios de información no tienen en realidad la misión de hacer pasar inmediatamente los acontecimientos al olvido. (Jameson, 2002: 187)

El *tiempo real*, tan distinto del tiempo de las sociedades rituales, en el que todo acontecimiento está acabado desde el origen, de modo que el rito es la actualización perfecta del mismo, provoca la fosilización inmediata del acontecimiento que es catapultado al vacío periférico de los medios de comunicación. Para Baudrillard con los hechos reales ocurre como con la fecundación *in vitro*:

“(...) se transporta el embrión de acontecimiento real hasta el útero artificial de la información, y una vez allí, se alumbran múltiples fetos huérfanos que ya no tienen padre ni madre” (Baudrillard, *La ilusión del fin*, 1997: 36).

La experiencia de la cotidianidad, para Baudrillard, ya no puede deslindarse del procedimiento de montaje del medio televisivo. En su opinión, la clasificación de los juegos de Caillois<sup>27</sup> (Caillois, 1986), habría perdido en la sociedad actual sus dos primeros tipos, para dar lugar a una “ampliación de las formas del azar y el vértigo” (Baudrillard, 1994: 21-22). La definición de simulacro que da Baudrillard supone la concatenación de los acontecimientos como si estos tuvieran un sentido, cuando en realidad, su principio de composición es el de un montaje regido por el vértigo y el azar:

“El acontecimiento ya no es tomado en la acción, sino en la especulación y en la reacción en cadena, concatenándose hacia los extremos de una facticidad que ninguna interpretación puede llegar a alcanzar (...) La simulación es precisamente este desarrollo irresistible, esta concatenación de las cosas como si éstas tuvieran un sentido, cuando sólo están regidas por el montaje artificial y el sinsentido. La subasta del acontecimiento mediante la desinformación radical” (Baudrillard, 1997: 29).

La reacción es imposible, ya que la reflexión o el recogimiento ante los estímulos visuales han sido sustituidos por la fascinación ante el vértigo del simulacro. Y en este contexto goza de especial relevancia la figura del fin, no como posibilidad de emancipación, sino como efecto de la parálisis; de la misma manera que las estrellas que percibimos en el firmamento son meramente la imagen de algo que ya no existe, el

---

<sup>27</sup> Juegos de expresión, de competición, de azar y de vértigo.



mundo real también se nos presenta como una acumulación de objetos en una especie de Apocalipsis permanente de la historia, alimentado mediante el mecanismo del reciclaje:

(...) la alimentación del fin de la historia, que se efectúa a través del reciclaje de desperdicios de todo tipo, también se efectúa a través de la reinyección de todos los vestigios de un mundo sin historia. Todos los vestigios, todas las huellas que se habían ido enterrando en el mayor de los secretos y que, a este título, formaban parte de nuestro capital simbólico, serán exhumados y resucitados, no escaparán a nuestra transparencia y de algo subterráneo y vivo, haremos una cosa visible y muerta (Baudrillard, 1997: 112)

Tras la experiencia mediática, lo sorprendente para Baudrillard es que exista el mundo de la cotidianidad alejado de la pantalla. Un mundo “real” que siempre nos va a parecer menos real que las imágenes electrónicas:

“(...) esta encefalización electrónica, esta miniaturización de los circuitos, esta transistorización del entorno relegan a la inutilidad, al desuso y casi a la obscenidad, todo lo que constituía anteriormente la escena de nuestra vida. Sabemos que la mera presencia de la televisión convierte el hábitat en una especie de envoltura arcaica, en un vestigio de relaciones humanas cuya supervivencia deja perplejo” (Baudrillard, 1994: 15).

La obscenidad pornográfica se extiende a todos los ámbitos de la cotidianidad, ya que, de igual forma que la pornografía y la seducción habrían acabado con el sexo, el deseo y el amor, la estrategia habría sustituido a la psicología, el *reality* a la ficción cinematográfica, la alta fidelidad habría acabado con la música y *el tiempo real* habría acabado con la historia:

“Nunca conoceremos la esencia original de música, el concepto original de la historia porque nunca más podremos aislarlos de su modelo de perfección, que es al mismo tiempo su modelo de simulación, de su asunción obligada en una hiperrealidad que los aniquila” (Baudrillard, 1997: 17).

La obscenidad es la transparencia absoluta del sentido, el exceso de realidad innecesario, gratuito, la ausencia absoluta de secreto:

“Obsceno es lo que acaba con toda mirada, toda imagen, con toda representación. No es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno, existe toda una pornografía de la información y la comunicación (...) Ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, obscuro, sino de la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto” (Baudrillard, 1994: 19).

Desde la perspectiva de Baudrillard, que se vincula de ese modo con la teoría posmoderna, en la actualidad se vive un reordenamiento nuevo de lo visible que puede describirse con la metáfora del “fin del panopticon”. El ojo de la televisión ya no es la fuente de la mirada y el control ideal ya no es el de la transparencia:

“(...) this still presupposes an objective space (that of Renaissance) and the omnipotence of the despotic gaze. It is still, if not a system of confinement, at least a system of mapping. More subtly, but always externally, playing on the opposition of seeing and being seen, even if the panoptical focal point may be blind (...) No more subject, no more focal point, no more center or periphery: pure flexion or circular inflexion. No more violence or surveillance: only “information”, secret virulence, chain reaction, slow implosion, and simulacra of spaces in which the effect of the real again comes into play. We are witnessing the end of perspectival and panoptic space (...) and thus to the very abolition of spectacular” (Baudrillard, 2002: 540).

Para Baudrillard ya no se está ante la sociedad del espectáculo de que hablaban los situacionistas, ni ante la clase específica de alienación y represión que suponía el medio que fue analizada por Foucault. El solapamiento de que hablaba Debord se vuelve obsoleto al suponer la existencia de una realidad sobre la que se construía el espectáculo a través de unos procedimientos retóricos o tecnológicos. El medio mismo no es ya para Baudrillard identificable como tal, y la confusión entre medio y mensaje de que hablaba McLuhan es la primera gran fórmula de la nueva era. No hay medio en el sentido literal:

“(...) it is now intangible, diffused, and diffracted in the real, and one can no longer even say that the medium is altered by it (...) it is the whole traditional world of causality that is in question: the perspectival, determinist mode, the active, critical mode, the analytic mode- the distinction between cause and effect, between active and pasive, between

subject and object, between the end and the means. (...) Now one must conceive of TV along the lines of DNA as an effect in which the opposing poles of determination vanish, according to a nuclear contraction, retraction, of the old polar schema that always maintained a minimal distance between cause and effect, between subject and object: precisely the distance of meaning, the gap, the difference, the smallest possible gap” (Baudrillard, 2002: 541).

La información es el modelo de una abstracción generalizada cuyo efecto es la destrucción de lo social. Es visible en toda la obra de Baudrillard la misma “coartada política” de la dialéctica negativa heredada de la Escuela de Frankfurt (Martín Barbero, 2003: 77). En el epílogo de *El otro por sí mismo*, Baudrillard plantea, como hace Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo” ((1985) 2002), un interrogante que queda flotando en el aire. En Baudrillard es retórico, la respuesta negativa está implícita: Baudrillard denuncia la imposibilidad de reacción, de cambio, de transformación, o más allá, la inutilidad de éstos. Baudrillard, en cierto sentido, propone un cierre distópico para la Posmodernidad, más allá de la fractura, del fragmentarismo de los relatos, el éxtasis continuo del simulacro, un mundo, como señala Juan Carlos Rodríguez, en el que pareciera que el “Consenso hubiera erradicado el Contrato” (Rodríguez Gómez, 2002: 648), donde hasta la propia melancolía, la tristeza o la desesperación resultan anacrónicas o absurdas:

“¿Y si la realidad se disolviera bajo nuestros ojos? No en la nada, sino en lo más real que lo real (¿el triunfo de los simulacros?) ¿Si el universo moderno de la comunicación, de la hipercomunicación, nos hubiera sumido no en lo insensato, sino en una enorme saturación de sentido, consumiéndose con su éxito; sin juego, sin secreto, sin distancia?(...) ¿Si ya no se tratara de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir la ilusión generalizada como más verdadero que lo verdadero? ¿Si ya no hubiera otro comportamiento posible que el de aprender, irónicamente, a desaparecer? ¿Si ya no hubiera más fracturas, líneas de fuga y rupturas, sino una superficie plena y continua, sin profundidad, ininterrumpida? ¿Y si todo ello no fuera entusiasmante ni desesperante, sino fatal?” (Baudrillard, 1994: 86-87)

## 2.2. Lyotard- Jameson- Vattimo: descripciones del *sensorium* posmoderno:

### 2.2.1. Lyotard y el fin de las metanarrativas:

La “des-realización” de lo real, la creciente simulación de la cultura, la penetración de los medios de comunicación de masas y la desconexión histórica o la sustitución de la historia por la historiografía, han devenido lugares comunes en las descripciones de un posmodernismo como lógica cultural del período contemporáneo, para el que ha llegado a ser hegemónico el término “posmodernidad”. Esos cambios culturales acompañan la consolidación de este *sensorium* hegemónico que describíamos, junto a Baudrillard, con el término de simulacro. Un *sensorium* que, como hemos señalado, tiene sus antecedentes en la serie de transformaciones tecnológicas desde mediados del siglo XIX sobre todo con el surgimiento y difusión de las tecnologías de lo fantasmagórico que se acompañan de lo que Jay ha leído en la filosofía francesa como una progresiva pérdida de confianza en el sentido de la vista (Jay, 2007). Esta crisis de la aprehensión adelantada por Nietzsche se manifiesta en un discurso que invoca la interacción de las tecnologías de la reproducción y producción de imágenes e información, que con Jay podríamos denominar “antiocularcéntrico”, a lo largo de toda la modernidad, alcanza su punto culminante con la teoría posmoderna. La nota común en sus análisis es reconocer una pérdida de materialidad o des-realización de la experiencia contemporánea expresada en la cultura.

El posmodernismo o “lo posmoderno” se incorpora al terreno de la filosofía en la obra de Jean François Lyotard. Hasta 1979 lo posmoderno había sido objeto de debate en el terreno estético, fundamentalmente en arquitectura, con los textos de Venturi o Portoghesi. Precisamente de la arquitectura y de la formulación de Ihab Hassan para la literatura, es de donde Lyotard toma el término para la filosofía. *La condition postmoderne* fue escrita en 1979 con ocasión al encargo por parte del gobierno de Quebec de la redacción de un informe sobre el estado del conocimiento y las ciencias naturales. Lyotard toma de Daniel Bell y Alan Touraine el concepto de “sociedad postindustrial” y polemiza con Habermas, que consideraba al posmodernismo como un reflujó neoconservador que paralizaba el desarrollo del proyecto moderno, aún por lograrse (Habermas, 2002:19-36). Lyotard propone la posmodernidad como una nueva etapa en la historia de Occidente o etapa culminante del capitalismo en la que el

conocimiento se habría convertido en la principal fuerza de intercambio que superaría las barreras de los Estados nacionales. En este sentido, como subraya Anderson, Lyotard entiende la sociedad como una red de comunicaciones lingüísticas (Anderson, 1998).

Lyotard toma un concepto fundamental de Wittgenstein, quien se había considerado, antes que filósofo, un artista del pensamiento y cuyo único mérito, según él mismo entendió, había sido la propuesta de un método cuya función, según sus propias palabras, es derribar todo aquello que es “grande e importante”:

“(…) las proposiciones gramaticales son preparativos para poder usar un lenguaje, de modo muy parecido a como son las definiciones, éstas forman parte del *aparatus* lingüístico, no de la aplicación del lenguaje (...) ¿De dónde viene la importancia de nuestra investigación, pues parece que se limita a destruir todo lo que es interesante, mejor dicho todo lo que es grande e importante?(...) Pero tan sólo destruimos castillos en el aire, y ponemos al descubierto el terreno lingüístico sobre el que se encontraban” (Wittgenstein, 1967: 118).

Así, Wittgenstein entiende que el mundo social-lingüístico se hallaba dividido en una serie de juegos de lenguaje, conjuntos de posibilidades de usos lingüísticos, fuera de las fronteras de los cuales cualquier proposición puede ser considerada falsa o sin sentido. Así, Wittgenstein entiende que hay juegos que se han propuesto como hegemónicos, el discurso científico-técnico, por ejemplo, desplazando a otros a territorios marginales como la ficción o la mística. En su *Tractatus philosophicus* propone el axioma “decir algo” es igual a “describir algo”, lo cual supone que “(...) la totalidad de las proposiciones verdaderas es la totalidad de la ciencia natural y lo que puede decirse se identifica con las proposiciones empíricas” (Wittgenstein, cit. en Fann, 1992: 41).

Lo más interesante de la consideración de Wittgenstein de que sólo lo que puede decirse puede ser adjetivado como verdadero, no es su afirmación de que todos los demás juegos no tienen sentido<sup>28</sup>, sino su salida del positivismo de la Escuela de Viena

---

<sup>28</sup> Aunque sin embargo sí tengan significado, pues aunque no dicen/describen nada, sí muestran fragmentos de lo que no se puede decir.

(Rincón, 1995), su consideración posterior<sup>29</sup> de que la propia ciencia natural también se constituye como un juego entre muchos. Wittgenstein anticipa la imposibilidad del conocimiento y la consideración de los discursos científico, filosófico, historiográfico y artístico-literario como relatos o ficciones, sobre todo a partir de su *Philosophical Investigations* de 1945.

Liotard parte del concepto de los juegos lingüísticos para proponer la configuración lingüística y artificial de todas las *Grand Narratives*, que habían explicado el desarrollo de la Historia. Para Lyotard todos los relatos pretendidamente universales habrían caído en el descrédito.

Según Lyotard, lo que tienen en común las grandes metanarrativas de la modernidad es la noción de “finalidad universal”. Los proyectos modernos más diversos (Ilustración o progreso a través del conocimiento, la emancipación hegeliana de la autoalienación, el marxismo con el triunfo final del proletariado sobre la explotación, o la emancipación capitalista de la pobreza mediante el funcionamiento autónomo del Mercado) plantean una versión finalista de la historia universal similar a la historia de la redención cristiana en una especie de “teodicea epistemológica moderna” (Calinescu, 1991: 267).

Liotard atribuye un valor literario a todos los discursos de sentido o verdad modernos, aunque de un género que ha pretendido ante todo la legitimación de constructos parciales como verdades universales. La consecuencia fundamental del pensamiento posmoderno es el relativismo y la miniaturización del discurso. Lyotard critica fundamentalmente las dos narrativas o mitos que, en su opinión, han soportado el peso de la Modernidad: en primer lugar, el mito de la Humanidad como agente heroico de su emancipación y liberación mediante el avance del conocimiento; en segundo lugar, el mito del espíritu como despliegue progresivo de la verdad (Lyotard, 1984).

---

<sup>29</sup> Como explica Fann, el pensamiento wittgensteniano, coherente en el planteamiento de un giro lingüístico en la filosofía, presenta una diferencia esencial entre sus primeros escritos y sus últimos. Acabado su *Tractatus*, Wittgenstein se retira de la filosofía y pasa a ser maestro de una escuela primaria; su vuelta a la filosofía, a partir de *Some Remarks on Logical Form* y sobre todo en sus *Philosophical Investigations*, supone el desdecirse de alguna de sus tesis principales, para incluir el único juego que se proponía en el *Tractatus* como auténtico descriptor de la realidad- dentro de su visión pragmática del lenguaje- como un juego lingüístico similar al de la metafísica, la literatura o la filosofía. Todos los discursos son, por tanto, construcciones artificiales cuyo sentido les ha sido otorgado por una cuestión de uso. (Fann, 1992: 61-75)

Perry Anderson señala cómo, pese al calado de su primera tesis, Lyotard se ve obligado a reaccionar entrados los años ochenta ante el resurgimiento económico. Tras la crisis del petróleo de fines de los setenta, del capitalismo norteamericano con la Era Reagan y el progresivo deterioro del bloque soviético, podría entenderse que no todos los relatos se habrían desintegrado, sino que, tal vez, ahora todos parecían sepultados bajo el definitivo de ellos, que se presentaba como auténtico “fin de la Historia: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado” (Anderson, 1998: 48).

Lyotard, en *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1987), de 1986, discute sobre la pertinencia de entender el capitalismo como una narrativa que propone una finalidad universal, sino que habría que entenderlo como un “decorado”, un marco de desarrollo ineludible. Para Lyotard el capitalismo habría generado una entropía negativa que fagocitaría todos los elementos extraños a sí mismo, para incorporárselos o destruirlos. Lyotard rescibe una fábula similar a la que ya proponían Horkheimer y Adorno en la que una racionalidad científico-técnica se emancipaba del diseño y la voluntad del ser humano que la había creado a partir de un proyecto ilustrado. En la versión de Lyotard, este proceso de supervivencia y adaptación cuasidarwinista, es un movimiento ciego de fuga del capitalismo, en el que se confrontan dos fuerzas energéticas: por un lado “la entropía” que devora todos los sistemas, incluso los que se le oponen, y por otro lado, la “proliferación, la miniaturización”, la “creación” o “diversificación” de los sistemas-relatos individualizados o microrrelatos- que huyen de dicha fuerza destructiva (Lyotard, 1987: 131-134). Así, el desarrollo como motor último del sistema capitalista, describe una nueva fábula, ahora, posmoderna, en opinión de Lyotard- como subraya Anderson-, porque no tiene “un fin en ningún horizonte de emancipación” (Anderson, 1998: 51). Con la caída de las narrativas Lyotard plantea un horizonte en el que la única libertad para la creación, la única posibilidad de construir narraciones aunque subjetivas, obliga a la miniaturización de la invención imaginativa en tanto la posmodernidad oblitera los modelos de pensamiento totalizantes. Con la desaparición de las *Narrativas* con mayúscula, las narrativas se diseminan: no desaparecen, sino que se ven *miniaturizadas* para mantener - al menos temporal y fragmentariamente- un sentido. La fábula posmoderna de Lyotard concluye en una identificación de la

posmodernidad con la idea del nuevo “decorado” de las democracias liberales que se proyecta como el horizonte infranqueable del tiempo.

Pero la razón de la inclusión de Lyotard en este capítulo se justifica antes que por su ideologema de lo posmoderno como incredulidad ante los metarrelatos, por las observaciones acerca de lo visual que emergen de su teoría estética. Lo posmoderno en la estética lyotardiana vuelve a definirse categorialmente alrededor de lo visual y sus límites. Lyotard regresa sobre el concepto de lo sublime entendiéndolo, no como sublimación freudiana, como lo había hecho Habermas, sino en tanto experiencia que alude a algo que no puede mostrarse o hacerse presente. Como señala Lyotard a propósito de Burke “lo sublime ya no era materia de elevación (categoría con la que Aristóteles definió la tragedia) sino materia de intensificación<sup>30</sup>” (Lyotard, 1984: 197) cit. en Jay, 2007: 437). La estética posmoderna recupera la iniciativa de presentar lo irrepresentable que había alcanzado su *non plus ultra* con la vanguardia. Para Lyotard, tanto el arte moderno como el posmoderno encarnan una estética de lo sublime (Jay, 2007: 437), pero con una diferencia, la modernidad siente nostalgia por lo que se ha perdido:

“Si permite que lo que no puede estar presente pase a primer término, lo hace sólo bajo el aspecto de una carencia de contenido; la forma, sin embargo, con su reconocible consistencia, continúa ofreciendo al lector o al espectador materia para el deleite y el placer. Ahora bien, tales sentimientos no corresponden en realidad al sentimiento de lo sublime, combinación intrínseca de placer y dolor: placer porque la razón excede todo hacer presente, dolor porque la imaginación o la sensibilidad no equivalen al concepto” (Lyotard, 1984: 81)

Esa nostalgia, sin embargo, era un modo propio de las estéticas posmodernas postvanguardistas que podría leerse, según este autor, en la diferenciación entre parodia y pastiche. En opinión de Jameson, la ausencia de nostalgia se habrá transformado en irreverencia respecto del modelo de la parodia (Jameson, 2002; 1991). Por contra, Lyotard, que abomina de los compromisos del posmodernismo arquitectónico con el pastiche o el *kitsch*, encuentra, como propone Holloway, el origen del “buen” posmodernismo en la vanguardia en tanto que lugar de resistencia a las fábulas maestras

---

<sup>30</sup> La traducción es nuestra.



de la modernidad y al realismo ideológico (Lyotard, 1984: 90-91) de la cultura de masas. Coincidimos con Holloway, en su afirmación de que Lyotard pone el énfasis en la presencia de lo sublime y en el irracionalismo vanguardista, para un arte posmoderno que debe “resistirse a codificaciones” (Holloway, 1999: 45).

Lyotard adopta la afirmación kantiana según la cual “cuando el placer óptico se reduce hasta quedar prácticamente en nada, promueve una infinita contemplación de lo infinito”, en tanto lo “sin forma”, como sugiere Bataille, es un “indicio de lo que no se puede hacer presente” (Lyotard, 1984: 78). Jay señala los vínculos del pensamiento de Lyotard con el antiocularcentrismo del pensamiento francés y señala su deuda con Levinas y su cuestionamiento de lo visual (Jay, 2007).

La materialización de las ideas de Lyotard sobre la posmodernidad se puso de relieve en una “antiexposición” celebrada en el Centro Pompidou, en cuya organización participa este autor. En ella Lyotard vincula sus ideas con las nuevas tecnologías del vídeo, la holografía, los satélites y los ordenadores (Jay, 2007; Poster, 1995), tratando de evocar “la desaparición del mundo material y visible, sustituido por un mundo de la simulación del cuerpo” (Rajchman cit. en Jay, 2007: 438). En la exposición de “*Les Immatériaux*” no había un relato coherente que diera significado al recorrido por las diferentes zonas que conformaban una suerte de laberinto; en su lugar se auspicia “un sentido de la temporalidad que a menudo rozaba lo maníaco” (Jay, 2007: 438-439). “*Les Immatériaux*” proyecta un tipo de sensorium que, como señala Rajchman, “era la pesadilla de cualquier fenomenólogo; por doquier se mostraba la sustitución de las actividades materiales del cuerpo vivido por otras artificiales, o por lenguajes formales o inmateriales” (Rajchman, cit. en Jay, 2007: 438). Esta experiencia de la no experiencia, de desmaterialización del universo visible, el *non plus ultra* de la fantasmagoría benjaminiana, es uno de los contenidos básicos, para Lyotard, del arte posmodernista.

Las ideas de Lyotard, sobre el arte posmodernista, si bien lo plantean como un arte comprometido con la nueva realidad posmoderna, desde una condición de base o una actitud posmodernas, se confunden en ocasiones con “tensiones” que “el propio modernismo anticipa” (Holloway, 1999: 45). De hecho, como recoge Castillo Durante, la propuesta lyotardiana del posmodernismo llega a moderarse en sus ulteriores escritos,

para convertirse en una “reescritura de la modernidad” (Castillo Durante, 2000: 18), que cuestiona por tanto su propia tesis periodizadora. Esta incoherencia es ratificada por Calinescu (1991: 266) o Anderson (1998: 48-49). El propio John Barth (Barth, 2000: 75-114), a propósito de las ideas artísticas del francés, que confiesa no entender demasiado bien, pone de relevancia la incoherencia de párrafos en los que propone un arte posmodernista como algo diametralmente opuesto al modernismo, caracterizado por la superación de la “vocación protopolítica y la postura terrorista del antiguo modernismo, y el eclipse de los sentimientos (...) en un compromiso con lo superficial” (Lyotard cit. en Barth, 2000: 76), con párrafos en los que Lyotard estima que lo posmoderno es un impulso, rastreable a lo largo de la modernidad, si no de renovación, sí de huída hacia adelante; párrafos como éste, de “*Answering the question: What is postmodernism?*”, donde Lyotard escribe: “Una obra puede convertirse en moderna, sólo si primero es postmoderna. El postmodernismo así entendido no es modernismo en su fin, sino en su estado naciente” (Lyotard, cit. en Barth, 2000: 77).

Lo más interesante para esta reconstrucción del simulacro es, no obstante, señalar que corre a cargo de Lyotard la puesta en conexión del concepto de la posmodernidad, en tanto condición paradójica de una cultura que huye sin horizonte de llegada en un éxtasis del movimiento constante, con una concepción del *sensorium* contemporáneo que ha perdido toda esperanza en una utopía o ideal de transparencia y significado. La fe en la posibilidad de identificar visualidad y racionalidad propia de la modernidad se rechaza por completo. Para Lyotard, como para Baudrillard, lo que perciben los sentidos y lo que tiene sentido, se escinden (Jay, 2007). Como señala Jay, Lyotard alimenta la sospecha posmoderna ante lo visual, a través de la apropiación pagana del argumento levinasiano contra los griegos, en tanto cara opuesta de su celebración del simulacro hiperreal. Tras el júbilo inicial ante la posibilidad de “formatear” el disco duro de la modernidad impresa en la noción de la posmoderna incredulidad ante las metanarrativas (testigo que recoge la crítica poscolonial, latinoamericanista, feminista o *queer*), Lyotard acaba criticando la “lobotomía cultural y la pobreza global” (Anderson, 1998: 52) sobre la que el sistema se sustenta, sin relatos que se le opongan. Como sugiere Anderson, lo posmoderno se proyecta en último término en Lyotard como un “malestar invencible” (Anderson, 1998: 53). Para el propio Lyotard *Les Immatériaux*, concentrado del posmodernismo artístico, despertaba dos sensaciones nada posmodernas: duelo y melancolía por las ilusiones perdidas de la modernidad frente a las que sólo resta

“reflexionar desde la opacidad” (Lyotard, cit. en Jay, 2007: 439). La posmodernidad es, para Lyotard, en términos visuales, un horizonte opaco a pesar de la infinita transparencia, a pesar de la infinita proliferación de las imágenes.

Con la noción de la des-realización o el des-hacerse de Hassan, pero sobre todo con *La condition postmoderne* (1979), de Lyotard, el debate sobre lo posmoderno se inicia en filosofía, disciplina que proyecta nuevas preguntas. Como la que propone Jameson, a la que el posmodernismo aún trata de dar respuesta.

### ***2.2.2. Las preguntas de Jameson:***

El ya citado Fredric Jameson es otra de las piezas fundamentales en la descripción de un *sensorium* simulacional que él mismo identifica con el advenimiento del espectro posmoderno. Tras Lyotard, Habermas había pronunciado una conferencia en Frankfurt (1980) donde reivindicaba el proyecto moderno y criticaba a quienes postulaban el fin de la Historia moderna de irresponsables, disparatados o, en algún caso, aliados con el neoconservadurismo político (Habermas, 2002). Huir del horizonte de la Modernidad era una manera, para Habermas, de justificar el orden de explotación establecido. La modernidad no era responsable de sus propios monstruos goyescos, como había sido afirmado hasta la saciedad por sus enemigos, desde los poetas del grupo Black Mountain como Olson y Creeley, Jencks o Portoghesi en arquitectura, los situacionistas franceses o Lyotard en filosofía. Lo posmoderno como descreimiento de los metarrelatos es una máscara, en la versión habermasiana, para inmovilizar el pensamiento emancipador. Según Habermas, el relato ilustrado de emancipación por el conocimiento y su sustrato humanista habrían sido interrumpidos, de ese modo, la causa de la crisis contemporánea habría que buscarla precisamente en la desviación del paradigma de la Ilustración, por el empuje de una fuerza antimoderna que desde la primera puesta en marcha del proyecto moderno habría tratado de aniquilarlo (Habermas, 2002: 19-36).

Jameson interviene en el debate en contra de Habermas. Para el norteamericano, la particular visión habermasiana de la historia busca en cierta forma salvar la promesa original del liberalismo y, más aún, el contenido esencialmente utópico de la primera revolución burguesa, inspirador del constitucionalismo decimonónico- derechos civiles,

humanismo, librepensamiento y libertad de prensa- alejándose del planteamiento de *Dialéctica del Iluminismo*, en el que la Ilustración y sus derivados, la racionalidad científico técnica y la voluntad de poder y dominación sobre la naturaleza, en su lógica de funcionamiento autónomo, son el mismo horizonte sobre el que se pueden recortar sus monstruos, por ejemplo, el origen de Auschwitz (Jameson, 1998a: 31). En *The Cultural Turn*, Jameson- y esta es la discrepancia de partida respecto de Habermas-, citando a Gandhi, precisamente lee cómo el progreso como horizonte ilustrado de Occidente habría sido “una buena idea” (“it would be a good idea”):

“Unfortunately, any overview of the contemporary world which takes stock of its possibilities within a global framework is likely to conclude that the bourgeois project will remain forever unfinished, and that we need another project” (Jameson, 1998b: 97)

La delimitación jamesoniana del concepto “posmodernismo” como manifestación o “lógica” cultural, “estructura de sentimiento” (Williams, 1966), propia del capitalismo tardío y su puesta en relación de las teorías acerca de lo posmoderno de la filosofía, la sociología y la teoría del arte, logra una visión más abarcadora del fenómeno y acaba conciliando un mayor número de seguidores que Habermas, hasta el punto de que como señalan (Anderson, 1998; Foster, 2001; Calinescu, 1991; Ortega, 1997; Bhabha, 2002), entre otros, muy pocos niegan la canonicidad de la decisiva definición jamesoniana y su cuestionamiento profundo de la persistencia de la modernidad.

Durante los setenta Jameson había escrito crítica literaria. En esas primeras obras aparece la idea de lo posmoderno entendido como una “delincuescencia interna de lo moderno” (Anderson, 1998: 70). Ya desde su primera monografía de 1961, *Sartre: The Origins of a Style*, hablaba de su intuición de “una sociedad sin (...) futuro visible, una sociedad deslumbrada por la permanencia masiva de sus propias instituciones, en la que ningún cambio parece posible y la idea de progreso está muerta” (Jameson, 1984: 8). Tras la lectura de Lyotard y bajo la influencia de Mandel, en 1982 pronuncia una conferencia en el Whitney Museum of Contemporary Arts, que encabezará su libro *The Cultural Turn* (1998), y que aparecerá publicada en un volumen, *La posmodernidad*, compilado por Hal Foster, con el título *Posmodernismo y sociedad de consumo*, donde expone su concepto de la posmodernidad y lo relaciona con el desarrollo actual del capitalismo tardío.

Ernest Mandel ya había propuesto una periodización del capitalismo en ciclos económicos de “onda larga” (alrededor de cincuenta años), por lo que Occidente habría vivido cuatro etapas desde finales del siglo XVIII (la primera, marcada por la Revolución Industrial-hasta 1848-; la segunda, hasta los años ochenta del siglo XIX, marcada por la difusión del motor de vapor; la tercera, desde fines del XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, marcada por la difusión de motores eléctricos y de combustión; finalmente, la actual, con la difusión de sistemas electrónicos y nucleares hechos por máquinas) (Mandel, 1978).

Según Foster, la tarea de Jameson puede resumirse en la puesta en relación de cada una de estas etapas con sus específicos paradigmas culturales. En síntesis, Jameson vincula categorías de la narrativa anglosajona a períodos del capitalismo moderno desde fines del XIX: Realismo / capitalismo mercantil; abstracción modernista / capitalismo monopolista; pastiche posmodernista / capitalismo multinacional. Teniendo en cuenta, como sugiere Foster, que cada período es un “palimpsesto de formas emergentes y residuales” (Foster, 2001: 211), en el que “las rupturas limpias no se dan” (2001: 211), en una línea de análisis que recuerda la teoría del cambio cultural de la escuela de Birmingham de los estudios culturales (Williams, 2002)

En “Posmodernismo y sociedad de consumo”, a diferencia de Lyotard, que se había centrado en las ciencias naturales y que sólo bien entrada la década se ocupará del arte, Jameson parte de la lectura de artistas *proclamados* o autoproclamados posmodernos- Venturi, Warhol, Riley, Glas, Pynchon, Godard o John Cage- para poner en conexión la nueva etapa histórica del neocapitalismo con el arte posmodernista, hecho que supone por vez primera la confrontación sistemática del posmodernismo artístico con la posmodernidad como concepto socio-histórico. Jameson encuentra que los artistas posmodernos tienen en común aparecer como “reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de artes y las fundaciones” (2002:166). La unidad del movimiento posmodernista de los años sesenta viene dada entonces por el propio modernismo “al que pretende desplazar” (2002: 166), por lo que Jameson entiende que, a primera vista y en cierto sentido, hay tantas formas de posmodernismo como modernismos han existido.

Pero, en un análisis más exhaustivo, Jameson encuentra una serie de rasgos inherentes al posmodernismo artístico, que van más allá de ese ir contra lo moderno, y le dan una especificidad conceptual. Estos rasgos tienen que ver fundamentalmente con explicitaciones de un *sensorium* constituido a partir de la proliferación de las redes comunicacionales y la contaminación massmediática en la que la tecnología juega un papel básico. Jameson recurre a Debord para establecer el inicio de ese *sensorium* (Jameson, 1998b), y lo traduce a imágenes concretas que el arte visual y literario reproducen.

La tecnología de la reproducción de las imágenes y la penetración de los media centran la reflexión de Jameson, que estudia cómo en las manifestaciones artísticas se tematiza una erosión sin precedentes de la distinción entre cultura superior y cultura popular y de masas, que si bien había sido una posibilidad de fracturar lo establecido en la historia del arte moderno, para superarlo, nunca antes había conocido un uso tan extendido y al servicio de una multiplicidad de intereses tan amplia. Lo nuevo, para Jameson, del uso de lo popular o lo masivo en el arte posmoderno, está en la incorporación de las referencias a “lo para-artístico”<sup>31</sup> (1991) - como formas estructurales de discurso y no como citas separadas de éste, hasta el punto en que “parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales” (2002: 167). Las teorizaciones de lo híbrido que afectan según Jameson al propio discurso filosófico, tienen un trasfondo tecnológico. La mezcla de géneros discursivos, que había sido una constante de la modernidad desde la Ilustración, se manifiesta en una fuerza irresistible a la hibridez discursiva que no respeta los saberes tradicionales. El “discurso teórico” o “teoría contemporánea”, extiende su dominio por todas las disciplinas, lo cual hace difícil distinguir la filosofía, de la sociología, de la historia, de la novela, del ensayo.

Todas estas manifestaciones son para Jameson el síntoma de que lo posmoderno no es meramente un concepto artístico sino que ha de entenderse como un concepto periodizador, la cultura expresa un nuevo tipo de “vida social y un nuevo orden económico”, que Jameson identifica con categorías como “sociedad postindustrial” de

---

<sup>31</sup> Jameson enumera alguna de estas imágenes posmodernas en un contexto cultural que vuelve a ser norteamericano: paisaje de publicidad y moteles, desnudos de Las Vegas, programas de variedades, películas hollywoodenses de serie B, paraliteratura, etc. (Jameson, 2002).

Gehlen, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo de Debord, “capitalismo multinacional” o “tardío” de Mandel-, otras maneras de referirse a los cambios que se describen en el término posmodernidad, para Jameson: “la expresión de la verdad interior de ese orden social recién surgido del capitalismo tardío, (...)” (2002: 171).

Dos rasgos fundamentales configuran, según Jameson, una nueva manera de enfrentar la percepción del espacio y el tiempo, estos dos rasgos son descritos a través de las metáforas del *pastiche* y *la esquizofrenia* (1991; 2002). La percepción de espacio de lo real como un *pastiche* implica la radicalización de la mirada irónica que había desencantado el mundo en la Modernidad. Como ha dicho Lausberg, la ironía durante la Modernidad, sobre todo a partir del XIX, desborda los cauces de la retórica para convertirse en la “visión filosófica de las incongruencias y las incertidumbres que corren como un río secreto de lo real” (Lausberg, cit. en Bravo, 1996: 11). A la misma filosofía se le ha de exigir ironía. La parodia, en una línea que sigue las teorías de la carnavalización bajtinianas, para Barthes, se había hecho el camino natural de progresar del arte moderno, pero si hasta ahora había algo escondido detrás de esa imitación de un estilo peculiar o único, de ese llevar una *máscara estilística*, que hacía que la parodia moderna de algún modo deconstruyera pero que a la vez describiera (valorando) la especificidad del objeto parodiado, “(...)en cambio, el *pastiche* es la parodia neutra, que ha perdido el sentido del humor” (Jameson, 2002: 171).

La teorización del *pastiche* a cargo de Jameson ha sido una de las nociones más productivas en el debate artístico-literario. El *pastiche*, junto con la idea de “cita” o “doble código” que Eco toma de la arquitectura (Eco, 1984; 2004) dividen las aguas entre el arte moderno y aquél que se escribe en tiempos de la llamada muerte del sujeto individualista, postulada por Foucault, Vattimo, Baudrillard o Lipovetsky, bien porque la concepción burguesa del sujeto haya desaparecido en este último estadio del capitalismo, bien porque, en realidad, el sujeto libre, autónomo, del Romanticismo, siempre había sido un mito. Lo posmoderno se relaciona con el reconocimiento de la pérdida de la fe en un estilo individualizado o una transformación de la capacidad política del arte. Jameson no niega la persistencia del arte en la posmodernidad, pero sí anota que cualquier obra posmoderna trabaja necesariamente sobre este horizonte:

“(…) esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado” (2002: 172).

Hacer arte es “imitar estilos muertos” (2002: 172), hablar a través de máscaras y con voces prestadas. En opinión de Jameson, el pastiche funciona de manera poderosa en la cultura de masas, hace que se superpongan los estilos, reciclando humorísticamente los elementos del pasado y de otras culturas, parodiándolos “sin reverencia” (1991), como ocurre en la industria de la moda con *el retro* (Lipovetsky, 1986: 136-172). Jameson cita *La guerra de las galaxias* como ejemplo de pastiche *cuasinostálgico* de los seriales melodramáticos televisivos ciencia-ficción de los años 30-50 (Jameson, 2002: 172). La relectura en clave paródica o como pastiche de la Historia, semeja una superposición de pasados y mundos desconectados, y este fenómeno es para Jameson un claro efecto del posmodernismo. Este *revival* o “baile de fósiles” (Lipovetsky, 2000) se relaciona con toda una proliferación posmodernista de películas, novelas, obras de arte nostálgicas o apocalípticas, ubicadas ya en un pasado, ya en un futuro- *retro* o no-, y resulta un síntoma para Jameson de los problemas que una cultura tiene un problema para hallar representaciones estéticas de su propia experiencia: “un síntoma patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y a la historia” (2002: 175).

Jameson sugiere junto a Barthes, un tratamiento del tiempo para el posmodernismo en términos de textualidad o escritura. Para la descripción de la percepción posmoderna del tiempo escoge el término lacaniano de “esquizofrenia”. En el esquizofrénico no son factibles la conexión entre pasado y presente o el mantenimiento de la identidad a través del tiempo, para Lacan, experiencias de lenguaje. El hombre contemporáneo, “como un esquizofrénico”- dice Jameson- “no conoce la articulación del lenguaje, carece de nuestra experiencia de continuidad temporal, y está condenado a vivir en un presente perpetuo en el que los fragmentos diversos de su pasado tienen escasa conexión, y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte” (2002: 175).

Según Jameson, estamos condenados a la imposibilidad de conocer el propio pasado, atrapados por nuestras propias imágenes *pop* y estereotipos que de él tenemos. Algunos críticos (Anderson, 1998) han encontrado en este punto la influencia del concepto de



simulacro expresada por Baudrillard, en su análisis nihilista de una sociedad en estado terminal conectada a los cables de los medios de comunicación. Sólo percibimos el simulacro del hecho real, que ha llegado a convertirse en lo real mismo. La realidad es simulacro en el que “(...) cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva” (2002: 179).

En opinión de Jameson, cuando rompemos las continuidades temporales, el presente se vive con viveza y materialidad extraordinarias, la realidad se hace alucinatoria, como la de un esquizofrénico. Pero este incremento de la percepción, lejos de ser deseable, una experiencia liberadora del entorno cotidiano, “se experimenta ahora” – dice Jameson – “como una pérdida, como irrealidad” (2002: 179). El arte posmoderno ha querido profundizar en la percepción temporal como esquizofrenia, como pérdida del significado, chocando contra la superficie del espejo lingüístico con el cual miramos la realidad. Es por ello que los posmodernistas rescatan las heterotopias de Borges como una escritura anticipatoria, una suerte de “pre” de lo “post” (Richard, 1989).

De igual modo que hiciera Benjamin, uno de los aspectos de la cultura que a Jameson le sirven de metáfora para describir lo posmoderno es el de la arquitectura urbana. En su opinión todos los posmodernismos tienden a significar en la representación del espacio el privilegio del concepto de superficie frente al moderno concepto de profundidad. El pensamiento posmoderno, frente al moderno, “temporal”, según lo entiende Jameson, es “espacial”:

“Insistamos una vez más en la trascendencia de una transición que abandona la desolación de los edificios de Hopper o la inflexible sintaxis del medio oeste que caracterizó las formas de Sheeler, sustituyéndola por las extraordinarias superficies de la perspectiva urbana del realismo fotográfico, en la que hasta los cementerios de automóviles brillan con un esplendor nuevo y alucinante” (Jameson, 1991: 75).

La tecnología es uno de los textos en que mejor puede leerse la transición entre la modernidad y la posmodernidad, si bien, en la lectura marxista de Jameson, no es el elemento que determina los cambios. La tecnología debe ser entendida como manifestación o resultado y no como causa de la automatización capitalista. Jameson piensa que la transición tecnológica que describe Mandel (1978) ha hecho que la propia

tecnología modernista pueda ser leída como “algo otro” distinto de ese “otro natural” que existía para Heidegger como opuesto a la modernización de las fases previas del capitalismo. La tecnología puede ser el símbolo idóneo para designar el poder inmenso propiamente “humano y antinatural de la fuerza de trabajo inerte acumulada en nuestras máquinas” (Jameson, 1991: 81); poder alienado que Sartre denominaba la “antifinalidad de lo práctico inerte” (Sartre, cit. en Jameson 1991: 81); un poder que, según Jameson, se vuelve hacia y contra nosotros.

En el capitalismo tardío mandeliano, las nuevas máquinas no son aquéllas de la producción, que tan brutalmente se oponían a “lo natural” y que levantaban inmensas “formas utópicas” en los edificios de Le Corbusier o despertaban el júbilo de Marinetti, Picabia o Duchamp (Jameson, 1991: 82). La tecnología actual, acierta a decir Jameson, la que acompaña el advenimiento de lo posmoderno, es aquélla de la reproducción. Ésta última no posee la misma capacidad de representación: no se trata de la turbina, “ni siquiera de los silos y tubos de escape de Sheeler, ni de las barrocas estructuras industriales de tubos y cintas transportadoras” (Jameson, 1991: 83), ni la traducción de los músculos y los huesos que suponen los ingenios de acero de las primeras fases de la modernización, ni el perfil de los vehículos que concitan la “espacialización” de la velocidad, por ejemplo, el perfil del tren ferroviario en el XIX o cualquier otro vehículo-emblema del primer tercio del siglo XX. Para Jameson la tecnología posmoderna se ejemplifica mejor con la televisión o el ordenador, “cuyo caparazón externo carece de potencia emblemática o visual” (Jameson, 1991: 83). Frente a la “máquina-emblema”, “fuerte”, que suponía una actitud de la representación artística próxima a la “idolatría”, como, por ejemplo, en el antiguo futurismo, las máquinas posmodernas, “débiles”, no tematizan energía cinética sino procesos reproductivos de toda índole, y suponen una encarnación estética instalada en una representación temática:

“(…) historias que tratan acerca de los procesos de reproducción, incluyendo cámaras de cine y vídeo, magnetófonos y toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro (en este sentido, es paradigmático el paso del modernista *Blow up* de Antonioni al posmodernista *Blow out*, de Brian de Palma). Cuando (...) los arquitectos japoneses diseñan un edificio cuya decoración imita una pila de cassettes, se trata de una solución temática y alusiva, no exenta de sentido del humor” (Jameson, 1991:83-84).

El recorrido de Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo” (2002) termina en la pregunta sobre la necesidad del concepto de lo posmoderno. Jameson atestigua cómo el arte de la modernidad, que se había constituido como oposición al orden establecido y había escandalizado a la clase media, ahora se enseña en las escuelas y universidades perdiendo, según él, todo poder subversivo, cómo ninguna manifestación artística es intolerable para la masa y encaja perfectamente en la rueda del mercado, cómo el arte posmodernista alimenta casi exclusivamente la publicidad. Y más allá del arte, “nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos, ritmo cada vez más rápido de las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta ahora sin paralelo en la sociedad (...) la cultura del automóvil (...)” (2002: 185), de la autopista, que en el caso de los Estados Unidos se ve acompañada de la destrucción del espacio público- el fango del *Macadam*- que había caracterizado lo urbano<sup>32</sup> (Berman, 1984), cambios profundos en la lógica social que apoyan la tesis de Jameson de hallarnos en una nueva etapa de la civilización occidental caracterizada por una pérdida del sentido de la historia y del espacio, que es también una pérdida de sentido de realidad, con la “transformación de la realidad en imágenes o la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos” (Jameson, 2002: 186).

Jameson está convencido de que el arte posmoderno no presenta la capacidad subversiva del modernismo, ya que, en su objetividad absoluta, el sistema, siguiendo el camino de objetivización/subjectivización que trazaba Heidegger, da toda la vuelta, excluyendo ahora cualquier posibilidad de ser globalmente representado, ante la proliferación de imágenes simultáneas y contradictorias. El arte no puede funcionar de un modo contestatario sino que reproduce- “refuerza”- la lógica del capitalismo. Sin embargo, deja abierta una pregunta, que es también la necesidad de elevar un nuevo horizonte de emancipación del arte en el seno de la posmodernidad:

“Hemos visto que hay una manera en la que el posmodernismo replica o reproduce- refuerza- la lógica del capitalismo de consumo; la cuestión más significativa es si existe también una manera en la que resiste esa lógica. Pero esta es una cuestión que deberemos dejar abierta” (2002: 186).

---

<sup>32</sup> Sobre espacio urbano y la transición entre la modernidad y la posmodernidad nos hemos detenido con amplitud en “Nueva York: transformaciones en el espacio moderno; Darío, Lorca, Fonollosa y García Montero” (Montoya Juárez, 2007a)

Esta es la pregunta por hacerse: ¿existe una manera en el que el arte pueda contribuir a subvertir la lógica del capitalismo de consumo? ¿Existe la posibilidad de un anti-weberiano re-encantamiento lúcido del mundo? Jameson culmina con esa pregunta sin respuesta sus análisis de la cultura posmoderna.

La importancia de los textos de Jameson en el debate de la posmodernidad es crucial, a decir de Anderson, es él quien captura el término, quien lo fija de alguna manera (Anderson, 1998). La mayoría de los teóricos ha de seguir sus planteamientos, aunque sea para polemizar con ellos. Al llegar a la pregunta de Jameson, surgen algunas críticas. La primera es su perspectiva reduccionista, se ocupa fundamentalmente de Norteamérica y algo menos de Europa, dejando fuera lo que desde algunos planteamientos poscoloniales se ha dado en llamar “periferia”. Julio Ortega critica la consideración jamesoniana de que la posmodernidad era ajena a unos países “que no habían llegado a ser modernos” (Ortega, 1997: 36). Para Ortega, entre otros (Achugar, 1994; Richard, 1989; Rincón, 1995), la posmodernidad debe contar con los relatos periféricos para lograr una descripción completa.

El “espíritu revisionista de la modernidad” (Schulman, 2002) de los últimos años ha tendido a congelar visiones parciales de lo moderno para proponer un contraste con lo posmoderno que justifique la descripción de un cambio cultural que efectivamente ha tenido lugar. En este sentido, estudios sobre la literatura del siglo XIX como el de Julio Ramos (1989), los planteamientos sobre la hibridez cultural de García Canclini (1990), y los estudios sobre cultura de masas en América Latina (Martín-Barbero, 1989; Hermann Herlinghaus y Martín Barbero, 2000) entre otros, han venido a reivindicar una aproximación epistemológica propia a la modernidad latinoamericana que atienda a los ritmos, particularidades y desencuentros entre modernidades alternativas, y una reformulación de lo posmoderno desde el diálogo con las manifestaciones culturales de una modernidad heterogénea o ampliada (Appadurai, 1991; Bhabha, 2002) con la incorporación de sus silenciamientos, que se vuelve particularmente problemática en sus fronteras geográficas. Las metáforas espaciales de las modernidades y posmodernidades periféricas (Richard, 1989, 1994; Sarlo, 1994) y de los “destiempos” que suponen las culturas híbridas y los estudios subalternos (García Canclini, 1990; Martín-Barbero, 2003; Beverley, 1993; Brunner, 1995; Rincón, 1995) se suceden en los estudios

culturales y literarios para explicar la especificidad del cambio cultural latinoamericano, que, en algunas versiones, como la del “postoccidentalismo” de Mignolo (1995; 2003), busca incluso reconstruir por completo una tradición cultural de lo subalterno al margen del paradigma moderno o como contracara de éste, revalorizando su papel geopolítico en la construcción del conocimiento global, promoviendo una lectura de lo decolonial como proyecto ideológico de develar el lado oscuro del binomio Modernidad /Colonialidad, en una relación de no dependencia de las referencias metropolitanas. A algunas de estas teorías, particularmente en lo que se refiere a la penetración de las tecnologías de la comunicación masiva en el contexto actual, nos referiremos en el capítulo 3.

Por otro lado, se ha achacado a la obra de Jameson cierta grandilocuencia o grandiosidad, “como si el capital fuera una gran segadora que arrancó todo a su paso” (Foster, 2001: 110-111). Hal Foster, polemiza con Jameson y declara, acerca de sus planteamientos: “(...) en mi opinión es demasiado espacial, no lo bastante sensible a las diferentes velocidades como tampoco a los espacios mixtos de la sociedad posmoderna, a la acción diferida ni tampoco a la incesante expansión de la cultura capitalista” (Foster, 2001: 211).

Linda Hutcheon plantea, en sus estudios sobre la ironía y la parodia en la literatura posmoderna anglosajona, la valiosa aportación crítica y de denuncia de muchos de los textos incluidos en la crítica de Jameson (Hutcheon, 1988). De Toro (1991), Richard (1989), Santos (2004) o Noguero (2008), entre otros, han polemizado con el crítico literario de “Third-world Literature”, sacudiéndose la mirada utópica de Jameson hacia las literaturas “del nacionalismo” o de los países colonizados, en que alegremente incluye las del Subcontinente, frente a las literaturas occidentales de Europa y Estados Unidos, únicos espacios verdaderamente posmodernos, en su opinión. Este punto ha hecho proliferar lecturas en cierto modo deconstructoras de los textos canónicos del posmodernismo desde la crítica cultural latinoamericana y los estudios poscoloniales, tildando de etnocéntricos ciertos planteamientos de Habermas, Lyotard o Jameson. Dicho esto, es justo decir que Jameson ha rectificado y matizado estas cuestiones en más de una ocasión, y que esto a menudo se sigue olvidando.

En escritos recientes, por ejemplo, Jameson vuelve sobre la dicotomía posmodernismo/distancia crítica a propósito del análisis del potencial utópico de la narrativa de ciencia ficción (2005) y llega a valorar en esta obra, pero también tímidamente en algunos párrafos de la discutida “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, frente a un tipo de literatura posmoderna de consumo masivo, ciertos esfuerzos- quizá “débiles”, en sentido vattimiano, por lo tanto insuficientes, según Jameson- de algunas prácticas textuales que define como “los textos posmodernistas más potentes (...)”, de cartografiar críticamente el espacio posmoderno, siempre y cuando puedan salvar los modelos comerciales impuestos por el “historicismo” o la “ficción de la paranoia tecnológica” más al uso, sucedáneos literarios de la cultura de masas posmoderna. Jameson retoma el concepto de lo sublime empleado por Burke y los románticos - que había rescatado para el debate sobre el posmodernismo Lyotard. En la versión de Jameson lo sublime se adjetiva “histórico” y se reinterpreta de un modo diferente a como aparece en la filosofía kantiana, vinculándose a la idea de lo *camp* de Sontag (1984), en tanto supone también un distanciamiento irónico respecto de la cultura de masas:

“(...) más allá de toda temática o contenido, la obra parece trascender las redes de los procesos reproductivos y permitirnos así, vislumbrar un sublime tecnológico o posmoderno, cuya potencia o autenticidad queda probada en el éxito alcanzado por tales obras en la construcción de todo un nuevo espacio posmoderno que emerge a nuestro alrededor” (Jameson, 1991: 119)

La tercera crítica es, en conexión con lo anterior, que, en principio, niegue taxativamente al posmodernismo su poder de resistencia al Mercado, cayendo en un esteticismo superfluo que únicamente posee, como afirmara Althusser, valor reproductivo de la ideología dominante, ensalzando en contraposición un “alto modernismo” que sí lo había tenido. Se ha criticado en Jameson una cierta valoración positiva no del todo justa de las potencialidades utópicas del canon del modernismo clásico. En opinión de Calinescu, Jameson se olvida de la crítica marxista de Caldwell o Lukács que criticaban el esteticismo de la mayoría de modernistas (Calinescu, 1991: 285). Tal vez por la pérdida de estética, como sugiere Calinescu, el posmodernismo haya “desafilado” su capacidad crítica, sin embargo, la cuestión que se plantea el crítico es otra:

“(…) ¿por qué no limita Jameson el papel de refuerzo de la lógica del capitalismo consumista a la clase mala de posmodernismo<sup>33</sup>(…)? Mi propia explicación es que incluso un reconocimiento limitado de la resistencia del posmodernismo al espíritu del capitalismo hubiera debilitado el neto contraste de Jameson entre modernismo y posmodernismo (…)” (Calinescu, 1991: 286).

De cualquier modo, y pese a las críticas, la sintomatología de la que da testimonio el análisis de Jameson está vigente en la mayoría de los productos culturales y literarios, que se hallan férreamente sujetos a la mercantilización brutal de las academias, los ciccuitos y las editoriales multinacionales y deben escribir desde el horizonte de la muerte del Arte en tanto instrumento de acción directa sobre la realidad o como espacio alternativo a la cultura de masas o para decirlo en términos de Bourdieu, el “campo del periodismo” o de “los medios de comunicación” (Bourdieu, 1997) que con la Globalización en última instancia ha disuelto la autonomía del campo literario (Ludmer, 2007b; Lansdown, 2001). Jameson concluye que es necesario, pues, no una vuelta atrás a planteamientos modernistas que McLuhan habría descrito como propios de la “cultura literaria”, o por usar el término de Ángel Rama, de la “ciudad letrada” (Rama, 1984), que básicamente se resumen en la censura o la negación, tales formas cooperan con lo rechazado o son ineficaces porque la posmodernidad es el único horizonte desde el que se puede elaborar el discurso. Tampoco la construcción de paraísos consoladores, que con la penetración de la cultura de masas aproximan los productos artísticos al *kitsch*, sino una forma nueva de arte político posmodernista que asuma esa lógica cultural del capitalismo, y una política cultural que sea capaz de generar esa nueva forma cuyo irrepetible modelo tardo-modernista, según Jameson, podría ser Brecht.

El *desideratum* jamesoniano vuelve a implicar una versión de la moderna idea de una totalidad de representación perdida que se reivindica para un nuevo arte político posmoderno y, claro, esto quizás no resulte tan posmoderno. No obstante, la pregunta de Jameson, moderna o posmoderna, sigue resonando con imperiosa actualidad en tiempos de Globalización. El arte contemporáneo más interesante es aquél que, para Jameson, es capaz de rendir cuentas críticamente de la creciente simulación de la cultura. Un arte capaz de desarmar el simulacro:

---

<sup>33</sup> De la que habla Foster (2002: 7-17)

“Una estética de la confección de mapas cognitivos- una cultura política de carácter pedagógico que pretendiese devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global- tendría que tener necesariamente en cuenta esta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella.

Un nuevo arte político tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental- el espacio mundial del capital multinacional- y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social. Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial” (Jameson, 1991: 120-121).

### **2.2.3. La “des-realización” como “oportunidad” en Vattimo:**

La modernidad, entendida por Vattimo como un período en el que el hecho de ser moderno era un valor fundamental, en tanto que suponía un “culto por lo nuevo” adherido a la idea de progreso o emancipación en dirección a “la realización cada vez más perfecta del hombre ideal” (Vattimo, 1994: 10), ha concluido. Ahora, el aporte fundamental que la filosofía, desde cuyo horizonte pretende escribir Gianni Vattimo, ha de estribar en un cambio de perspectiva que tienda a considerar la posmodernidad en unos parámetros propios, no heredados de la etapa anterior. Su aporte fundamental reside en su consideración de la posmodernidad como una oportunidad (*chance*) histórica para el desarrollo de las propuestas heideggerianas o nietzscheanas relativas a la construcción de valores en un contexto postmetafísico, que sólo al final del siglo XX ha podido darse. Frente a las ideas de Habermas, que entendía que los antimodernos Heidegger y Nietzsche, se integraban en el horizonte de la modernidad, para Vattimo lo posmoderno tiene su punto de apoyo y origen en las teorías de la negatividad de Nietzsche y Heidegger, y en las lecturas que de estos filósofos se hacen a lo largo del siglo XX, a cargo de la *Kulturkritik* alemana, la escuela de Frankfurt, filósofos como Gadamer o Marcuse. Tales lecturas proponen un desarrollo del concepto de la



*Verwindung* heideggeriano, ya presente en los textos de Nietzsche bajo la noción de “nihilismo activo”, que Vattimo define como un “debilitamiento del ser” como forma constructiva del pensamiento en la posmodernidad (Vattimo, 1987: 19).

Vattimo parte de la idea periodizadora del “postindustrialismo” de Bell o de la “condición posthistórica” de Arnold Gehlen, en la que el progreso se convierte en *routine*. Para Vattimo, los adelantos, al preverse y planificarse, serán menos nuevos cada vez: “La novedad nada tiene de revolucionario o perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera” (1987: 15).

Vattimo constata la existencia de una inmovilidad de fondo en el mundo técnico, vastamente representada por escritores de ficción científica como la “reducción de toda la experiencia de la realidad en imágenes” (Vattimo, 1987: 14)<sup>34</sup>. Esta experiencia, unida a la de la falsabilidad de los mitos de progreso modernos puesta en evidencia tras hacer desaparecer la unicidad de la historia<sup>35</sup>, provoca la sensación de caos en la percepción de la realidad, en la que se registra- como veíamos en el estudio de Baudrillard- un papel decisivo del azar. En el ámbito de las nuevas ciencias, Prigogine y Stengers (1983) señalaban la importancia del papel del azar y la casualidad, en el territorio científico, que a menudo chocaban con la idea de la irreversibilidad temporal y la necesidad matemática de las leyes naturales. Precisamente, en la resistencia a esta constatación de lo aleatorio en la existencia, de lo construido, radica la frustración, para Vattimo, de la reflexión metafísica o fuerte (como la define Calinescu, un “pensamiento dominante, impositivo, universalista, atemporal, agresivamente autoconcentrado, intolerante con cualquier cosa que parezca contradecirlo” (Calinescu, 1991: 264)).

Su tesis fundamental radica en la propuesta, para la posmodernidad, de una nueva forma de reflexión: *il pensiero debole* (pensamiento débil) como forma de superar el desmoronamiento de la metafísica. Al realizar su particular arqueología de lo

---

<sup>34</sup> En este punto se muestran coincidentes todos los teóricos de la contemporaneidad, en Vattimo vuelve a explicitarse un sensorium vinculado a la idea de simulacro fruto de la penetración massmediática; la misma idea puede leerse en Barth (2000), Calinescu (1991), Foster (2001), Baudrillard (1970, 1994, 1997), Jameson (1991, 2002, 1998, 2005), Castillo Durante (2000) o García Canclini (1990). También en Vattimo (1994: 14).

<sup>35</sup> Para Vattimo hay una relación indisoluble entre la retórica de la imagen y la disolución de la historia como discurso unitario. En su opinión, desde Marx y Nietzsche hasta Benjamin, se ha venido desarrollando esta idea: “No existe una historia única, existen imágenes del pasado, propuestas desde diversos puntos de vista” (Vattimo, 1994: 11).

posmoderno, visita la Antigüedad clásica para reivindicar a Heráclito o Aristóteles frente a lo platónico, en tanto que los primeros podrían identificarse con una concepción “débil” del ser, en un sentido de “estar-en-el-mundo” o “acontecer”, frente a la idea del ser como esencia o identidad fuerte, propia del pensamiento platónico. El autor italiano participa de la idea lyotardiana de la posmodernidad como la caída de los grandes relatos de la Modernidad, pero ello sólo supone el ingreso en un horizonte negativo si se experimenta como una pérdida general del sentido. El nihilismo y el relativismo deben ser mecanismos útiles que han de conducir por fin a la posibilidad de ofrecer una multiplicidad de opciones, al florecimiento de las identidades minoritarias, de darle voz a los sujetos individuales, a las voces silenciadas de la historia<sup>36</sup>:

“El acceso a las “*chances*” positivas (...) sólo es posible si se toma en serio la destrucción de la ontología, llevada a cabo por Heidegger y, antes, por Nietzsche. Mientras el hombre y el ser sean pensados metafísicamente, platónicamente, según estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de fundarse, de establecerse, en el dominio de lo que no evoluciona y que se reflejan en una mitificación de las estructuras fuertes en todo campo de la experiencia, al pensamiento no le será posible vivir de manera positiva esa verdadera y propia edad posmetafísica que es la posmodernidad. En ella no todo se acepta como camino de promoción de lo humano, sino que la capacidad de discernir y elegir entre posibilidades que la condición posmoderna nos ofrece se construye únicamente sobre la base de un análisis de la posmodernidad que la tome en sus características propias, que la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba sólo como el infierno de la negación de lo humano” (1987: 19).

En su libro *El fin de la Modernidad*, Vattimo hace una apología del nihilismo que, si es visto desde una perspectiva fuerte, centrada en el ser platónico, supone una pérdida, una destrucción, mientras que si aceptamos la concepción del ser heideggeriana, como descentramiento, como posibilidad de elección, como algo que se “*da* sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae” (1987: 19) se transforma en un modo de verdadero conocimiento, o, mejor, de conocimiento “real”. Y es que Vattimo introduce la idea de que la verdad no ha de identificarse necesariamente con la verdad positivista,

---

<sup>36</sup> Esta concepción de Vattimo entronca con los planteamientos de la crítica poscolonial y posoccidental, términos ambos relacionados con la pérdida de credibilidad en los relatos esenciales de identidad propia de la modernidad. En *La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?*, Vattimo insinúa la posibilidad de la polifonía de voces en el discurso teórico, por vez primera en un horizonte postmetafísico. (Vattimo, 1994)

o su correlato, lo aprobado por el sentido común, pues éste se halla contaminado por el pensamiento universalista de lo moderno. Para Vattimo, la verdad posmoderna se infiere y experimenta a través de los usos- juegos- poético o estético del pensamiento, y se explicita a través de un discurso que ha de estar abierto a las contradicciones, el cambio, la transformación:

“Se trata de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad que interprete, no tanto partiendo del modelo positivo del saber científico, como partiendo de la experiencia del arte y del modelo de la retórica (...)La experiencia posmoderna de la verdad es, probablemente, una experiencia estética y retórica; esto, nada tiene que ver con la reducción de la experiencia de la verdad a emociones y sentimientos subjetivos, sino que más bien debe reconocerse el vínculo de la verdad con el monumento, la estipulación, la sustancialidad de la transmisión histórica”. (1987: 20)

Pues la verdad no ha de entenderse como un concepto fuerte, esencialista o inmutable sino que tiene que ver, escribe Vattimo, “con grumos de sentido más intensos, sólo de los cuales puede derivar un discurso que no se limite a duplicar lo existente sino que conserve la posibilidad de poderlo criticar” (1987: 20).

El relativismo de Vattimo no es en absoluto un relajamiento ético, “el todo vale”, con el que Enrique Rojas define la moral posmoderna del “hombre *light*” (Rojas, 1996: 21), sino, nuevamente, la constatación de que la Modernidad había edificado sus verdades universales sobre una base lingüística prejuiciosa que, al quedar en evidencia, manifiesta su carácter construido, de artificio. Entender esto así proyecta la posibilidad de elegirlo todo de nuevo, construir un horizonte de emancipación no sobre la base de un ideal “modelado sobre la conciencia perfecta de quien sabe cómo están las cosas”, sino un horizonte basado en “la oscilación, la pluralidad y(...) la erosión del principio de realidad” (Vattimo, 1994: 15).. Al entender el ser como “identidad débil” se dan por vez primera- según Vattimo- las condiciones históricas para que surja el verdadero diálogo: el ser se constituye en ese proceso *dialógico* con los otros, porque el otro, en su variedad infinita, se redescubre, al no haber un discurso de identidad superior que lo eclipse.

Vattimo llega a creer en un cierto efecto descentralizador- positivo en tanto que *chance*-articulado a través de los medios de comunicación. En los últimos tiempos se ha producido un fenómeno generalizado que Vattimo llama “de toma de la palabra” por parte de un conjunto de minorías inimaginable, a través de los medios. Esta situación explosiva, “de pluralización irresistible”, si bien Vattimo no ingenuamente la plantea en conexión con la demanda de la lógica del mercado de la información, que necesita “una ampliación continua en la que todo venga (...) a ser objeto de comunicación” (1994: 16), por tanto, un producto que perpetúe el mercado y alimente su sistema. Sin embargo, si algo tiene de positivo es precisamente esa pérdida del “sentido de realidad” monológica que está en la base de cualquier camino de emancipación posmoderno imaginable, ya que, como dice Vattimo, citando a Heidegger:

“(...) concebir el ser como principio fundamental y la realidad como un sistema racional de causas y efectos, no es sino un modo de hacer extensivo a todo el ser el modelo de objetividad científica, de una mentalidad que, para poder dominar y organizar (...) las cosas, tiene que reducirlas al nivel de puras apariencias mensurables” (1994: 16).

Para Vattimo siempre ha existido la manipulación en las consideraciones éticas o metafísicas de los proyectos históricos. La “erosión del sentido de realidad y de la historia” como efecto emancipador estriba en el concepto de “desarraigo”, más que en el de identificación. En un mundo en el que todas las minorías toman la palabra, todos los sujetos tomarían conciencia de que nuestra identidad es también minoritaria, por utilizar la metáfora lingüística que emplea Vattimo: “si hablo mi dialecto en un mundo de dialectos, seré también consciente de que mi dialecto no es la única lengua, sino (...) un dialecto más entre otros muchos” (1994: 17).

En relación con esto, Vattimo plantea la posibilidad de un “neohumanismo” posmoderno que tiene relación con alguno de los planteamientos de la crítica *queer*, el *Lesbian Criticism* y el poscolonialismo: la propuesta de un “humanismo de la diferencia” (Mignolo, 2003). La línea filosófica nihilista de Nietzsche o Heidegger, así como la lingüística de Dilthey o Wittgenstein, para Vattimo allanan el terreno para una nueva, quizá por fin, auténtica manera de ser humanos:

“(…) mostrándonos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente, que tiene algo que ver más bien con el acontecimiento, con el consenso, con el diálogo, con la interpretación,(…) nos hacen capaces de captar esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad (chance) de un nuevo modo de ser (quizás: por fin) humanos” (Vattimo, 1994: 19).

Quizás el punto más débil de su “pensamiento débil”, estriba en el rechazo del pensamiento moderno en todos sus intentos de emancipación del ser humano (sean entendidos de manera fuerte o débil), y en la problemática relación, ya expuesta por Jameson, entre los modos de explotación capitalistas de hoy- para Juan Carlos Rodríguez una “explotación de la conciencia individual” (Rodríguez, 2002: 651) - y la omnipresencia de los medios de comunicación. Puesto que, aunque dicha relación sí es expresada por Vattimo, su cita del problema es algo tímida, tal vez porque no convenga a su tesis de la “oportunidad posmoderna” señalar que los medios también son el modo en que nos llega, además de la manipulación para el consumo de lo superfluo y la versión de los nuevos relatos de las grandes empresas multinacionales (Sarlo, 2002)<sup>37</sup>, una “retórica de lo terrible”, como ha señalado Savater (2002), que, como poco, provoca en nosotros un sentido de impotencia, culpabilidad o miedo, que nos inmoviliza, como en ninguna otra época, y, si somos más pesimistas, conduce, con la proliferación indiscriminada de imágenes delirantes imponiéndose a las retinianas (González Requena, 1988), al “éxtasis” fatalista de que hablaba Baudrillard.

La posibilidad de emancipación a través de la imaginación y el descentramiento es una de las primeras propuestas de elevar un horizonte de emancipación en el seno de la propia posmodernidad, un “reencantamiento lúcido del mundo”, consistente en continuar soñando sabiendo que se está soñando, como pedía Nietzsche, como alternativa a la postura fatalista de un mundo en diferido de Baudrillard, y en respuesta a la pregunta de Jameson. Todas estas posturas, que muestran una coherencia similar en los planteamientos y tienen amplias similitudes en sus descripciones del *sensorium* óptico mediado por la proliferación de las tecnologías de la producción y reproducción de imágenes, sin embargo dan idea, a lo largo de un ya vasto debate, de que el término que mejor describe los tiempos de este cambio de milenio es el de la contradicción.

---

<sup>37</sup> Beatriz Sarlo cree que pese a las influyentes tesis de Lyotard, la posmodernidad no ha acabado con todos los relatos; ahora son las grandes multinacionales en pugna por lograr dominar el mercado global quienes transmiten los grandes relatos que la posmodernidad había creído desterrar. (Sarlo, 2002: 21-36)

### **2.3. De la teoría del simulacro a la Realidad Virtual: los años noventa:**

Es de Enzensberger la afirmación autoirónica de que la mayoría de las teorías de los teóricos del simulacro termina resumiéndose en un axioma que podría haberles ahorrado muchos esfuerzos, el de que, simple y llanamente, “la televisión idiotiza” (Enzensberger, 1991). En la provocación de Enzensberger hay una crítica de la teoría de la manipulación, de estirpe marxista y frankfurtiana, y de todos aquellos que, contra las recomendaciones de Umberto Eco, revelaban a pesar de las salvedades hechas en sus prólogos, una cierta toma de distancia imposible respecto de los medios, la tecnología y la cultura de masas, como si éstos no fueran también y quizás ellos más intensamente que otros muchos, usuarios de esta tecnología, consumidores ellos mismos de la cultura de masas, como si, finalmente, y a pesar de sus visiones más o menos apocalípticas, el pensamiento propio pudiera escapar de la entropía (Lyotard, 1984), lo metastásico (Baudrillard, 1991) o no revistiera las cualidades del “postpensamiento” (Sartori, 1998). El espíritu revisionista (Schulman, 2002) de la posmodernidad también ha influido en el hecho de que, en los últimos años, se hayan evaluado las posiciones y formulaciones críticas en el ámbito de la reflexión de las Humanidades acerca de la incidencia de la tecnología de los *mass media* en la vida social. Aunque nada más lejos de la simplificación conscientemente irónica de Enzensberger, porque todo este tiempo no se trataba de un simulacro de simulacro, antes al contrario: la labor de la teoría en la descripción de la lógica cultural contemporánea ha sido rica y altamente valiosa- el simulacro nunca ha sido un simulacro, como ha postulado cierta crítica reaccionaria que se ha visto marginada por el posmodernismo, en lo tocante a su reflexión sobre los *mass media*, el “simulacro es verdad” (Baudrillard, 2002)-. Como ya señalaba McLuhan, el rechazo o la negación de la incidencia de los medios en lo cotidiano, la resistencia ante los medios, sólo acelera los cambios. No obstante, a pesar de que lo más irritante de una moda sea que incluso para criticarla se caiga en ella, lo cierto es que, ni completamente apocalíptico ni absolutamente integrado, el pensamiento, a pesar del nihilismo extático de cierto posmodernismo de izquierdas o la celebración acrítica de cierto otro

posmodernismo neoconservador, no se ha agotado. Continúa, podríamos afirmar, oscilando entre ambos polos.

Como hemos señalado al hilo de esta reconstrucción del concepto de “simulacro” vinculado a la tecnología de los medios de masas a lo largo de estos dos capítulos, el estudio de los *media* y de cómo éstos inciden en el sensorium perceptivo y la configuración del sujeto observador de una sociedad han recorrido un largo camino. En la primera mitad del siglo XX, en un contexto de fascismos y propaganda, sobre todo a partir de las teorizaciones de la Escuela de Frankfurt, la discusión crítica de los medios de comunicación de masas (de la que Horkheimer y Adorno son los más conspicuos representantes), se centra en cuestiones referidas a la manipulación. En paralelo a estas aproximaciones, otra visión (de la que los estudios de la instrumentalización de las tecnologías de la reproducción a cargo de Benjamin o Enzensberger pueden constituir dos ejemplos), dan inicio a otra vía de análisis que pretende localizar en el magma del comportamiento alienante de los *media* las potencialidades o los posibles usos emancipatorios de la tecnología. Un tercer estadio emerge en los años cincuenta desde la perspectiva de unos incipientes estudios culturales. Estos estudios hacen especial hincapié en cómo las masas decodifican los mensajes según determinados fines y necesidades ajenos al control de la propia emisión. Eco y su “Towards a Semiological Guerrilla” puede ser un ejemplo representativo de este enfoque (Shenassa, 2001). En un cuarto estadio, se encuadra una escuela de estudios más reciente, que podría denominarse “media-discourse analysis” (Shenassa, 2001: 251). Su aproximación al estudio de los *media* consiste en atender no sólo la gramática de los medios, sus potencialidades para la alienación o para la emancipación como objetos tecnológicos, como utensilios (“*devices*”) o como “*hardware*”, ajenos al ser humano objeto de la manipulación, o de una narrativa de emancipación, sino integrando sistemas complejos de información en conexión con el ser humano y las fuerzas sociales. Esta teoría resulta más consciente tanto de cómo se produce materialmente la comunicación, atendiendo a las redes en que se integran los diferentes medios, como del “*feedback*” ambidireccional que se da entre los sujetos y lo que Deleuze llama las “máquinas sociales” (Deleuze, 1986a), determinadas por tecnologías incardinadas en un momento histórico específico (Shenassa, 2001).

Los comienzos de esta aproximación pueden constituirlos los trabajos de la Escuela de Toronto en los sesenta, a la que ya nos hemos referido, donde imparten clase teóricos relevantes como McLuhan, Innis o Havelock, y pueden extenderse a otros teóricos como Ong o Eisenstein. Esta perspectiva fue tempranamente considerada excesivamente tecnodeterminista (Shenassa, 2001). La actualización de esta corriente ha tenido lugar sobre todo en los años noventa, después del amplio debate alrededor de la cuestión posmoderna y, dentro de él, la importancia dada a la descripción de un *sensorium* radicalmente afectado por los medios de masas. Los años noventa actualizan muchas observaciones de esta Escuela integrándolas con aportaciones de las Humanidades. Hemos señalado en el primer capítulo la importancia de McLuhan, representante primero e inspirador de esta aproximación. La relectura de McLuhan en los noventa se combina con las aportaciones de Foucault y Lacan (Winthrop, Young and Wutz, cit. en Shenassa, 2001) en la lectura de teóricos como Kittler y su referencia a sus “*Discourse Networks*” (redes o sistemas discursivos). Giesecke, emplea el término “sistemas tecnológicos” (*technological systems*), para referirse a comunidades culturales y sociales que forman sistemas en los que su complejidad, dinámica, límites y autorrepresentaciones están fundadas en los medios de masas (Giesecke, cit. en Shenassa, 2001: 252)).

En este grupo de estudios podríamos encuadrar el trabajo de Mark Poster. El planteamiento de Poster puede leerse como posmoderno en un sentido “débil”, en la búsqueda de leer los efectos de los media por afuera de las bipolaridades que habían cristalizado en el debate de la modernidad-posmodernidad, que alineaban a Enzensberger, Benjamin o Vattimo, del lado de un cierto optimismo, frente a Adorno, Debord o Baudrillard, representantes de un pesimismo respecto de las posibilidades utópicas de los medios en la democratización en la producción de la información, la valoración de sus efectos en la transformación del *sensorium* perceptivo, la identidad del sujeto observador y su experiencia de la realidad.

Poster parte del hecho de que comprender los nuevos sistemas comunicacionales requiere una evaluación del tipo de sujeto que potencian, al mismo tiempo, una articulación viable del posmodernismo debe, en su opinión, incluir una elaboración de su relación con las nuevas tecnologías de la comunicación. (Poster, 1990) Así, para Poster, lo que está en juego en las innovaciones técnicas, no es una eficiencia creciente



en el intercambio, que habilita nuevas avenidas para la inversión, una productividad mejorada en el trabajo y nuevos dominios para el consumo, sino un amplio y extenso cambio en la cultura en la forma en que las identidades se estructuran (Poster, 1995).

Poster ingresa una nueva periodización al debate que venimos sosteniendo. Para él, sería pertinente hablar de una “segunda edad de los media” desde fines de los años ochenta. Esta transformación en las dominantes tecnológicas parte de la liberalización global del *broadcasting* televisivo, y sobre todo, el desarrollo de lo que se ha denominado “autopistas de la información” (*information superhighways*), internet y la realidad virtual.

Poster analiza las relaciones entre la tecnología y las transformaciones de la identidad en la época contemporánea. McLuhan y Ong, habían señalado a propósito del medio impreso, cómo éste establece una relación de codependencia con la transformación del modo en que los sujetos constituyen su identidad y se configuran sus relaciones sociales bajo el capitalismo financiero e industrial. La imprenta multiplica el grado de abstracción en la cultura y fomenta las relaciones humanas a distancia. Poster sigue esta vía de reflexión. Podríamos argüir con Poster que la imprenta supone la base cultural que disemina y potencia una identidad urbana capitalista. Poster denomina modo de información al modo dominante en cada período del capitalismo de intercambio simbólico. Del medio impreso, Poster da testimonio de un salto a un modo electrónico que comienza a manifestarse a mediados del siglo XX. Para Poster los nuevos medios electrónicos sustentan una igualmente profunda transformación de la identidad cultural. El teléfono, la radio, el cine, la televisión, el ordenador y la integración de parte o todos ellos como *multimedia* configuran nuevos tipos de individualidad. Si la modernidad había diseñado un individuo racional, autónomo, centrado y estable (el hombre razonable de la ley, el ciudadano educado de la democracia representativa, el calculador hombre económico del capitalismo, el estudiante graduado de la educación pública, y éste finalmente habría colapsado, como numerosas lecturas de la tríada Nietzsche-Marx-Freud, desde Foucault hasta Lyotard o Vattimo, habían defendido, Poster se pregunta si de la sociedad posmoderna podrían emerger nuevas formas de identidad: “(...) nurtures forms of identity different from, even opposite to those of modernity, (...) electronic communications technologies significantly enhance these postmodern possibilities” (Poster, 2002: 614).

Las potencialidades democráticas de los media vislumbradas por Enzensberger tenían al teléfono como medio de comunicación modelo, en tanto en cuanto éste implicaba una interactividad entre los sujetos y posibilitaba la alternancia entre el emisor y el receptor, que intercambian sus papeles (Enzensberger, 1996). De un modo análogo cabe preguntarse si el desarrollo de nuevas tecnologías emergentes en los noventa relacionadas con las autopistas de la información puede encerrar nuevas potencialidades. El codificado digital de sonidos, textos e imágenes a través de la fibra óptica (“*the digital encoding of sounds, text and image, the introduction of fiber-optic lines replacing copper wire*” (Poster, 2002: 614)), a las que se unen nuevas posibilidades de transmisión y compresión de información, con, en los últimos años, la ampliación masiva de la frecuencia para las transmisiones inalámbricas y las innovaciones en las tecnologías de la conmutación, entre otros avances, han multiplicado aún más si cabe, según señala Poster, la cantidad de información fluctuante y han descentralizado de manera inédita la emisión de datos.

Los años noventa acaban con la escasez económica en la inversión en el desarrollo de las autopistas de la información, justificada por la explotación capitalista de la transmisión de la imagen que hasta ese momento había seguido el modelo del *broadcasting* televisivo. Hasta fines de los ochenta, al necesitar los emisores construir nuevas vías de información con nuevo *broadcasting* en una frecuencia dada o construir nuevas redes coaxiales (*coaxial wire networks*), había pocos distribuidores de imágenes. En los noventa el panorama cambia por completo. Paralelamente al desarrollo de las autopistas de la información surge un intenso debate, que prolonga las miradas de la modernidad frente a toda nueva tecnología de la información. Como señala Kapur:

“(…) The crucial political question is “who controls the switches?” There are two extreme choices. Users may have indirect, or limited control over when, what, why, and from whom they get information and to whom they send it. That’s the broadcast model today, and it seems to breed consumerism, passivity, crassness, and mediocrity. Or, users may have decentralized, distributed, direct control over when, what, why, and with whom they exchange information. That’s the Internet model today, and it seems to breed critical thinking, activism, democracy and quality” (Kapur, 1993: 5).

Se trata del cambio incipiente en la relación emisor-receptor del “few to many” al “many to many”. Lo cual supone una vuelta a la posición de Enzensberger, es decir, una vuelta a poner el énfasis en el hecho de que un control de los media más democrático, una mayor cantidad de sujetos a los que sea posible generar y transmitir información, redundan en libertad, mayor ilustración, mayor racionalidad; mientras que un control capitalista y centralista redundan en pasividad, opresión, pasividad, irracionalidad.

Pero la utopía democrática es difícil de sostener hoy. Ya a principios de los noventa estudios como el de Hotz (1993:22) atestiguaban cómo el gobierno estadounidense, a través del FBI, insistía en levantar mecanismos defensivos en las autopistas de la información. Y si, como señala Poster, los derechos de propiedad son puestos en duda cuando la información se ubica libre de su soporte material para moverse y multiplicarse en el ciberespacio con muy pocas restricciones (Poster, 2002: 615-616), esta escasez de restricciones hace que dicha información sea imposible de validar como perteneciente a un autor, y más aún, implica a menudo que su “autenticidad” o “autoridad” sean categorías a punto de implosionar.

La generación de las autopistas de la información supone un doble movimiento de expansión, como exige la propia lógica interna de cualquier mercado, y, simultáneamente, de contención, por el que se tratan de imponer desesperadamente nuevas leyes de propiedad intelectual, corriendo detrás del avance de las nuevas tecnologías de la transmisión y disseminación de la información. Un esfuerzo, en definitiva, para contener la palabra y la imagen: “(...) to bind them to proper names and logos when they flit about at the speed of light and procreate with the indecent rapidity, not arborially, to use the terms of Deleuze y Guattari, but ryzhomatically” (Poster 2002: 618).

La materialización de las teorías de la simulación más concreta que ha sido elaborada por la tecnología radica en la Realidad Virtual. Estrechamente vinculada al *boom* de las telecomunicaciones y el desarrollo en los noventa de las autopistas de la información es la Realidad Virtual, término que sugiere que la realidad puede ser múltiple o tomar varias formas. La frase está próxima a la de “tiempo real”, que tomó forma en el campo de la grabación:

“(…) while splicing, multipletrack recording and multiple-speed recording made possible other times, to that of clock time or phenomenological time. In this case, the normal or conventional sense of time had to be preserved by the modifier real. But again the use of the modifier only draws attention to non-reality of clock time (Poster, 2002: 619)”.

Esta realidad virtual se ha vinculado frecuentemente al término “ciberespacio”, acuñado por William Gibson en su obra *Neuromancer* (1981). El concepto de lo “virtual” o la “virtualidad”, como señala Marie-Laure Ryan, tiene su origen en la Edad Media<sup>38</sup>, sin embargo ambos, ciberespacio y virtualidad, suelen desde los noventa identificarse. En la novela de Gibson, el ciberespacio se describe como una “alucinación sonsensual” percibida a través de una consola de ordenador que conecta al usuario con una matriz de una “complejidad inimaginable”, ubicándolo ante una extensión hiperreal que se asemeja a un paisaje urbano nocturno, representable espacialmente: “Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja (...)” (Gibson, 1989: 69-70).

Marie Laure Ryan extrae de la descripción de Gibson dos conceptos que se manifiestan en el desarrollo del espectro virtual y sus tecnologías: universalidad o globalidad- la red de Gibson abarca el mundo en su totalidad- y la de constituir una representación construida por la información (Ryan 1999). Ambas características constituyen los signos de lo virtual, materializándose en las tecnologías de Internet y los sistemas de realidad virtual, respectivamente. Realidad virtual, Internet y ciberespacio, son tres términos que van progresivamente imbricándose hasta hacerse indiscernibles. En 1988, como sugiere Rheingold, el término “ciberespacio” pasa al dominio de la informática con su utilización por parte de los programadores del software *Autodesk* para hacer referencia a un entorno espacial tridimensional generado por ordenador (Rheingold, 1993: 184). Ryan, señala el año 1990 como uno de los hitos en la historia del desenvolvimiento del concepto y su imbricación con los otros términos apuntados, con la celebración del primer “Congreso sobre el Ciberespacio” en la Universidad tejana de Austin. En una conferencia pronunciada allí, el arquitecto Marcos Novak combina las

---

<sup>38</sup> Del latín *virtus* (fuerza, virilidad, virtud), *virtualis*, en el latín escolástico designa el potencial, lo que hay o es susceptible de haber en el poder. La imagen virtual está hecha de focos virtuales, puntos de los que parecieran emanar rayos divergentes de luz, aunque no suceda así. Los usos modernos, señala Ryan, de lo virtual refieren con frecuencia a las mismas ideas que el concepto de “simulacro”, refiriendo a lo falso y lo ilusorio (Ryan, 1999)

diferentes acepciones que a lo largo de su corta historia había venido teniendo el término para dar la suya propia<sup>39</sup>. Ryan analiza la definición de Novak para detallar los rasgos del ciberespacio.

Novak alude a una serie de conceptos, fenómenos y tecnologías que concitan la concepción de Gibson, la visualización espacializada de la información (Ryan, 1999) (las aplicaciones y gráficos tridimensionales propios de la realidad virtual), además de referir a los sistemas de procesamiento de la información, el ciberespacio como una base de datos universal (una suerte de Biblioteca de Babel borgiana en su versión digital), a Internet, a la copresencia o telepresencia<sup>40</sup>, la interacción en comunidades virtuales, los MUD o MOO, foros, blog, etc., la información global de todo el sensorium del ser humano en pos de una universalidad multisensorial, dirección hacia la que, en esencia, se dirige el ciberespacio, las simulaciones de realidades virtuales y reales (Ryan, 1999) e internet. Para Michael Benedikt el concepto de ciberespacio invoca igualmente toda una serie de ideas que se solapan con los conceptos realidad virtual, simulacro e internet. Por un lado, se trata de una realidad alternativa e independiente no sujeta a metáforas o experiencias subjetivas, sino al lenguaje de la programación informática, un archivo actualizado constantemente, un territorio en expansión indefinida (Benedikt, cit. en Ryan, 1999), un espacio para la circulación y el intercambio comercial, la materialización dinámica del espectáculo del capitalismo (Ryan, 1999), un mercado de conocimiento que transforma el mercado intelectual, una solución para la degradación del medio ambiente en el mundo real, un reino de información pura, una extensión de la necesidad humana de vivir en la ficción o en busca de otra realidad, un nuevo medio artístico, que afecta decisivamente al desarrollo de las tecnologías de la escritura (Benedikt, cit. en Ryan, 1999).

---

<sup>39</sup> “El ciberespacio es una visualización completamente espacial de la totalidad de la información contenida en los sistemas mundiales de procesamiento de la información, en las vías ofrecidas por las redes comunicacionales presentes y futuras; lo que permite la copresencia y la interacción de múltiples usuarios, la información procedente de todo el *sensorium* humano, introducida en éste, las simulaciones de las realidades virtuales y reales, la recopilación y el control remotos de datos merced a la telepresencia, además de la integración y la intercomunicación con toda clase de productos y entornos inteligentes en el espacio real” (Novak, 1991 cit. en Ryan, 1999: 82-83)

<sup>40</sup> Fenómenos que el concepto de ciberespacio invoca desde su origen y que afectan inclusive al hecho de que la vida de los seres humanos se haya vuelto, de una forma inédita en su intensidad, transnacional (Moraes Mena, 2005))

Podríamos definir la realidad virtual brevemente, con Poster, como un espacio generado por ordenador que puede ser percibido por los participantes a través de un instrumental tecnológico- la pantalla del ordenador o gafas especiales (*goggles*)- y que responde a estímulos de los participantes. Sus utilidades son numerosas: un participante puede caminar a través de una casa que ha sido diseñada por él para tener una idea de lo que es antes de ser edificada, o puede caminar por un museo o una ciudad cuyas pinturas o calles son generadas por ordenador. Lo novedoso de esta experimentación en la realidad virtual es que la posición individual es relativa a su actual movimiento, no está determinada por coordenadas previas como en algunos programas de ordenador o como en una película, incluso aunque sean éstos interactivos. De hecho, en este tipo de entornos virtuales, dos o más individuos experimentan la misma realidad al mismo tiempo, con dos movimientos de personas afectando el mismo espacio. Es más, estos individuos no necesitan estar en el mismo lugar físico pero pueden comunicar información al ordenador desde lugares distantes a través de módems, generando así un cambio a menudo permanente en la textura, el aspecto o los contenidos de esa realidad.

Si la cultura posmoderna se describe como crecientemente simulacional, en el sentido en que los medios a menudo cambian las realidades que tratan, transformando la identidad de los originales y referentes, en los albores de esta “segunda edad de los medios”, la realidad deviene múltiple (Poster, 1995). Las tecnologías derivadas de este desarrollo de las autopistas de la información toman el imaginario de la palabra y de la imagen, de la película y el vídeo, y lo llevan un paso más allá, ubicando al usuario en el interior de mundos alternativos. Los efectos de internet y la realidad virtual son básicamente multiplicar las clases de realidad que uno encuentra en la sociedad:

“Virtual Reality attests to the increasing duplication of reality by technology. But the duplications incur an alternation: Virtual realities are fanciful imaginings that, in their difference from real reality, evoke play and discovery, instituting a new level of imagination (...) tinkering with reality, a simulational practice is set in place which alters forever the conditions under which the identity of the self is formed (Poster, 2002: 620).

Un recorrido por diversos sistemas de comunicación, Internet y entornos virtuales como los Chat Rooms o los MUD (Multi Users Dungeons) vinculados al desarrollo de las autopistas de la información desde principios de los noventa, lo llevan a afirmar que

podríamos asistir al nacimiento de una “segunda edad de los media”. Poster concluye que estos sistemas, si bien enriquecen los modos de consumo, se salen de lo que tradicionalmente se comprende por “industria cultural” o “*mass media*” porque si, en primer lugar, aún en 1995 pueden considerarse sistemas comunicacionales emergentes y no prácticas culturales universales (Poster, 1995), en segundo lugar, y éste es el argumento fundamental para afirmar tal cosa, el paso a una red descentralizada de comunicaciones:

“(…) makes senders receivers, producers consumers, rulers ruled, upsetting the logic of understanding of the first media age. The step I am suggesting is at least temporarily to abandon that logic and adopt a poststructuralist cultural analysis of modes of subject constitution” (Poster, 2002: 621).

Frente a los análisis de los medios que ponen el énfasis en la simulación, el análisis de Poster de la “segunda edad de los media” y sus tecnologías de la información acentúa el principio de interactividad como el más decisivo en la formación de nuevas identidades tanto individuales como colectivas.

El uso de internet para simular comunidades rebasa el de almacenaje de información o el de búsqueda de referencias bibliográficas. En opinión de Reinghold una de las búsquedas de los internautas a la hora de hacer uso de internet consiste en acceder a “comunidades virtuales”, es decir, acceder, no ya a la mera información, sino “to ongoing relationships with a large number of other people” (Rheingold, 1993: 61) En opinión de Poster, incluso en este punto existe una nostalgia de la comunidad real, un intento de construir comunidades virtuales por oposición a una comunidad perdida, en cierto modo, real. Pero esa distinción entre real y virtual es hoy más que nunca altamente problemática. Benedict Anderson vino a demostrar que toda comunidad tradicional, incluso la más “fuerte” de la modernidad, como es el caso de “la nación”, se constituye a partir de un imaginario a su vez construido y dependiente de la creencia de su existencia por parte de sus miembros, y Jean Luc Nancy había demostrado que la identificación del individuo con el grupo no se daba automáticamente sino que giraba en torno a la producción de una esencia que reduce la multiplicidad en fijeza, oscureciendo el hecho de que ésta se constituye en virtud de un proceso político, por lo que la comunidad no es otra cosa que una matriz de identidades fragmentadas, cada una

apuntando a la otra, que Nancy describe en términos de escritura (Nancy, 1991) y Anderson en términos de comunidad imaginada (Anderson, 1993). Estudios como los de Stone (1992) demuestran que las interacciones en internet son tomadas desde una perspectiva cartesiana por los miembros de comunidades virtuales como acontecimientos, las identidades virtuales son tomadas como cuerpos y la realidad virtual se codifica con categorías de la realidad normal. Lo que hace a la comunidad, señala Poster, es el tratamiento de la información como significativa e importante, de ahí que concluya que comunidades virtuales y reales se miren en una suerte de “yuxtaposición quiásmica” (“chiasmic juxtaposition”) (Poster, 2002: 623)

Las conexiones de la máquina cibernética con el ser humano han gozado de comentarios más o menos apocalípticos, jugando un papel central en la imaginación cyberpunk. En cambio, su versión teórica más utópica se encuentra en la sustitución de un misticismo espiritualista del ser humano de reminiscencias románticas por uno nuevo basado en el binomio cuerpo/información (Moravec, 1988). Las aplicaciones teóricas del modelo de Moravec se hallan vinculadas fundamentalmente a la superación de tradicionales categorías en el campo de los estudios de género. La fusión *cyborg*, híbrido entre la máquina y el ser humano, en tanto implica una superación de la categoría de género sexual, ha inspirado las teorías de lo *queer*, el ciberfeminismo y lo posthumano como posibilidades micropolíticas de emancipación (Donna Haraway, 1991; Katherine Hayles, 1999). Frente a teorías que postulan una cierta oportunidad postmetafísica (Vattimo, 1990) o utopías de la identidad posthumana (Hayles, 1999) de la cultura cyborg, en una línea que ha tenido su desarrollo principalmente en el ámbito del feminismo posmoderno, ambas líneas de fuga- postulaciones utópicas- de “lo débil” vinculadas a usos posmodernos de los *media*, otros analistas de las “máquinas sociales”<sup>41</sup>, como Virilio, Sartori o Zizek, proyectan posibilidades más sombrías.

Virilio parte de la idea de que cada tecnología incorpora en sí misma su propia negatividad. En este sentido, según Virilio, la interactividad: “es para la sociedad, lo que la radioactividad es para la materia” (Virilio 1997: 86). Si la radioactividad es un

---

<sup>41</sup> Interiores a la máquina social, Deleuze habla también de otras máquinas, las máquinas deseantes, sistemas de producir deseos que se instalan en un sistema económico-político de producción (Deleuze, 1986a). El funcionamiento esquizo de estas máquinas genera líneas de fuga. Muchos de los textos que analizamos en esta tesis, en su aspiración a devenir máquinas, pueden leerse desde este planteamiento.



elemento constitutivo de la materia que puede también destruirla por la fisión, la interactividad, según Virilio, opera de la misma forma: “Puede provocar una unión en la sociedad, pero contiene, en potencia, la posibilidad de disolverla y de desintegrarla, y esto a escala mundial. Estamos ante un fenómeno original: el parto del accidente de los accidentes” (Virilio, 1997: 86).

La desaparición posmoderna del espacio urbano que se acentúa con el desarrollo de lo virtual excluye desde su punto de vista cualquier posibilidad utópica, pues es la ciudad entera la que se precipita en lo virtual, el espacio público cede el lugar a la “imagen pública”. La propaganda hecha entorno a internet y las autopistas de la información persigue “urbanizar el tiempo real justo cuando se desurbaniza el espacio real” (Virilio, 1997: 47). Para Virilio la velocidad instantánea de los nuevos media deja atrás el espacio real: “La telepresencia, deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual consiste esencialmente en negar *el hic et nunc*. (...) ¡Aquí ya no existe, todo es ahora!” (Virilio, 1997: 46).

Como señala Zizek, el pensamiento de Lacan, en 1954, anticipaba algunas ideas que se materializan en el desarrollo reciente de estos entornos virtuales. Para Lacan la realidad quedaba constituida sobre el escenario de una especie de felicidad, éxtasis o goce simbólico, a partir de la exclusión de un “real traumático”, sugiriendo así que “la fantasía es el soporte último de la realidad” (Lacan, cit en Zizek, 1996: 290). La fantasía en el planteamiento lacaniano, señala Zizek, lejos de prevenirnos de ver la realidad tal cual es, deviene parte constitutiva de lo que llamamos realidad: “(...) the most common bodily reality is constituted via detour through the maze of imagination. In other words, the price we pay for our access to reality is that something- the reality of the trauma- must be repressed”. (Zizek, 1996: 291)

Lacan apuntaba ya que el ordenador podía ser el paradigma de esa felicidad o éxtasis simbólico (“symbolic bliss”), una representación válida para la comprensión del inconsciente como máquina<sup>42</sup>. El ordenador supone un tercer escalafón en el esquema

---

<sup>42</sup> Aunque en la década de 1950 los ordenadores eran grandes aparatos equivalentes a gigantescas calculadoras del tamaño de toda una habitación, Lacan captó la posibilidad de reducir esas gigantescas calculadoras a una cierta instrumentalidad, calificando ya en 1954 al ordenador como el caso paradigmático de *goce simbólico* (Zizek, 1996). Según Müller, habría que entender la radicalidad de la

de desarrollo tecnológico de Marx que combina, a decir de Zizek, elementos de los dos anteriores: por un lado es herramienta, extensión del hombre que trabaja al ritmo impuesto por éste, por otro es independientemente activa, más aún que la máquina, al establecer un diálogo con el usuario y plantear sus propios interrogantes. Zizek añade a su consideración del ordenador como “objeto evocador”, dos nuevos problemas, el de la irrepresentabilidad de su funcionamiento interno y el de la simulación del pensamiento humano, que ya había fascinado a Turing, dos problemas fundamentales que plantean las nuevas máquinas.

El ordenador, la máquina posmoderna por excelencia, concita dos reacciones interpretativas, una de tipo “orwelliano”, el ordenador como Gran Hermano, sinónimo de control y dominio totalitario, otra de tipo anarquista, en ocasiones con tintes utópicos, metáfora de una sociedad autogestionada, un conocimiento cooperativo (Zizek, 1996), que pueda controlarse desde abajo y que conduzca a una vida social o a lo que Vattimo denominaba una “sociedad más transparente” (Vattimo, 1990). En ambos casos, señala Zizek, el eje común de este contraste son las nociones de control y dominio ejercidas desde arriba o abajo, respectivamente. Pero en el nivel del impacto individual, ambas posibilidades concluyen en una experimentación del universo virtual como transparente, organizado, controlado, frente a la irracionalidad de la vida social, generando en el usuario una fascinación mágica, pues la transparencia del entorno generado artificialmente contrasta con la opacidad de su funcionamiento, que no es accesible para el usuario en términos de representación, haciéndose imposible la traducción del lenguaje y el funcionamiento de la red, del que lo visual no es, como señala Kittler (1990), sino la superficie opaca<sup>43</sup>. De modo que, en la misma línea de

---

afirmación de Lacan no sólo como una reacción contra cierto tecnodeterminismo, sino como anticipación de una concepción contemporánea del ordenador como una “máquina universal” (Müller, 2006). Calificado por Lacan como una “máquina sintáctica” en su conferencia “Psicoanálisis y cibernética o la naturaleza del lenguaje”, el ordenador, a pesar de poder desarrollar múltiples funciones, no tiene ninguna tarea específica en esencia. Para Müller un ejemplo de ello lo constituye la esfera de lo “*multimedia*”: “No importa que haya sonido, texto, vídeo, imágenes o emisiones mediáticas tradicionales, todo ello converge en el ordenador en red y da lugar a un espectáculo multimedia en sentido extenso. Y ninguno de esos medios tradicionales podría reivindicar el ordenador como su lugar nativo” (Müller, 2006). Esta *neutralidad* tiene una consecuencia interesante. El ordenador deviene para nosotros una máquina que funciona como una “pantalla vacía abierta a nuestras proyecciones e imaginaciones” (Müller, 2006), en la que, según Lacan, no cabe sino proyectarse gozosamente en ella, dado que su naturaleza permanece incomprensible. Algunas de estas ideas de Lacan aplicadas a la cibernética son comentadas por Müller y Zizek (Müller, 2006; Zizek, 1996).

<sup>43</sup> El análisis de las redes discursivas que propone Kittler, de los diferentes sistemas de notación dominantes, parte de la idea foucaultiana de la exterioridad del discurso para afirmar que cada una de las

pensamiento sobre los *media* que inicia McLuhan, por contraste, la nueva realidad virtual opera un cambio sobre la concepción de lo cotidiano, debilita o disuelve la intensidad de la “vieja” realidad.

El ordenador funciona como objeto evocador paradigmático de que habla Zizek con especial intensidad en los interrogantes que despierta el auge de la inteligencia artificial. El ordenador como simulador del pensamiento cuestiona la nítida diferenciación del pensamiento humano respecto de la programación; en un punto avanzado de la aproximación de la máquina a su modelo cerebral se invierte la metáfora del “cerebro artificial” para sugerir, como anticipa la narrativa de ciencia ficción, que la inteligencia humana pueda estar programada previamente, porque, se pregunta Zizek, en un determinado nivel de complejidad, ¿qué diferencia el simulacro de pensamiento del pensamiento verdadero? (Zizek, 1996) De ahí la prohibición del incesto para la inteligencia artificial, porque pese a las aptitudes de la espontaneidad y creatividad inherentes (aún) a la actividad humana, éstas pueden simularse, entendidas como una interacción compleja de diferente *software* en un *hardware* suficiente.

La inteligencia artificial sigue una lógica que no es ya la de la máquina cerrada, consistente, lineal, tal idea pertenece a una concepción mecánica (“*pre-computer age*”), en realidad su lógica es *gödeliana*, autorreferencial, recursiva, “autoaplicable”, “rizomática”, en donde, básicamente, no existe un centro o motor sino que el todo está simultáneamente en cada una de las partes (Zizek, 1996: 295-297).

En esa dualidad o contraste en el desarrollo contemporáneo de las autopistas de la información, responde a un doble impulso- contradictorio- hacia la totalización y el descentramiento. Estas dos tendencias configuran el espacio en que se mueve la

---

redes posee la exterioridad de una tecnología. Dicha red se define por las conexiones del poder, la tecnología, las marcas significativas y los cuerpos, que constituyen diferentes medialidades culturales. Kittler extiende la noción de “medium” procedente de la teoría del cine de Metz y Baudry, a todas las áreas del intercambio cultural. Desde el punto de vista de Kittler los intercambios se hallan determinados por las posibilidades tecnológicas de una época dada. La medialidad es la condición general en la que, bajo determinadas circunstancias, tanto el arte como la literatura toman forma, funcionando como el *software* de un *hardware* conformado por / a partir de ese sistema. El modernismo como red discursiva altera decisivamente nuestra situación epistemológica hasta el punto de que, en opinión de Kittler, la época actual, caracterizada porque las transformaciones operadas por el modernismo se han vuelto irreversibles, puede denominarse post-epistemológica (Kittler, 1996). Brian McHale también, en el terreno de la crítica literaria, encontrará en ese sentido una dominante post-epistemológica en la narrativa posmoderna que, desde su punto de vista, se vuelve ontológica (McHale, 1987).

subcultura *hacker*, subcultura que articula la vivencia de un círculo de iniciados, autoexcluidos del círculo de normalidad cotidiana, y entiende la programación como fin en sí misma, poniéndose como objetivo la búsqueda del punto de inconsistencia del sistema como utopía de subversión de una totalización que no toma en cuenta la dimensión estética del universo virtual: “The “master signifier”, the mana, the aim, trick, of the hack is when one succeeds in beating the system (when one breaks into a protected, closed circuit of information). The hacker consequently attacks the system at the point of its inconsistency” (Zizek: 1996:294).

La estética del *hacker* es la de un universo regulado, universo que excluye o evade, en opinión de Zizek, la intersubjetividad al uso, tal como se define en la vida social “real” como una relación con el otro *qua* sujeto, a pesar de toda la tensión, fascinación, peligro que se experimenta una vez inmersos en un entorno cibernético, por ejemplo, en un video juego. La subcultura *hacker* es un epifenómeno de una consecuente radicalización o literalización informática del “simulacro” que se ha venido describiendo a lo largo de este capítulo, como “realidad virtual”, sujeta a nuevas reglas arbitrarias de verosímil que, pese a las diferencias con la (vieja) realidad cotidiana o “real”, le dan sin embargo, consistencia en sí misma. La asunción de un real percibido como mero fluir de información en el que ahora el ser humano debe desenvolverse y constituir su identidad, señala Zizek, el reconocimiento de hallarnos ante una simulación, no excluye la tensión dado que incluso cuando el ordenador miente lo hace de forma consistente (“even if the computer cheats, it cheats consistently” (Zizek, 1996: 294)).

Como en el sueño de Turing<sup>44</sup>, el ordenador acaba ubicándose en la posición estructural de un socio intersubjetivo (Hayles, 1999), que sustituye a la intersubjetividad cartesiana, constituyéndose, como señala Lacan a propósito de la dama en el amor cortés, en un otro inhumano que deshumaniza al yo (Zizek, 1996). Esta posibilidad, que guarda relación con la metáfora invertida de que hablábamos antes, en virtud de la cual, en lugar de pensar la máquina como modelo de la mente humana, concebimos la mente humana como un ordenador compuesto de carne y sangre (Zizek, 1996), en lugar del robot como el hombre artificial concebimos al ser humano como el “robot natural” (Zizek, 1996: 294). Esta experiencia no sólo de virtualización del yo, a partir de la

---

<sup>44</sup> Matemático inglés considerado el padre de la cibernética moderna, conocido por sus especulaciones sobre la posibilidad de pensamiento o inteligencia artificial.

simbiosis hombre-máquina, frente a las utopías de democratización postmetafísica referentes a las nuevas posibilidades de uso de las tecnologías de la comunicación, descritas en términos de descentralización, interactividad y telepresencia, que Poster vinculaba a una nueva edad de los media, vuelven a ser, tanto en el análisis de Slavoj Žižek, como en el de Virilio, escalofrantes:

“(…) yet what we experiment as the true, hard, external, reality is based upon exactly the same exclusion. The ultimate lesson of virtual reality is the virtualization of the very true reality. By the mirage of virtual reality the “true” reality itself is posited as a semblance of itself, as a pure symbolic construct. The fact that the computer doesn’t think means the price for our access to reality is also that something that must remain unthought”. (Žižek, 1996: 295)

Un abordaje similar, que invierte el planteamiento de McLuhan puede leerse en la siguiente cita de Kittler, que asume que los individuos forman parte de una nueva ecología mediática que transforma el mundo:

“With the exception of books, that ancient medium which needs so much light, all the entertainment techniques are represented. The passenger’ ears are listlessly hooked up to one-way earphones, which are themselves hooked up tape recorders and thereby to the record industry. Their eyes are glued to Hollywood movies, which in turn must be connected to the advertising budget of the airline industry... Not to mention the technological medium of the food industry to which the mouths of the passengers are connected. A multi-media embryonic sack supplied through the channels of navels that all serve the purpose of screening out the real background: noise, night, and the cold of an unlivable outside. Against that there is Muzak, movies and microwave cuisine” (1987: 32).

#### **2.4. Breve resumen del capítulo: del simulacro del simulacro al fin de las metáforas.**

En conclusión: si, como hemos señalado, el concepto de simulacro en la teoría de los años ochenta refería a la manera en que se volvía hiperreal la realidad cartesiana en tanto suplantaba viejos modos de percibirla por otros en que estaban implicadas nuevas mediaciones que devenían globales y se superponían efectivamente a la realidad misma

(Baudrillard, 1994, 1997; Lyotard, 1984; Jameson, 1991; 2002; Eco, 2004; Vattimo,1987;1994), en los años noventa, el sensorium simulacional se vuelve un espacio “real” materializándose en lo “virtual”. Como ocurre según Foucault con la cárcel que idea Bentham en el siglo XIX en el último tercio del siglo XX, la tecnología de la realidad virtual y el ciberespacio, nos sugieren Poster, Ryan, Zizek, Virilio o Hayles, entre otros, materializa un espacio en el que una parte de la vida de los seres humanos, una parte de su subjetividad, puede desenvolverse. El simulacro abandona el territorio de las metáforas para explicar los cambios en el *sensorium* y se objetiva en la tecnología de la “segunda edad de los media” como Realidad Virtual y ciberespacio.

En un momento en el que el viejo *theme* de la ciencia ficción no es legible como alegoría sino que deviene verdadero principio de mimesis de lo contemporáneo la desrealización, el simulacro, lo hiperreal, han dado a luz lo virtual.

### **CAPÍTULO 3. NI APOCALÍPTICOS NI INTEGRADOS: MEDIOS Y VIDEOCULTURA EN LA REFLEXIÓN LATINOAMERICANA:**

El propósito de este capítulo es dar cuenta de cómo la reflexión sobre las transformaciones que las tecnologías de la comunicación, la producción y la reproducción de imágenes han producido sobre el *sensorium* perceptivo y la cultura ha jugado un papel clave en el pensamiento latinoamericano reciente, especialmente en el debate modernidad/posmodernidad/hibridez en América Latina. En la elaboración de estos conceptos desde el área de la crítica cultural, los estudios culturales latinoamericanos, la teoría de la comunicación y los estudios literarios, encuentran un espacio capital las descripciones de un *sensorium* simulacional en el que están fuertemente implicados los medios de masas. El recorrido no quiere ser exhaustivo sino recoger las aportaciones de algunos de los representantes más conspicuos de este pensamiento cuyas ideas nos resultarán útiles en el desarrollo de nuestro análisis de los textos literarios.

Una primera mirada al corpus del pensamiento latinoamericanista que se viene produciendo desde fines de los años ochenta nos lleva a afirmar la necesidad común en los distintos autores de establecer una distancia o una resistencia frente a los conceptos de posmodernidad o posmodernismo, elaborados en el ámbito euro-norteamericano, especialmente en el ámbito francés y anglosajón. Pero, al mismo tiempo, en diverso grado, la mayoría de críticos aprovechan determinadas herramientas conceptuales del posmodernismo elaborando estrategias que ante todo pretenden reubicar el discurso latinoamericano en la geopolítica de la globalización. Aunque el debate en América Latina se encuentra más cómodo empleando en la mayor parte de los casos el término modernidad, tardomodernidad, modernidad tardía, e, incluso, globalización, antes que adoptando el de posmodernidad -resistencia sobredeterminada por la etimología del propio término que lleva aparejada su propia crisis de legitimación (Rincón, 1989; 1995). La “posmodernidad” ha acabado aceptándose en su acepción descriptiva de unas transformaciones socio-económicas muy particularmente vinculadas a la “posmodernización” de la tecnología. No obstante, la descripción de la cultura latinoamericana o de su “lógica cultural” (Jameson, 1991) es donde más matizaciones y especificaciones teóricas se han desarrollado. Si bien los procesos posmodernizadores, revisados algunos de ellos recientemente como procesos globalizadores (Castro-Gómez

y Mendieta, 1998; Mendieta, 2006), se dan en América Latina, lo que se debate es la pertinencia de calificar como “posmodernos” el mapa cultural o las sociedades latinoamericanas.

Distinguimos dos paradigmas o abordajes que se estructuran alrededor de la noción de hibridez cultural y aquéllos otros textos que resuelven el debate en dirección a la construcción de un concepto de “posmodernidad periférica”, tratando de señalar la especificidad de las prácticas culturales latinoamericanas y los espacios sociales propios en unos tiempos de globalización. En ambos vamos a poner de manifiesto una preocupación por teorizar los efectos de una ecología mediática y tecnológica que se corresponde en gran medida con lo que en el primer capítulo hemos descrito como procesos culturales vinculados a un *sensorium* posmoderno que hemos denominado “simulacro”.

En segundo lugar, tradicionalmente se ha proyectado desde la Academia de Europa y, sobre todo, Estados Unidos, una cierta mirada utópica que ha visto en América Latina el espacio para la experimentación de los proyectos sociales fracasados en la metrópoli. Fernando Aínsa ha reconstruido las bifurcaciones históricas de esa *hydra* de la utopía y la oportunidad permanentemente perdida que han devenido una constante en las aproximaciones al continente y se han visto tematizadas en la literatura, desde la Colonia a los diferentes proyectos de construcción nacional, desde las revoluciones a Macondo. Parte de esa mirada proyectada ha sido a veces reproducida desde la propia América Latina. Como reacción a la misma, muchos críticos han propuesto desechar algunos términos elaborados en las agendas internacionales de la teoría cultural, los estudios culturales, literarios o antropológicos, poniendo en cuarentena la pertinencia de muchos de sus conceptos y cuestionando la validez de su aplicación a la realidad latinoamericana.

Emergiendo ya como reacción, ya en favor de esa corriente, de manera oblicua o paralela, pues alrededor de las tres cuartas partes de las publicaciones sobre América Latina pertenecen al circuito universitario de Estados Unidos y, además, sus intelectuales en las últimas décadas participan cuando menos de lo que Román de la Campa denomina una “enunciación fronteriza” (de la Campa, 1996), los proyectos latinoamericanistas han proliferado en el contexto de esta “época posmoderna” (de la



Campa 2001). De la Campa delimita cinco paradigmas discursivos vinculados a la producción y recepción de discursos de lo “pos” en Latinoamérica:

“1) La reformulación de la periodización colonial, integrando aportes teóricos que cuestionan los cortes espaciales y temporales acostumbrados junto a las exigencias del conocimiento historiográfico (...) 2) abordaje de la oralidad latinoamericana desde su compleja y entiquecedora relación con la producción de literatura alternativa, al igual que sus modos de transmisión cultural y memoria colectiva en el contexto de la tradición escritural de occidente y la nueva oralidad massmediática (...) 3) reflexión más profunda de los dispositivos epistemológicos que giran en torno a la transculturación, la hibridez y la heterogeneidad, reconociendo que toda síntesis explicativa menoscaba la paradójica pluralidad de discursos que informan esa cultura en un momento dado (...) 4) examen de la semiosis de producción crítica como red de instancias enunciativas que conllevan tanto objetividad como subjetividad, constituyendo así un marco posmoderno más autocrítico de posiciones epistemas, disciplinas y otras formas de estudiar o articular la crítica literaria (...) 5) examen de la cultura latinoamericana posmoderna en su etapa ya más definida por los conflictos y posibilidades de la globalización” (de la Campa, 1996: 697).

La proliferación teórica que informa los discursos “pos” ha conducido a cierto desgaste semántico de los mismos. De la Campa subraya por ello algunas de las bases conceptuales que cristalizan productivamente y que tienen sus raíces en la deconstrucción en su amplia acepción “*epistética*” (epistemológica y estética) (de la Campa, 2001), cuyo impacto se ha hecho sentir en toda la crítica, sea literaria, cultural, filosófica o en las ciencias sociales:

“Las líneas específicas de su proceder son ya reconocibles: relecturas del pensamiento occidental auscultando el binarismo y otras aporías que sostienen los presupuestos estéticos e históricos de la tradición moderna; descalces de indentidades sexuales, nacionales y de clase en torno a la crítica del sujeto íntegro y sus proyecciones en el Estado; volteo de las periodizaciones sostenidas por presupuestos de causalidad teleológica y estructural dando paso a la historicidad de la *episteme*, la narratología, la discursividad y los medios visuales; desmonte de la definición desarrollista de la modernidad periférica o del tercer mundo, desentrañando los modos de subversión, resistencia y complicidad implícitos en la literatura y otros discursos neo o poscoloniales” (de la Campa, 1996: 703).

De la Campa subraya el modo en que estos enfoques han conocido resistencias en el terreno de los estudios literarios hispánicos y latinoamericanos sobre todo en departamentos dominados por la estilística, el estructuralismo, los varios marxismos, teorías de la dependencia, y algunos acercamientos más tradicionales de corte positivista. El principal achaque que le hace este heterogéneo y disímil conjunto de aproximaciones al posmodernismo deconstruccionista es que éste abandona los valores históricos y literarios del humanismo. A menudo, la reacción recoge por una parte un lamento por el inevitable cambio generacional, pero por otro no termina de reaccionar ante el modo en que el espacio de la crítica literaria ha quedado en jaque por el desafío impuesto por la “posmodernidad en vivo” y la “videocultura”, especialmente cuando el objeto de estudio tiene que ver con la literatura que se está produciendo en las últimas décadas.

A ello se añade la sospecha de que tras la inflación de los discursos sobre América Latina producidos en el ámbito anglosajón, e incluso, a menudo, en inglés, se escondan viejos modelos industriales que tomarían “como materia prima la literatura hispanoamericana” y la devolverían “en artefactos críticos más sofisticados” (Cornejo Polar, 1997: 343) El abandono o la relativización de la literatura o el abandono o relativización de la teoría o de un aparato posmoderno de hacer teoría, fundamentalmente, parece ser el debate que ocupa a críticos ubicados geopolíticamente en Estados Unidos y en América Latina (o ubicados en la frontera entre aquél país y el subcontinente) respectivamente.

A la descripción paralela de los procesos simulacionales en la cultura y las transformaciones del *sensorium* en las sociedades latinoamericanas o, como será el caso de este trabajo, el análisis de la transcripción que de él hacen la serie de obras literarias de Argentina y Uruguay en las últimas décadas que hemos escogido, puede objetarse el hecho de que aplicaremos teorías generadas en Europa y Estados Unidos para explicar determinados fenómenos intermediales que se dan en obras rioplatenses. Y este salto en la geopolítica de las categorías de análisis se acompaña de un segundo salto entre las disciplinas de análisis de las que proviene el aparato crítico en que nos apoyaremos, que, si bien parte del ámbito filológico y la crítica literaria, recurre a determinados recursos de la teoría comparada interartística. Por otro lado, para extrapolar una significación política de las transformaciones en la transcripción del simulacro y de una

determinada ecología tecnológica y massmediática, también recurriremos a la teoría mediática y la crítica cultural posmoderna.

A estas objeciones podemos responder que el problema de la simulación en la cultura y, sobre todo, las transformaciones en el espacio político a partir de la serie de fenómenos que “posmodernización” técnica y “globalización” capitalista han generado en Latinoamérica desde fines de los setenta han sido dos de las más importantes preocupaciones no ya de los textos literarios, sino también de la crítica cultural latinoamericana de las últimas décadas. En segundo lugar, los paralelismos y préstamos que la teoría mediática y el latinoamericanismo crítico mutuamente se han hecho han dado lugar a un campo fructífero de intercambios e hibridaciones que refuerza la pertinencia de nuestro análisis. Dichos aportes de la crítica latinoamericana al debate internacional sobre lo posmoderno han sido puestos de relieve desde mediados de la década del ochenta y, en lo referente a los cruces, las impurezas y los simulacros culturales, inscritos en la propia tradición cultural latinoamericana, que en este sentido ha podido leerse como un “pre” del “post” (Richard, 1994a).

Aunque en el presente capítulo nos centraremos en los últimos dos paradigmas o discursividades que citaba de la Campa, más específicamente vinculadas al período contemporáneo y a los cruces “transmediales” (de Toro, 2006) en los productos culturales, sirva un ejemplo para señalar la productividad de la teoría del análisis de los discursos mediáticos en la crítica cultural y en los estudios poscoloniales latinoamericanos (que Mignolo prefiere llamar “postoccidentales” o “decoloniales” (Mignolo, 2003)). Walter Mignolo ha estudiado en detalle cómo el año 1492 no sólo supone la expansión del imaginario espacial europeo con el viaje transatlántico de Colón, sino también cómo se produce la explosión de la información sobre el Nuevo Mundo a partir de la tecnología de la imprenta de Gutenberg (Mignolo, 1995). La modernidad, para Mendieta, Mignolo o Dussel, comienza con la fundación del otro y la creación de lo que Mignolo denomina, completando a Wallerstein, “Sistema-mundo-moderno-colonial” (Mignolo, 2003). El “Descubrimiento” para Mignolo en realidad se trató de un proceso de construcción tipográfica del “Nuevo Mundo” en el marco de una determinada ecología mediática europea (Shenassa, 2001). La escritura según muestra Mignolo analizando el discurso ideológico de la *Gramática* de Nebrija, opera en el inconsciente renacentista de los descubridores como garante de superioridad discursiva:

“La nueva preocupación expresada por los gramáticos sugiere que la letra ha sido promovida a una dimensión ontológica con una clara prioridad sobre la voz u otros sistemas escriturarios. La tradición clásica- platónica- se invierte, y la letra no tendrá en adelante la dimensión ancilar atribuida por Aristóteles en *De interpretatione* sino que habría devenido la voz misma, mientras que los sistemas escriturarios no alfabéticos serán suprimidos” (Mignolo, 1995: 46)

Shenassa señala los vínculos entre las consideraciones de este autor con las teorías del análisis de los discursos mediáticos contemporáneas. Giesecke había señalado cómo el Nuevo Mundo había sido ante todo un producto impreso. Las transformaciones en el conocimiento acarreadas por la tipografía tienen que ver con su separación del conocimiento respecto de la experiencia, en tanto el conocimiento no se halla vinculado con la interacción con el sujeto cognoscente, lo cual implica un grado de abstracción desde la experiencia a la información. Shenassa señala en los argumentos de Mignolo cómo los “sistemas o redes de lo tipográfico fueron los elementos intercalados que han unido la expansión geográfica e intelectual y la homogeneización en el círculo continuo y autopoético que llamamos colonización”<sup>45</sup> (Shenassa, 2001: 256). Mignolo así lo señala en sus comentarios a los textos del Descubrimiento, inclusive al ocuparse del más benévolo en su descripción de las atrocidades cometidas por los conquistadores que Mignolo describe como “pensamiento fronterizo débil” (Mignolo, 2003). En Bartolomé de Las Casas la creencia en el poder de la escritura para la transformación y la elevación del conocimiento a un nivel superior genera una brecha entre los seres humanos privados de letras y los letrados (Mignolo, 2003).

El conflicto oralidad/escriptografía *versus* escritura/typografía, que los textos de Mignolo ponen de manifiesto (1992; 1995; 2003) contempla un componente tecnológico. En el conjunto de transformaciones que el “Descubrimiento” implica en el nuevo espacio transatlántico, los procesos de hibridación están ligados al solapamiento de diferentes sistemas de comunicación. Desde 1492, las implicaciones tecnológicas para la crítica cultural latinoamericana constituyen un campo fascinante y se vuelven una nota común del carácter híbrido de la cultura latinoamericana.

---

<sup>45</sup> La traducción nos pertenece.

### 3.1. La posmodernidad desde la periferia. Achugar, Richard y Sarlo

El planteamiento de Achugar también se halla permeado de una concepción de la posmodernidad latinoamericana como espacio híbrido, como mixtura y simultaneidad de tiempos no simultáneos (Rincón, 1995), tiempos desencontrados o destiempos (Ramos, 1989) “truncos” y “mixtos” de premodernidad, modernidad y posmodernidad (Calderón, 1987) en la apropiación y socialización de la tecnología. Achugar se interroga por las condiciones de posibilidad de una posmodernidad utópica en la periferia latinoamericana que no implica incurrir en ningún anacronismo, sino que se concibe como una apuesta al futuro: “El escepticismo, aun el muy postmoderno relativismo de Rorty, puede ser también una muestra de anacronismo, otra forma de ejercer la nostalgia por mirar el mundo desde barrocos oteros desengañados” (Achugar, 1994: 241)

Retomando un concepto de Raymond Williams, para Achugar es pertinente hablar en Latinoamérica de modernidad y posmodernidad como estructuras de pensamiento y sentimiento dominantes en el sector intelectual hegemónico de los países latinoamericanos<sup>46</sup>, quienes en contacto con una información cada vez más “universalizada” y “simultaneizada” entendieron que “la apuesta estaba en sintonizar los relojes de nuestras sociedades con el reloj universal o simplemente occidental” (250). Pero al mismo tiempo, señala Achugar, en el reverso de esa sintonización también es cierto que lo moderno y posmoderno latinoamericano implican implícitamente un “común rechazo por esa institucionalidad a la que se responsabiliza del deteriorado presente respectivo” (Achugar, 1994: 250). Tanto Achugar como Martín Hopenhayn representan una postura en la reflexión sobre la posmodernidad latinoamericana abierta a la oportunidad de reconstrucción lúcida de una posición estratégica que reconozca el descentramiento y la heterogeneidad de los centros y las periferias en tanto lugares de enunciación. A pesar de esta característica del latinoamericanismo de inicios de los noventa instalado en la academia latinoamericana, el planteamiento de Achugar es lo bastante flexible como para articular en su pensamiento los peligros de posturas excesivamente integradas que celebren esa llegada de lo descentrado implicada en

---

<sup>46</sup> Entendiendo el término no en un sentido económico sino académico.

multiplicación de las voces que posibilita la tecnología massmediática como máscara de una sustracción del espacio real en que se juega el destino de lo político:

“La revolución tecnológica del presente también nos está cambiando lo cotidiano. Es posible que el espejismo de la democratización que introduce la tecnología sea sólo eso: un falso resplandor de los chips electrónicos. Es posible también que la tecnología diversifique los canales de información y que los espacios sagrados de la modernidad sean contaminados por la vanguardia posmoderna. Es posible, en fin, que el impulso utópico se multiplique, Hydra sumada al ave Fénix, y que la fragmentación que algunos lamentan hoy sea expresión de una vida descentrada y menos programada (Achugar, 1994: 256)”.

Otra postura enunciada desde el Cono Sur corresponde a Nelly Richard. Frente a quienes postulan la posmodernidad en América Latina como “tic imitativo” de los debates acaecidos en el Centro- Estados Unidos y Europa-, Nelly Richard afirmaba, en 1990, que entender lo posmoderno como “registro” y no como “fase”, es una contribución fundamental de la cultura latinoamericana al debate Modernidad-Posmodernidad que desde fines de los ochenta se viene produciendo en el Subcontinente. A Latinoamérica, “-orilla geográfica, pero sobre todo figura enunciativa ubicada en el borde desvalido, no garantizado de los pactos hegemónicos- le sirve el cuestionamiento posmoderno a las jerarquías centradas en la razón universal” porque, de lo que se trata ahora, pese a que la batería de conceptos y el vocabulario de lo posmoderno se haya generado en los límites geopolíticos de la producción metropolitana, es de “sacar provecho latinoamericano de las fisuras generadas dentro del sistema de autoridad cultural del pensamiento central” (Richard, 1994a: 214).

Si América Latina está sujeta a la “red de planetarización” (Richard, 1994a: 217) en la contemporaneidad la mera toma de conciencia situacional en un contexto de “mundialización” cultural y “satelización de lo real”, podría justificar la pertinencia del debate de lo posmoderno en América Latina. Richard afirma que la búsqueda de guiños en lo político y lo cultural al debate posmoderno ha sido un camino transitado por el pensamiento latinoamericano. Desde un determinado concepto de posmodernidad, entendida en su versión lyotardiana como crisis de los metarrelatos históricos, filosóficos y políticos de la modernidad, pueden establecerse lazos con el

fragmentarismo social, la crisis de las utopías y los referentes que promovieron la movilización comunitaria, la violencia generada por el poder represivo y la subsiguiente violencia económica ejercida contra los desheredados por las políticas neoliberales desde la irrupción de las dictaduras y el posterior advenimiento democrático en el Cono Sur, por ejemplo. Junto a esto, la revalorización de la democracia como “respuesta antitotalitaria dentro de un marco pluralista de concertación social”, reformulación de los protagonismos combatientes a partir de la “desmitificación del proletariado como clave única del triunfo libertario y el surgimiento de nuevos sujetos diversificados” que reclaman su “derecho minoritario a la diferencia” (Richard, 1994a: 218) ha podido vincularse también, según Richard, con las teorías posmodernas de lo micro-social.

Por otro lado, como también señalan García Canclini (1992) o Emil Volek (1996), las marcas culturales de las que nos venimos ocupando<sup>47</sup>, encuentran en el tejido cultural latinoamericano anticipaciones que han podido ser descritas como un “postmodernismo *avant la lettre*” (García Canclini, 1988). En ese sentido señala Richard que la cultura de Latinoamérica puede haber anticipado el simulacro posmodernista desde las “simulaciones y disimulos” contenidos en la “firma colonial” (Richard, 1994: 219).

En el contexto posmoderno, señala Richard, cuando el modelo es la desacralización del modelo, y más aún, cuando la noción misma de modelo es puesta en crisis, ya sea por las nociones de diseminación y diferencia implicadas en la versión de lo posmoderno proveniente del postestructuralismo derrideano, en el que la diseminación de la escritura “como tejido de espaciamentos y diferencialidades” revocaría “lo originario como presencia canónica de una autoridad de sentido depositada en una huella primigenia” (Richard, 1989: 52), como por las implicaciones filosóficas de las estéticas de la simulación (Baudrillard, Lipovetsky), por las que queda invalidada toda noción de pureza o integridad del original, llámese real o naturaleza, es incluso posible afirmar que las culturas secundarias o dependientes como es el caso de Latinoamérica, están mejor preparadas para abandonar el “culto aurático de los modelos” (Richard, 1989:

---

<sup>47</sup> El desarrollo de una cultura de la exasperación de la “reproductibilidad técnica”, simulación y simulacro por la que “cada imagen es imagen de una imagen copiada y reciclada hasta la que la originalidad (...) degenere en sustitutos y bastardía, reestilizados por la pasión entre barroco y *kitsch* de la ornamentalidad de lo falso” (Richard, 1994: 218), la hiperextensión de los procedimientos retóricos de la parodia, la doble lectura o el “doble código” (Eco, 1984) en el arte de la que habla la teoría arquitectónica posmodernista, la noción de pastiche jamesoniano, la ironía de las comunidades interpretativas restringidas (Hutcheon, 1988) y la cita (Eco, 1984; 2004).

53). No obstante, como señalaba Achugar, la noción misma de Centro en tanto polo confrontacional que los intelectuales de la Periferia tienden a concebir homogéneo por razones estratégicas, se ha vuelto inestable. La cultura posmoderna a la que se da la bienvenida desde la Periferia, también ha desarrollado un repertorio de categorías anti-Uno, que buscan “semantizar lo otro” (Richard, 1989: 57) bajo los nombres de lo plural, de lo heterogéneo o lo descentrado. Este repertorio promete prestarle especial atención a todo aquello que diverge de “los hegemonismos discursivos basados en absolutos de representación, de los sistemas unidimensionales o de las claves monológicas de conciencia e interpretación” (57). La proliferación de los márgenes unida a la dislocación del Centro, parecería auspiciar un lugar finalmente tentador para “una diferencia latinoamericana reconciliada por la postmodernidad con su estatuto marginal o limítrofe” (57).

La pregunta que oscurece las posibilidades utópicas de este acceso periférico a lo posmoderno que introduce Richard entonces es si esa “glorificación de lo descentrado” no es un subterfugio retórico, en circunstancias en que “el Centro- aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición- sigue funcionando como base de operaciones y puesto de control del discurso internacional” (Richard, 1989: 58). En ese caso la metáfora de lo descentrado seguiría estando administrada por un discurso que sigue legitimado para decidir las claves que le darán “renombre y distintividad a esta nueva crisis de títulos y dominios” (58).

En la lúcida vigilancia de Richard se afirma en cierto modo la “desrealización” que se elabora desde la teoría de los *media* y la filosofía posmoderna como una vía para alcanzar una vez más la utopía del descentramiento (Poster, 1995; Vattimo, 1990, 1994), nota común a la mayor parte de teóricos latinoamericanos. En trabajos más recientes, Nelly Richard se vale de Benjamin para recorrer esos otros bordes de la historia que emergen en la posmodernidad, entendida no como sucesividad, sino como, señala Richard, “combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y retrocesos, anticipación de finales y salto de comienzos” (Richard, 1994b: 56). Richard deposita en el cortocircuito de un posmodernismo periférico la posibilidad de desorganizar/reorganizar el tiempo, liberando a las narraciones de su dependencia de una idea de progreso, articulando nuevas maneras de vincularse a los diferentes pasados (Richard, 1994b; 1998).



En el ámbito del latinoamericanismo reciente, la identificación de lo posmoderno más vinculada al análisis del *sensorium* instaurado por el desarrollo de la videocultura que elaboran perspectivas como las de Jameson, Baudrillard, Eco o Virilio, con algunas de las transformaciones más significativas del espacio urbano latinoamericano reside en la noción de “posmodernidad periférica” análoga a la de “modernidad periférica”, construidas en los textos de Beatriz Sarlo. Para Sarlo Argentina se halla incluida en el proceso de homogeneización cultural común a todo Occidente que se visualiza en el imaginario de una condición posmoderna sustentada en una paradoja, la de hacer compatibles “la reproducción clónica de necesidades con la fantasía de que satisfacerlas es un acto de libertad y de diferenciación” (Sarlo, 1994: 9).

La sintomatología posmoderna que Sarlo analiza recorre el espacio urbano latinoamericano en su proceso de “angelización” (Sarlo, 1994: 14). Los Ángeles, modelo descentrado de ordenación urbana que Jameson vinculaba a su idea de lo posmoderno (Jameson, 1991), viene a hacerse comprensible en los noventa con la desaparición del centro, como núcleo del espacio público, o su diseminación en los barrios ricos y los suburbios o barriadas miseria, que hoy se vuelven “barrios audiovisuales”. En capitales periféricas como Buenos Aires este fenómeno se materializa en la construcción de “*shopping centers*”, verdaderas cápsulas higienizadas que funcionan como cintas de Moebius en las que el usuario trasciende niveles sin el conocimiento de dónde se halla. Aislados del tiempo y del espacio de la ciudad que los contiene a través de la iluminación artificial y la decoración del espacio interior, reproducen una versión kitsch de lo urbano hipervigilada por guardias de seguridad y cámaras de vídeo, elidiendo así los peligrosos encuentros con lo inesperado de los que la sensibilidad moderna apetecía en los textos de Baudelaire o de los modernistas hispanoamericanos. Un espacio irreal en tanto sucedáneo del afuera urbano (Tan, 2004), simulación del afuera que puede emplear restos arquitectónicos previos, como ocurre con el de Punta Carretas, en Montevideo, pero sólo como decoración. El *shopping center* no es afectado por la construcción de la historia, injertado en el espacio urbano, la historia se evacúa como “detalle” o “souvenir”, como decoración banal en un “preservacionismo fetichista” (Sarlo, 1994: 19) que casa con la alusividad con la que Jencks describe la arquitectura posmodernista en Las Vegas (Jencks, 1980) y con la kitschificación de la historia descrita en los parques de atracciones de la que se ocupa

Umberto Eco (1986), pero, de ningún modo, como soporte material de identidad alguna. En los centros comerciales latinoamericanos se materializan la extraterritorialidad y familiaridad inherentes a los que Marc Augé describe como “no-lugares de la sobremodernidad” (Augé, 1995) y que Murphet define como abstracciones pre-empaquetadas que contribuyen de modo decisivo a través de marcas culturales y puntos de referencia globales a evacuar las diferencias (Murphet, 2004)<sup>48</sup>.

En *Escenas de la vida posmoderna* (1994), Sarlo recorre otros muchos espacios en que el mercado se cruza con las tecnologías de la reproducción masiva y la videocultura que le sirven para alegorizar la posmodernización de las sociedades latinoamericanas: el salón de videojuegos en los que se escinde narración y peripecia, personaje y narración, en cuya gramática se combinan velocidad y borramiento de la memoria, como en el *zapping*, que para Sarlo podría constituirse en el signo de una época. Un *zapping* que, inscrito en el propio funcionamiento del lenguaje cinematográfico- el montaje- y, posteriormente, el televisivo, como “máquina sintáctica”, ha transformado, desde la aceleración y heterogeneidad de las tramas creadas por el montaje añadido- subjetivo- la cultura visual de la sociedad del espectáculo. Con el *zapping*, ahora, el consumo televisivo transforma la gramática de las imágenes; la razón por la que su atracción era efectiva cambia, “lo que hace medio siglo era una atracción basada sobre la imagen se ha convertido en una atracción sustentada en la velocidad” (Sarlo, 1994: 63). El ritmo visual impuesto por un medio “frío” (McLuhan, 1996) como el televisivo, acelerado y fragmentado, se combina con la serialidad en lo temático heredada del folletín, en que se implica la repetición de estructuras conocidas para garantizar el “efecto”, “donde el desorden semántico, ideológico o experiencial del mundo encuentra un reordenamiento final y remansos de restauración parcial del orden: los finales del folletín ponen las cosas en su lugar y esto les gusta incluso a los sujetos fractales y descentrados de la posmodernidad” (Sarlo, 1994: 68). El “show” como “estilo-marco”, funda lo que Sarlo denomina “televisividad”, lógica según la cual todos los actantes en el medio- políticos, presentadores, periodistas, actores- construyen sus máscaras:

---

<sup>48</sup> Los no-lugares hacen posible de este modo el reconocimiento necesario que un turista busca para reencontrarse cada vez con los mismos estándares que anulan los inconvenientes del desplazamiento (Murphet, 2004), contribuyendo junto con la máquina fotográfica y la grabadora de video, a transformar la realidad en imagen consumible (McLuhan, 1996), igualándose así el turismo con el consumo televisivo, del que el primero es su confirmación.

“La televisividad es el fluido que le da consistencia a la televisión y asegura un reconocimiento inmediato por parte de su público. Si la respeta, es posible alterar ciertas reglas: el tono de algunos intelectuales electrónicos, (...) conserva el atractivo de la televisividad sin tributar a sus modelos más comunes. Ese tono hace valer su diferencia (...)” (Sarlo, 1994: 72).

Sarlo analiza en este trabajo los rasgos propios del discurso televisivo: el registro directo, los nuevos géneros propios de la televisión relacional y los programas participativos, el igualitarismo que hace válida la *boutade* de Warhol por la que todos los ciudadanos son susceptibles de convertirse en protagonistas del espacio televisivo, paternalismo televisivo “en una época de paternalismo político” (84), proximidad, transparencia, eliminación de algunas barreras de clase, edad, sexo, raza, en tanto el destinatario del hecho televisivo es toda la colectividad social, creciente autorreflexividad, o la explicación de “cómo se hace para hacer televisión” (96) como asunto constitutivo del hecho televisivo, el reciclaje en su forma paródica, como cita o como copia, que a fuerza de repetirse hasta la extenuación pierde todo sentido crítico. Sarlo también dedica parte de su trabajo al estudio de cómo las culturas populares se vuelven borrosas, merced a “la universalización imaginaria del consumo material y la cobertura total del territorio por la red audiovisual” (118), que si bien no terminan con las diferencias sociales, “diluyen algunas manifestaciones subordinadas a esas diferencias” (119), como por ejemplo las barreras lingüísticas, lo cual presenta lecturas positivas y negativas a partes iguales.

Sin embargo, la corrosión de instituciones como la escuela contribuye a una aún más *irreductible* desigualdad en el acceso a los bienes simbólicos. En América Latina la escuela pública es “el lugar de la pobreza simbólica, donde maestros, *curricula* y medios materiales compiten en condiciones de muy probable derrota con los *mass media* de acceso gratuito o moderadamente costosos que cubren casi por completo los territorios nacionales” (121). La hibridación entre cultura popular y de los medios, precisamente contó con la escuela, garante desde el siglo XIX en Latinoamérica de la enseñanza de las destrezas que posibilitan la existencia de ciudadanos y lectores de diarios, como una institución fundamental. Sarlo se posiciona al lado de Martín-Barbero, las culturas populares no son una fuente incontaminada a la que poder

remontarse, nunca lo fueron ni existieron al margen de los procesos de hibridación inscritos en el origen de la modernidad. Sarlo se opone a cualquier mitificación de las culturas populares, en tanto capacitadas más especialmente que otras para ganarle manos a la cultura impuesta desde los medios, o del collage como procedimiento que garantiza *per se* una posibilidad crítica o un espacio de expresión incontaminado de lo subalterno. Pero igualmente, lo cual es una nota común a la mayoría de los pensadores latinoamericanos que se plantean la cuestión posmoderna, desde el reconocimiento de que la “modernidad combinó el ideal pedagógico con un despliegue del mercado de bienes simbólicos más allá de todo límite pensable hasta entonces” (162), siendo así que con el perfeccionamiento de la industria cultural y el resquebrajamiento de la institución pedagógica atravesada ahora por nuevos árbitros del gusto instalados en las nuevas posibilidades de difusión y mercado inherentes al desarrollo de los medios audiovisuales, el conflicto implicado en ese doble movimiento adquirió los rasgos de un dilema insoluble.

Sarlo, examinando ahora la institución artístico-literaria y el quehacer de los críticos e intelectuales en la contemporaneidad, se niega a la aceptación de las dos posibilidades a la vista, la renuncia a establecer valores en la esfera del arte o el dejarse caer en manos de un neopopulismo que entronice al mercado donde el Romanticismo había entronizado un supuesto concepto de “pueblo”. El mercado cultural, obvia decirlo, “no pone en escena una comunidad de libres consumidores y productores” (167), unos productos “circulan con visados preferenciales” (167), otros son favorecidos por políticas proteccionistas, otros pocos son desterrados, y una cantidad importante tiene problemas para ingresar en él.

Frente a posturas de intelectuales más optimistas, la posmodernidad periférica de Sarlo vuelve incidir en las conexiones habermasianas del relativismo cultural, la globalización, el descentramiento, la fragmentación y diseminación del discurso con la evasión de lo político como una forma de parálisis en connivencia con los intereses del mercado, - la historia, afirma Sarlo, en un tono que recuerda también el de Chomsky, pese a determinismos económicos, técnicos, *massmediáticos*, etc., “no se hace a ciegas (...) sin sujetos” (Sarlo, 1994: 190)- aunque desde la crítica latinoamericanista, poscolonial o posoccidental de Sarlo, a diferencia de en Habermas, la nostalgia del proyecto moderno no tenga cabida:

“El libro sagrado de la posmodernidad señala que la dispersión, la ausencia de lazos sociales fuertes, la pérdida de sentido tradicional de comunidad y la institución de comunidades de nuevo tipo (comunidades de espectadores llamadas hermenéuticas; comunidades de consumidores) son fenómenos universales que vendrían acompañados de multipolaridad, desterritorialización y nomadismo, autonomía de los grupos de interés y de las minorías culturales, despliegue no competitivo de diferencias y coexistencia no conflictiva de valores. En este país, en cambio lo que se hace bien evidente es que la crisis de sentidos globales no conduce a acciones libres y productoras de multiplicidad de sentidos particulares, sino a una competencia donde quienes más poseen en términos materiales y simbólicos están mejor colocados para imponer el particularismo de sus propios intereses” (Sarlo, 1994: 187-188).

Así, la crítica cultural por la que aboga Sarlo ha de librarse del “doble encierro de la celebración neopopulista de lo existente y de los prejuicios elitistas que socavan la posibilidad de articular una perspectiva democrática” (198).

### **3.2. Massmediación e hibridez.**

El otro paradigma que da cuenta de las transformaciones culturales acaecidas con el desarrollo de una nueva ecología mediática en América Latina se vincula al concepto de las “culturas híbridas”. El concepto ha sido particularmente relevante en el estudio de los cruces y apropiaciones que los productos artístico-culturales y los sectores populares hacen de la cultura de masas. En este sentido, el énfasis más relevante que hacen los estudios culturales y de la comunicación desde fines de los ochenta en América Latina es el rechazo de cualquier análisis que tienda a identificar, según un esquema ideológico dualista y preconcebido que generalmente se hereda de la teoría adorniana, el polo de la emisión con los dominadores y el de la recepción con los dominados. El proceso es mucho más complejo por lo que, a juicio de Martín-Barbero, debe romperse con una concepción de ideología “demasiado deudora de aquella idea de mensaje según la cual la forma transparenta el contenido, con lo que analizar ideológicamente el discurso de un medio se reducía a constatar la manipulación reconstruyendo la fórmula” (Martín-Barbero, 1984: 11). Para Martín-Barbero lo central en el análisis es, más allá de revelar los mecanismos de manipulación y seducción con que la ideología dominante se reproduce en las capas subalternas vía medios de comunicación, investigar lo que las

masas hacen con los medios, qué recepción operan o qué clase de mediaciones se ponen en juego. La hegemonía, según Martín-Barbero, o el predominio de una configuración ideológica sobre otra, resulta de una serie de mediaciones o negociaciones de sentido definidas como un campo en que se ejerce una transformación de lo político: “(...) el campo que denominamos mediaciones se halla constituido por los dispositivos a través de los cuales la hegemonía transforma desde dentro el sentido del trabajo y la vida de la comunidad” (Martín-Barbero, 1984: 207).

En este campo de tensiones toda oposición tajante entre lo masivo y lo popular no es sino una falacia teórica que no puede ser concebida por nadie más que por los *folkloristas*, buscadores de un arquetipo que no existe, si es que en algún momento existió, en los que Martín-Barbero encuentra, en el frecuente enfrentamiento visceral a lo masivo de éstos, las huellas de un nacionalismo populista de herencia romántica (Martín-Barbero, 2003). Por contra, para Martín-Barbero, la incorporación de las masas a las sociedades modernas no implica la disolución de las clases sociales, o sostener, como hacen algunos, que la industria cultural, matriz de lo masivo, conduce a la degradación sistemática de la experiencia estética. Si bien Martín-Barbero reconoce que la sociedad de masas no es producto de los medios de comunicación masivos y mucho menos de los electrónicos, ya que ésta se constituye antes de la aparición de aquéllos, sostiene que en América Latina fueron éstos medios quienes posibilitaron que las masas emigradas a la ciudad, sobre todo en los treinta, pudieran integrarse al Estado nación, reformular su identidad, contribuyendo decisivamente a consolidar lo que Benedict Anderson ha denominado una “comunidad imaginada”. El cine en algunos países y la radio en casi todos- continúa Martín Barbero- proporcionaron a las gentes de diferentes regiones y provincias una “primera vivencia cotidiana de la nación” (2003: 179). Martín-Barbero señala un “destiempo” en la socialización de la tecnología mediática en América Latina. Mientras en Europa se han leído la reproductibilidad técnica y la implantación del cine como los orígenes o el germen del espectáculo (Crary, 1994; Jameson, 1998a), Martín-Barbero demuestra cómo, en realidad, las masas en América Latina no acaban de ingresar a la modernidad hasta mediados del siglo XX, gracias al cine, la radio e incluso la primera televisión.

Bien es cierto que, al hablar de los medios vinculados al advenimiento de la posmodernidad, se debe señalar que la televisión, por ejemplo, que no llega a

Latinoamérica hasta bien entrada la Guerra Fría, no sigue los mismos parámetros que marcaron la implantación de la radio y el cine. En primer lugar, la programación televisiva no pretende conectar con tradiciones o modelos populares, sino que, generalmente, intenta copiar los modelos de la televisión estadounidense. La dependencia discursiva corre en paralelo de la dependencia técnica. La televisión tampoco establece distintos recortes de público, sino que tiende a consolidar un público único para sus emisiones. Martín-Barbero sostiene sin embargo que algunos programas, los cómicos, por ejemplo, posibilitan el reconocimiento de distintas figuras y tipos de la cultura popular.

Frente a posiciones apocalípticas sobre la penetración de la televisión y el *sensorium* que contribuye a formar (aunque no exentas de propuestas metodológicas valiosas para analizar el fenómeno sobre las que nos apoyaremos), para las que televisión y “cibermundo” implican exclusivamente sustracción de la experiencia de la realidad y “*postpensamiento*” o “empobrecimiento de la capacidad de entender”<sup>49</sup> (Sartori, 1998: 45), el planteamiento de Martín-Barbero, “cambiar el lugar de las preguntas”, busca salir de la consideración de los sujetos consumidores como entes pasivos para analizar las prácticas en las que la sensibilidad popular puede establecer mediaciones y transformar sus representaciones. Los medios masivos modernos y posmodernos chocan de este modo en el caso de Latinoamérica “con múltiples prácticas populares de uso o de socialización, los procesos culturales implican desviaciones cotidianas tanto de los medios como de los procesos macrosociales” (Herlinghaus-Walter, 1994: 25). Para Martín-Barbero el consumo cultural, incluso el del universo audiovisual, no es un consumo pasivo, sino una apropiación activa que muchas veces escapa del control social. Se abre así, en opinión de Martín-Barbero, una percepción nueva de lo popular en cuanto trama, entrelazamiento de sumisiones y resistencias. Esta afirmación se vuelve particularmente relevante en la apropiación de lo masivo por los textos literarios analizados en sucesivos capítulos, pues en Latinoamérica se viene construyendo, desde los años sesenta particularmente, una muy importante tradición de apropiaciones creativas de la cultura de masas.

---

<sup>49</sup> “Por lo tanto, lo que nosotros vemos o percibimos concretamente no produce ideas, pero se infiere en ideas (o conceptos) que lo encuadran y lo significan. Y éste es el proceso que se atrofia cuando el *homo sapiens* es suplantado por el *homo videns*. En este último, el lenguaje conceptual (abstracto) es sustituido por el lenguaje perceptivo (concreto) que es infinitamente más pobre: más pobre no sólo en cuanto a palabras (al número de palabras), sino sobre todo en cuanto a la riqueza de significado, es decir, de capacidad connotativa” (Sartori, 1998: 47-48).

En un sentido similar, ya en uno de sus primeros trabajos, también García Canclini derriba desde el punto de vista teórico la vigencia de las categorías estéticas arte culto, arte de masas, arte popular por considerarlas producto de una concepción clasista de la cultura, en su lugar propone el estudio de las formas en que los sistemas estéticos se cruzan y organizan “formas mixtas”. En un sentido solidario al de Martín-Barbero, analiza lo culto, lo popular y lo masivo como “construcciones culturales” sin ninguna “consistencia como estructuras naturales” (García-Canclini, 1990: 339). Su diferenciación depende de cómo a lo largo de la historia de la modernidad han venido reorganizándose y contagiándose unas de otras en tanto prácticas culturales. Esto no sólo implica numerosos entrecruzamientos, sino la asunción de que los polos de la oposición que han sido históricamente esencializados en el debate son, en realidad, “escenarios donde tienen lugar procesos de hibridación” (Amar Sánchez, 2000: 17).

García Canclini pertenece a una nueva generación de teóricos que rompen con los moldes de análisis tradicionales de los media (de Grandis, 2005; Shenassa 2001) La vindicación del espacio híbrido en el análisis cultural busca salir de la polarización de los modelos de lectura del latinoamericanismo en los ochenta, deudores a menudo de la teoría europea de los sesenta y setenta, buscando ir más allá de aquéllos que ponían el énfasis en los mecanismos de dominación ideológica o se interesaban exclusivamente por la capacidad de resistencia política de las clases subalternas. Desde la lectura que hace García Canclini del concepto de “hegemonía” de Gramsci, que alberga frente al de “dominación” espacios donde las clases subalternas pueden desarrollar prácticas no funcionales a la reproducción del sistema, García Canclini advierte de la imposibilidad de identificar las categorías del análisis con agentes sociales (García Canclini, 1987). En la “Entrada” de su libro *Culturas híbridas*, García Canclini entiende el desafío revisionista del posmodernismo o su “reflexión antievolucionista” como una herramienta valiosa para releer “América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades, (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (García Canclini, 1990: 23). Aunque sin embargo y frente a posiciones vindicadoras de lo micropolítico frecuentes en el discurso posmoderno más tecnofílico, unas páginas más adelante afirma:



“Convencidos de que las integraciones románticas de los nacionalismos son tan precarias y peligrosas como las integraciones neoclásicas del racionalismo hegeliano o de los marxismos compactos, nos negamos a admitir, sin embargo, que la preocupación por la totalidad social carezca de sentido. Uno puede olvidarse de la totalidad cuando sólo se interesa por las diferencias entre los hombres, no cuando se ocupa de la desigualdad” (25).

Los procesos de hibridación que analiza García Canclini, abarcan todo un conjunto de estrategias, de transacciones entre los diferentes agentes de unas culturas globalizadas y penetradas de lo masivo, de imposiciones, resistencias y mediaciones, de interacciones entre aspectos locales y globales. La “hibridación”, señala García Canclini, combina en la mezcla las potencialidades y ambigüedades de sus diversos elementos heterogéneos en un diálogo o una negociación (García Canclini, 1990). Alfonso de Toro emplea el término “hibridez” y la define como “un movimiento nómada de fenómenos culturales con respecto al “Otro” y a la “Otridad”, (...) un movimiento recodificador e innovador entre lo local y lo externo” en el que está implicada siempre una “deconstrucción y recodificación de metadisursos oficiales y normativos” (De Toro, 2006: 221).

El paradigma o la estrategia de la “hibridez” (de Toro, 2006) o del análisis de los “procesos de hibridación” (García Canclini, 1990; 2003) surge como un espacio de resistencia frente a la eclosión de planteamientos de la crítica posmoderna, que fue frecuentemente sospechosa de etnocentrismo en América Latina, especialmente en aquellas formulaciones que toman el trabajo de campo en ámbitos euro-estadounidense como lo global (Jameson) o proyectan hipótesis generalizadoras desde categorías todo lo débiles que se quiera, pero eurocéntricas (Vattimo). Si bien posee una genealogía latinoamericana (Darcy Ribeiro, 1969), el término hibridación o hibridez, proviene en última instancia de la genética y la biología modernas y acaba resultando tan inflacionario como los de “posmodernidad” o “posmodernismo”. Al punto que no es predicable estrictamente de lo poscolonial o lo latinoamericano (“postoccidental”, según Mignolo), sino que, antes al contrario, conoce aplicaciones globales. En opinión de Alfonso de Toro, la “hibridez” resulta una categoría de la cultura o un “archilexema” que relaciona y conecta “elementos étnicos, sociales y culturales de la Otridad en un contexto político-cultural donde poder e instituciones juegan un papel fundamental” (de Toro, 2006: 223) En la hibridez a menudo se sobreentiende, según De Toro, un tipo de

componente “étnico-etnológico” proveniente de tradiciones de pensamiento frecuentemente no occidentales. La estrategia de la hibridez apunta a la “potencialización de la diferencia y no a su reducción” (De Toro, 2006: 223), a la “negociación de identidades diferentes en un tercer espacio” (De Toro, 2006: 223).

García Canclini, quizás el principal sistematizador del uso contemporáneo del término en América Latina, comienza su definición de la “hibridación” señalando que, ante todo, hibridar implica mezclar para dar lugar a nuevas estructuras: “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2003).

El término es productivo en la definición de las particularidades y heterogeneidades de las modernidades culturales latinoamericanas. En su libro de 1990, aplica el adjetivo híbrido a las formaciones culturales e históricas latinoamericanas, no asimilables a la mera reproducción degradada y periférica de los procesos previamente acaecidos en la metrópolis. Lo híbrido aplicado a las formaciones históricas salta por encima del diagnóstico de la deficiencia de la modernidad latinoamericana o de la teoría de la dependencia. Refiere a las formaciones históricas producto de “la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (García Canclini, 1990: 70). Aprovechando el concepto de lo “heterogéneo” elaborado por Cornejo Polar a propósito de la literatura peruana, García Canclini habla de una “heterogeneidad multitemporal” de la cultura moderna latinoamericana, consecuencia de una historia en que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo.

Trabajos recientes de García Canclini (1999; 2003) o Alberto Moreiras (2001) regresan sobre la cuestión de la hibridez insistiendo en la conveniencia de dicha categoría de análisis para su uso en los estudios subalternos en tiempos de globalización. El paradigma de la hibridez, desde la formulación de García Canclini, ha llegado a ser particularmente sugerente porque subsume fenómenos derivados de procesos de territorialización y desterritorialización (Moreiras 2001). Por un lado señala los procesos de pérdida en las posiciones previamente determinadas, por otro se refiere a las

potencialidades que esa pérdida estructural constitutivamente conlleva: “There is no deculturation without reculturation, and reculturation could even produce –under certain circumstances- a threat to the very economy of the system” (Moreiras, 2001: 289)

De este modo, señala Moreiras, la hibridez en su doble articulación puede ubicarse al servicio de la crítica de las identidades hegemónicas que pueden tendencialmente servir a la causa de la descolonización o resistencia frente a la colonización eurocéntrica del imaginario. Esta virtual posibilidad de lo híbrido es compartida por otros usuarios del término en el ámbito de lo poscolonial y la crítica latinoamericanista; a ella se refieren Bhabha<sup>50</sup> o Silviano Santiago con su concepto de “entre-lugar” o Spivak, con el de “catacrexis”. Así lo ve desde la perspectiva de lo poscolonial Gyan Prakash:

“Postcolonial criticism (...) seeks to undo the Eurocentrism produced by the institution of the West trajectory, its appropriation of the Other as History. It does so, however, with an acute realization that postcoloniality is not born and nurtured in a panoptic distance from history. The postcolonial exists as an aftermath, as an after- after being worked over by colonialism. Criticism formed in this process of the Enunciation of the discourses of domination occupies a space that is neither inside nor outside the Western domination but in a tangential relation to it” (Prakash, 1992: 168-184).

Esa paradójica ubicación se vuelve particularmente evidente en la relación de lo global y lo local en los procesos globalizadores, en los que ambas categorías, como lo expresa Stuart Hall, otro de los usuarios del término, no son sino dos caras de una misma moneda (Hall, 1997)<sup>51</sup> o, como señala Zizek, cada polo de la oposición está implicado en su opuesto (Zizek, 1992). El propio García Canclini señala las potencialidades de una

---

<sup>50</sup> En el horizonte de la cultura finisecular, Homi Bhabha vincula lo híbrido a lo posmoderno, recuperando las nociones de borramiento o *unmaking* que Hassan (1987) vislumbraba como voluntad de todo posmodernismo, que, junto a la aceleración del tiempo y supresión del espacio, constituían las metáforas fundantes para una descripción de la modernidad tardía o “Edad de los Media” (McLuhan, 1996). Pero el término o prefijo “post” a través del cual se describe la función cultural como en un “más allá” en la contemporaneidad, en la visión de Bhabha, no implica secuencialidad (como “después”) o polaridad (como “anti”). Estos términos encarnan en realidad una energía revisionista “si transforman el presente en un sitio expandido y excéntrico, de experiencia y adquisición de poder”. Por ejemplo, si el interés en el posmodernismo se limita a “una celebración de la fragmentación de las grandes narrativas del racionalismo postiluminista”, entonces, “con todo su atractivo intelectual, sigue siendo un emprendimiento profundamente provinciano y limitado” (Bhabha, 2002: 23)

<sup>51</sup> En sus propias palabras, “what we call the global is always composed of varieties of articulated particularities (...) the global is the dominant particular. It is a way in which the dominant particular localizes and naturalizes itself and associates with it a variety of other minorities” (Hall, 1997: 67)

política de la hibridación en dirección a posibilitar un diálogo entre culturas que respete las diferencias en tiempos de globalización:

“En las actuales condiciones de globalización, encuentro cada vez mayores razones para emplear los conceptos de mestizaje e hibridación. Pero la intensificación de la interculturalidad migratoria, económica y mediática muestra, como dicen Francois Laplantine y Alexis Nouss que no hay sólo *la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino la confrontación y el diálogo*. Y que en nuestro tiempo de interculturalidad, en el que *las decepciones de las promesas del universalismo abstracto han conducido a las crispaciones particularistas (...)*, el pensamiento y las prácticas mestizas son recursos para reconocer lo distinto y trabajar democráticamente las tensiones de las diferencias. La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad. Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las diferencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación” (García Canclini, 2003).

Frente a las concepciones demasiado amables de lo híbrido y lo mestizo, como marcas consumibles que vuelven accesibles determinados productos en relaciones de mercado transnacionales, advierte que el objeto de estudio no debe ser la hibridez como producto sino los procesos de hibridación, es decir, el estudio de cómo se han llegado a producir, bajo qué relaciones de dominación y a partir de qué negociaciones, procesos en los que debe “reconocerse lo que contienen de desgarramiento y lo que no llega a ser fusionado” (García Canclini, 2003):

“Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado. Vemos entonces la hibridación como algo a lo que se puede llegar, de lo que es posible salir y en la que estar implica hacerse cargo de lo in-soluble, lo que nunca resuelve del todo que somos al mismo tiempo otros y con los otros” (García Canclini, 2003).

Desde la perspectiva de Bhabha el posmodernismo se vincula a la hibridez en tanto la crítica del pensamiento monologocéntrico que aquel incorpora resultaría su punto de

partida<sup>52</sup>, en primer lugar, y, en segundo lugar, como también sugiere García Canclini, integraría la serie de negociaciones a las que la hibridez refiere.

Frente a la negatividad frankfurtiana implicada en el análisis de las patologías sociales de la contemporaneidad desde Adorno a Habermas (pérdida de sentido, anomia, no limitada ahora a “amontonarse alrededor de los antagonismos de clase” sino como irrupción “entre contingencias históricas ampliamente diseminadas” (Habermas, cit. en Bhabha 2002: 348)), la “otra” negatividad de los planteamientos de García Canclini y Moreiras, en su reflexión sobre la diferencia cultural, proyectan una modernidad alternativa descendiente del nihilismo nietzscheano y heideggeriano, del lado de la reflexión poscolonial o latinoamericanista. La crítica de estos autores postula una apertura por otras vías que recuerda el esfuerzo intelectual, del lado del paradigma de lo posmoderno, de Vattimo (subsannando algunas ingenuidades en que su idea de “transparencia” incurría). En la visión de Vattimo, esta negatividad se leía como una “oportunidad postmetafísica”, en tanto pérdida de densidad de lo real como punto de partida del pensamiento, límite de los relatos hegemónicos de representación de la identidad y, por la misma razón, borde estratégico desde el cual pensar nuevas condiciones para el diálogo intercultural. El movimiento estratégico de este paradigma, como recuerda Rincón (2006), comparte teorizadores en el ámbito de los estudios poscoloniales (Appadurai, Bhabha, Prakash, Spivak, Said, entre otros), y realiza un movimiento que Jameson había vinculado también al ascenso posmoderno, el desplazamiento de la moderna preocupación por el tiempo, que tradicionalmente había primado en una consideración de Latinoamérica como una modernidad retrasada, por una nueva preocupación por el espacio y sus metáforas. Es en ese sentido que Román de la Campa (1996, 2001) encuentra, para referir a las contribuciones de la crítica

---

<sup>52</sup> Lo híbrido desde la perspectiva de Bhabha surge como reacción a las limitaciones de lo posmoderno, traduce procesos que han devenido posibles a partir de lo posmoderno y su crítica radical a las identidades universalistas pero que no se comprenden exclusivamente a partir de categorías occidentales, y se abre a un campo de aplicación política más amplio. Bhabha, apoyándose en el concepto de “límite” de Heidegger, aboga por una significación más amplia de la condición posmoderna que consiste en concebir los límites epistemológicos de esas ideas etnocéntricas como “límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas” (Bhabha, 2002: 23). Sólo desde este punto de vista el límite se vuelve el sitio desde el cual “algo comienza a presentarse en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente del más allá” (Bhabha, 2002: 23).

latinoamericana a lo largo de los años noventa, una metáfora adecuada en la cartografía<sup>53</sup>.

La hibridación cuestiona por otro lado la posibilidad de determinar identidades si no se las piensa en un espacio más allá de los binarismos modernos, espacio que desde la lectura de Huyssen, viene siendo definido bajo el signo de lo “post” (postmodernismo, postcolonialismo, postoccidentalismo). Desde lo “post” como cortocircuito, el paradigma de la “hibridez” o de la “hibridación” se sitúa por afuera de las categorías periodizadoras (y antiperiodizadoras) de lo moderno y lo posmoderno, construidas en el Centro euro-estadounidense. Por eso, aplicado a la historia de la cultura, el concepto atiende a las hibridaciones entre la(s) premodernidad(es), las diferentes modernidades y posmodernidades señalando la “heterogeneidad multitemporal” (García Canclini, 1990) que informa cada una de las formaciones históricas latinoamericanas. Esta idea es rastreable en diferentes teóricos latinoamericanos, como es el caso de Fernando Calderón y Martín Hopenhayn. Éstos dibujan la hibridez cultural como el rasgo constitutivo de la modernidad tardía en Latinoamérica:

“La modernidad en nuestros países es, precisamente, un tiempo nuevo que contiene muchos tiempos. De esta manera resulta difícil proyectar hacia nuestra región el supuesto

---

<sup>53</sup> El desplazamiento a la esfera de lo espacial desde lo temporal en la teoría de la hibridez tanto desde el paradigma de la crítica latinoamericanista como desde la poscolonial que emerge del mundo anglo-francófono tiene además su correlato en un interés por lo desplazado o lo nómada (*unhomely*) (Bhabha, 2002) y de los agentes que ponen en relación las diferentes localidades en el seno de lo global, como las historias (Hardt y Negri, 2005) o las memorias migrantes (Trigo, 2002). Para Bhabha, el estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la otredad. “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social”, desarrollan, dice Bhabha, “una intimidad intersticial” (Bhabha, 2002: 224) cuestionadora de las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente. Estas esferas de la vida están relacionadas mediante la temporalidad del “entre-lugar” que, al mismo tiempo, aprecia el significado de lo local, mientras produce una imagen del mundo: “La cultura como estrategia de supervivencia es a la vez transnacional y traduccional: es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están arraigados en historias específicas de desplazamiento cultural, ya sean el pasaje intermedio de la esclavitud a la servidumbre bajo contrato, el viaje de la misión civilizadora, la preñada acomodación de la migración del Tercer Mundo al Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, o el tráfico de refugiados económicos y políticos dentro y fuera del Tercer Mundo. La cultura es traduccional porque esas historias espaciales de desplazamiento, ahora acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas globales, imponen la pregunta acerca de cómo la cultura significa o qué es significado por la cultura (...). Mi postura, elaborada (...) en términos de mimetismo, hibridez, astuta urbanidad, es que este momento liminar de identificación que elude el parecido produce una estrategia subversiva de agencia subalterna, que negocia su propia autoridad a través de un proceso de descosido iterativo y de una reivindicación insurgente inconmensurable. Singulariza la totalidad de la autoridad sugiriendo que la agencia requiere un fundamento, pero no requiere una totalización de esos fundamentos (...)” (Bhabha, 2002: 224-225).

de linealidad del tiempo histórico, fundado en la idea de un relevo de culturas, que forma parte de la idea clásica de modernidad en los países del Norte. En nuestra región, las culturas reflejan este síndrome de modernidad tardía que consiste en la incorporación acelerada a mercados simbólicos exógenos, y que inexorablemente tiene por efecto una cierta hibridez cultural. La heterogeneidad cultural no sólo se expresa en este juego de tiempos cruzados en que conviven los mensajes moderno-cosmopolitas con los símbolos premoderno-localistas. También se hace evidente en las segmentaciones culturales al interior de la sociedad de masas (...) De esta manera, la heterogeneidad de tiempos culturales se complejiza con la heterogeneidad de pautas del consumo cultural” (Calderón /Hopenhayn, 1996: 90-91).

Si las tecnologías de la comunicación juegan un rol fundamental en los procesos de hibridación teorizados por Bhabha, no es menos relevante la importancia de estas tecnologías en la noción de “hibridación” que teoriza García Canclini. Como Enzensberger, Canclini lleva a cabo un esfuerzo por desplazar los ataques moralizantes de la izquierda a la industria cultural y su desdén por el uso político de los media en pos de un más moderno análisis de las potencialidades objetivamente subversivas de los medios electrónicos (Enzensberger, 1974). Estas posibilidades son, según Enzensberger, aquellas vinculadas con dos características de los medios electrónicos: su reversibilidad y poder movilizador, por los que los consumidores pueden devenir productores, generando circuitos de retroalimentación. Lo que urge cambiar es el hecho de que “lo apolítico” en términos de Enzensberger “ha hecho muchos más méritos para relacionarse con los medios que ningún grupo de izquierda” (Enzensberger, 1974: 117) Shenassa señala algunas otras similitudes entre Enzensberger y García Canclini:

“La crítica de Enzensberger de la izquierda tradicional en su tendencia a discutir los medios casi siempre en términos de manipulación (...) se corresponde con el rechazo de García Canclini de las denuncias paranoicas y las concepciones conspirativas de la historia (...) (y su denuncia del hecho de que) la izquierda política (persista) en un atraso tecnológico al persistir en estrategias de comunicación tradicionalmente escritas. (...) Enzensberger insiste en el impacto “sucio” o “antisectario” de los nuevos medios- su liquidación de la tradición, la mezcla de géneros, la reconfiguración de las fronteras entre lo privado y lo público- y ello se corresponde con el énfasis de García Canclini en los efectos desdibujadores de las nuevas tecnologías de la comunicación o, en sus propias palabras, la propensión de los nuevos medios hacia la “descolección”,

“desterritorialización” y la impureza de géneros que desafían las fronteras establecidas entre lo culto y lo popular” (Shenassa, 2001: 260)

De Toro recoge entre sus diferentes aplicaciones de uso del término “hibridez”<sup>54</sup> una vinculada al concepto de “transmedialidad”, entendida no como una mera agrupación de medios o un acto puramente “medial-sincrético”, tampoco como la “superposición de formas de representación medial”, sino como “un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión” (De Toro, 2006: 226). Por esto, los “campos de la transformación y funcionalidad de los elementos mediales” gozan de central interés para la teoría de la hibridez, ya que “éstos condicionan de forma decisiva tanto la producción y recepción de productos culturales como su nivel pragmático y semántico” (226).

En un artículo reciente García Canclini vincula su noción de hibridación a una familia de términos que la antropología cultural ha venido empleando para referir a esas mezclas o fusiones. Mestizaje para el ámbito étnico fisognómico y étnico cultural, mestizaje en los hábitos culturales, incluso para el ámbito lingüístico de donde procede el término (Bajtín, 1990), el sincretismo, para la fusión de creencias, religiones y la integración de diferentes prácticas pertenecientes a distintas tradiciones, el de transculturación que superaba el de aculturación (Ortiz, 1999; Rama, 1982), etc., pueden abarcar determinados contextos de aplicación del concepto. Pero García Canclini encuentra el ámbito específico de aplicación del término hibridación en una serie de fenómenos en los que, una vez más, están implicadas las transformaciones del espacio público y las relaciones de producción y distribución propias del capitalismo global y las culturas urbanas:

---

<sup>54</sup> El paradigma de lo híbrido, como el posmodernismo, ya lo hemos señalado, es tendencialmente inflacionario. En un trabajo reciente, Alfonso de Toro sistematiza sus áreas de aplicación señalando la necesidad de en cada investigación solucionar el problema de su definición y proponer una concepción epistemológica para evitar aplicaciones contradictorias o superpuestas. De Toro señala 10 acepciones o áreas de aplicación del concepto: “Hibridez es entendida como la difícil y compleja conjunción de culturas, religiones y etnias. (...) (como) el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no-verbales tales como multilingüismo (sic.), Internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos, sistemas de máquinas (*Cyberspace*, por ejemplo) (...) el entrecruce de sistemas antropológicos y sistemas discursivos tales como el sistema homeopático y el feminista, el gay o el histórico (...) una categoría de “teatralidad”. (...) un tipo de ciencia transversal, esto es, una actividad transdisciplinaria. (De Toro, 2006: 221)



“Estos términos -mestizaje, sincretismo, transculturación, creolización- siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero ¿cómo designar las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades (no sólo allí)? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se intersectan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos” (García Canclini, 2003)

Es precisamente ese trabajo el que se da en los textos literarios de las últimas dos décadas del siglo XX y principios del XXI que vamos a analizar, como veremos más adelante.

Por su parte, Cornejo Polar, si bien ha criticado el excesivo empleo de préstamos conceptuales provenientes de la teoría anglosajona o por el latinoamericanismo escrito en inglés, elogia la inmersión del concepto de hibridez, según lo elabora García Canclini, en la historia y el señalamiento no celebratorio, en la reconstrucción de los diferentes procesos de hibridación, de las tensiones producidas en esos “tránsitos” que a menudo no obedecen a “las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes los realizan” (Cornejo Polar, 1997: 342). Frente a una idea de mestizaje que “falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia” (341), o frente a la de transculturación (Rama, 1982; Ortiz, 1999) cada vez más convertida- según Cornejo Polar- en la “cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (Cornejo Polar, 1997: 341), el préstamo terminológico de la hibridez y la movilidad con que se concibe el concepto apuntan no a un muestreo de productos o mixturas terminadas, sino al relato de procesos o negociaciones en los que cabe pensar como “entradas y salidas” (342). En este tipo de mezclas donde hay, además, mucho de diálogo permanente, es donde los términos hibridez o hibridación logran cierto positivo efecto desautomatizador.

Como señala García Canclini, el escenario específico más fructífero de aplicación de lo híbrido es, entonces, la ciudad en su devenir megalópolis (Sassen, 2004) o los espacios fronterizos, espacio en el que la aceleración del desarrollo del mercado de bienes

simbólicos y la penetración massmediática condicionan mestizajes que no pueden describirse mediante categorías tradicionales. García Canclini se centra en una serie de procesos particulares de hibridación en las sociedades urbanas latinoamericanas contemporáneas. Desde su perspectiva, en el espacio fronterizo que suponen las grandes ciudades los procesos de hibridación no ya simplemente se producen mediados por las tecnologías de la comunicación sino que son estas tecnologías las que presentan ellas mismas una lógica híbrida.

García Canclini vincula las tecnologías de la comunicación a la cuestión urbana (Castells cit. en García Canclini, 1990) en las sociedades contemporáneas, las ideologías urbanas atribuidas a un aspecto de la transformación producida por el entrecruzamiento de las diferentes fuerzas de la modernidad. Lo urbano desde los planteamientos de Castells no se opone a lo rural, sino que ambos se contagian de la serialización y el anonimato en la producción, con la reestructuración de las “comunicaciones inmateriales” (García Canclini, 1990), que transforman los vínculos, según García Canclini, entre lo privado y lo público.

“Vivir en las grandes ciudades no implica la disolución del individuo en la masa y el anonimato. La violencia y la inseguridad pública, la incompreensión de la ciudad nos hacen buscar formas selectivas de vida social, de intimidad doméstica, (...) clases medias y altas incrementan las protecciones de sus hogares y privatizan las calles de sus barriadas, para todo el mundo, radio y televisión, y para algunos los ordenadores conectados a servicios básicos les dan información y entretenimiento” (García Canclini, 1990: 209).

Algunos estudiosos de las culturas urbanas (Lechner, 1982; Gutiérrez y Romero, 1985; Landi, 1984) habían señalado cómo la ciudad se había venido transformando en un “espacio de aislamiento para el individuo” (García Canclini, 1990: 210). Al contrario de lo que Habermas observaba para períodos previos de la modernidad, en el presente latinoamericano de fines de los ochenta, “la esfera pública no es ya un lugar de participación racional” en el que “el orden social se determina” (García Canclini, 1990: 210). La esfera pública así entendida que se había forjado en América Latina entre la segunda mitad del XIX y la primera mitad del XX, merced a la burocratización y la massmediación se transforma radicalmente, implicando un cambio en el espacio político

(Lechner 1982; Gutiérrez y Romero, 1985) que García Canclini describe del siguiente modo:

“La década de los ochenta asiste con frecuencia caricaturas de los movimientos populistas de los sesenta. Los líderes populistas llegan a oscuros pactos con los sustentadores del poder neoliberal y los especuladores de la economía (Alan García en Perú, Carlos Andrés Pérez en Venezuela, Carlos Menem en Argentina) (...) El uso masivo de de la ciudad para la teatralidad política se reduce; las medidas económicas y los llamados a la colaboración entre individuos se realizan a través de la televisión. (...) Las marchas en las calles tienen escaso efecto. (...) La denuncia del empobrecimiento de las mayorías adopta con frecuencia la forma de explosiones desarticuladas, ataques a supermercados o tiendas, en los márgenes de las vías orgánicas a la representación política” (García Canclini, 1990: 212).

García Canclini pone de manifiesto a través de un amplio espectro de fenómenos lo que él llama una “pérdida del sentido de la ciudad” (García Canclini, 1990: 212). Esta transformación de la esfera del espacio público acontece bajo la égida de procesos globalizadores y la influencia de las tecnologías mediáticas de la posmodernización, que en Latinoamérica como acuerda a señalar la crítica (Landi, 1994; Portantiero, 1996; Gabetta, 2002; Martín-Barbero, 2004; Feijóo, 1999) se desarrollan de forma inédita y acelerada durante las varias décadas de neoliberalismo político entre los años setenta y la actualidad, período que Harvey describe como del “advenimiento de la posmodernidad” (Harvey, 1989). La ciudad se virtualiza y en el “espacio real” o en el viejo espacio urbano de la modernidad, la movilización social y ciudadana se fragmenta en procesos cada vez más difícilmente totalizables (García Canclini, 1990: 213). La movilización social, en la misma medida que la estructura de la ciudad, se fragmenta de manera análoga y síntoma de ello son las “dificultades de los partidos políticos en unir a los individuos en proyectos comunes” que “no produzcan un ingreso económico” (García Canclini, 1990: 213).

La cuestión política se juega en un espacio público trasladado al útero de los media. El efecto de la movilización social no depende de una demostración de doscientas mil personas en las calles, sino, aún más, de “su capacidad para interferir el funcionamiento normal de la ciudad”, y en el hecho de que, merced a ello, encuentren apoyo de los

medios. Pese a todo, García Canclini señala que bajo esas nuevas condiciones de juego, algunas veces, “el sentido de la ciudad se restaura” y “lo masivo cesa de ser un sistema vertical de difusión para devenir una mayor expresión de poderes locales, un complemento de los fragmentos” (García Canclini, 1990: 214).

Si el mercado “reordena el mundo público” como un espacio de “consumo y dramatización de los signos de estatus”, si las identidades colectivas encuentran su escenario “menos cada vez en la ciudad y en su historia” (215), también ocurre que los procesos de hibridación dan lugar a numerosas contradicciones en que “la vida urbana transgrede continuamente las compartimentaciones” (216) que el sistema social requiere. En el movimiento de la ciudad, los intereses comerciales se cruzan con los históricos, con la estética y la comunicación.

La desarticulación de lo urbano también pone en duda la posibilidad de construir sistemas culturales estables y de adscribir de modo nítido a determinados grupos sociales en determinados territorios, según sus relaciones con determinadas “historias” o “colecciones”. García Canclini señala cómo la tecnología mediática posmoderna produce dos procesos combinados de “descolección” y “desterritorialización”<sup>55</sup>.

Si la formación de colecciones especializadas de arte y folklore, en Europa y después en América Latina, supuso un modo de separar bienes simbólicos a partir de los cuales diferenciar y jerarquizar grupos étnicos o clases y conocer este orden era un modo de acceder o pertenecer a ese grupo, hoy, “los elementos folklóricos, las máscaras y textiles” son “manufacturas” o souvenirs en mercados urbanos (García Canclini, 1990: 222):

“Si queremos los mejores diseños, no tenemos que ir a las montañas o a los bosques donde viven los indios que los producen. El agregado de trabajos y mensajes que estructuraba la cultura visual y proporcionaba la gramática de lectura para la ciudad disminuye su eficacia” (223).

---

<sup>55</sup> La “descolección”, según emplea el término García Canclini, resulta de la transformación del “tema del sistema de los objetos de Baudrillard en el de la porosidad de las paredes que aíslan las identidades” (Rincón, 2006: 117). La “desterritorialización”, no en el sentido en que lo utilizan Deleuze y Guattari para analizar la “máquina capitalista civilizadora” y las operaciones que efectúa la obra de Kafka, sino en “los procesos simbólicos, como la cancelación de ligazones nacionales” de las “colecciones” (Rincón, 2006: 117).

La “agonía de las colecciones”, es el síntoma más claro de cómo las clasificaciones que se empleaban para separar lo culto de lo popular, y a ambos de lo masivo, están desapareciendo. Las culturas no se agrupan en totalidades fijas, sino que, ahora, esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se ven cruzadas todo el tiempo y, por encima de todo ello, cada usuario se ubica estratégicamente frente a ellas construyendo su propia colección: “Las tecnologías de reproducción permiten a cada persona organizar (...) (su propio) repertorio” (223).

En la propia tecnología pueden observarse los modos en que las colecciones se han perdido. García Canclini señala una lógica híbrida en buena parte de la tecnología posmoderna y sus productos. La fotocopiadora que implementa lo que Monsiváis ha denominado “grado Xerox de la lectura” (Monsiváis, cit. en García Canclini, 1990: 225) por el que la relación fragmentaria con los libros nos lleva a perder la estructura en la cual los capítulos se insertan, y que afecta a la propia escritura y composición de los libros. Los videocassettes, que relacionan televisión y biblioteca y “permiten- según Jean Franco- la yuxtaposición de muy diferentes temas comenzando de un sistema arbitrario y dirigido a comunidades que trascienden los límites entre razas, clases y sexos” (Franco, cit. en García Canclini, 1990: 225). Los *clips* de vídeo, el género más específicamente posmoderno o el “intergénero”, mezcla de música, imagen y texto, “transtemporal”, pues reúne melodías e imágenes de diferentes épocas y las cita libremente fuera de contexto, reescribiendo- como también había sugerido Benjamin con respecto del cine- procesos ya desarrollados por Duchamp o Magritte, ahora para las masas. Los video-juegos, que celebran los elementos del cine de masas más vinculados con la violencia o la sensualidad, con la eficacia de la tecnología, proporcionando un espejo donde “el poder mismo y la fascinación de luchar contra las fuerzas del mundo se escenifican” evaporando el peligro y dejando únicamente “el placer de la victoria sobre otros” o la posibilidad, siendo derrotados, de que sólo se hayan “perdido unas pocas monedas en una máquina” (García Canclini, 1990: 226).

Es en este punto del capítulo “Culturas híbridas: poderes oblicuos” (1990) en el que García Canclini señala específicamente los efectos de la tecnología en un *sensorium* contemporáneo crecientemente simulacional. Este autor, como muchos tecnólogos citados en capítulos anteriores (Jameson, 1991, 2002; Eco, 1986; Baudrillard, 1997,

1994; Virilio, 1989; 1997) describe las facetas más apocalípticas de cómo las tecnologías posmodernas de lo visual construyen lo que él llama una “fugaz visión de lo real” en la que “el mundo se contempla como una discontinua efervescencia de imágenes” (...). Los nuevos medios contribuyen a construir una imagen del arte “comida rápida” que genera una “cultura del pensamiento preempaquetado para ser pensado” (García Canclini, 1990: 227) y deshistoriza o induce a disolver la capacidad para dar sentido global a la historia. No obstante, las potencialidades de la tecnología para la hibridación creativa también son señaladas. Los medios tecnológicos citados “*crackean*”, desestabilizan el orden tradicional en que se clasificaban y diferenciaban tradiciones culturales. Si bien debilitan el significado histórico y las concepciones macroestructurales en beneficio de relaciones intensas y esporádicas con objetos aislados, con sus signos e imágenes, para García Canclini:

“No existen razones para lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que, separando lo culto, lo popular y lo masivo, promueven desigualdades. Tampoco creemos que existan razones para restablecer el orden clásico de la modernidad. Vemos en los cruces irreverentes ocasiones para relativizar los fundamentalismos religiosos, políticos, nacionales, étnicos, y artísticos que absolutizaban ciertos patrimonios y discriminaban sobre el resto. Pero nos preguntamos si esa discontinuidad extrema como un hábito perceptivo, la disminución de oportunidades para entender la reelaboración de los significados de algunas tradiciones y para intervenir en su cambio no revitalizan el poder inconsultado de aquellos que continúan sintiéndose concernidos en la comprensión y el manejo de las grandes redes de objetos y significados, las transnacionales y los estados. La asimetría de la producción y el uso entre las naciones centrales y dependientes y entre los consumidores de clases diferentes en el seno de una sociedad” (García Canclini, 1990: 227-228).

No es cuestión, señala el autor de *Culturas híbridas*, de regresar a “las denuncias paranoicas y a las concepciones de la conspiración de la historia que acusaban a la modernización de lo cotidiano y la cultura de masas de ser instrumentos de un orden poderoso en aras de una mejor explotación”, sino de comprender cómo la “dinámica misma del desarrollo tecnológico” reconfigura la sociedad y “coincide con o contradice los movimientos sociales” (García Canclini, 1990: 255). Hay diferentes tecnologías, señala este autor, cada una con varias posibilidades de desarrollo y articulación con otras. Hay sectores sociales con diferentes “capitales culturales” y disposiciones de

apropiárselos con diferentes significados. Y como hemos señalado, uno de los modos más ricos de apropiación de la cultura de masas y la tecnología de reproducción de lo visual estriba en la literatura.

El paradigma de la “hibridación” o la “hibridez” nos parece entonces una estrategia de lectura particularmente interesante para leer unos textos que desde fines de los años sesenta han bebido de una tradición híbrida entre la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes procedente de los medios de comunicación de masas y el texto literario. Dando lugar a procesos de hibridación en los que se desprende una significación política. Frente a los sucedáneos de ficción de la paranoia tecnológica o las hibridaciones de los géneros melodramáticos massmediáticos que cada vez resultan más rentables económicamente para la industria editorial, los textos que vamos a leer, que acogiéndonos a perspectivas de los diferentes críticos citados podríamos calificar bien de “posmodernos”, bien de “híbridos”, tratan de inscribir un sentido político en la apropiación de las imágenes de los *mass media* y la tematización de la penetración de la tecnología, sentido que entronca con unas nuevas condiciones de producción y distribución de la literatura en unos tiempos complejos de Globalización.

### **3.3. Breve resumen del capítulo. Ni apocalípticos ni integrados.**

El debate que hemos repasado aquí, que atraviesa las áreas de los estudios culturales y la crítica cultural latinoamericana, puede conectarse con otros en los que la incidencia de los medios masivos y la tecnología reproductiva a ellos vinculada juegan un papel clave. Es el caso del que reflexiona a partir de los conflictos entre lo local y lo global, el “transnacionalismo” (Mato, 2005; Moraes Mena, 2007) y el “posnacionalismo” (García Canclini, 1993; Trigo, 2002), que conciernen particularmente a la literatura en tanto ésta se ha entendido tradicionalmente en América Latina, como ha señalado González Echeverría, como un archivo depositario de lo nacional (González Echeverría, 1990), pero sin duda excederían en mucho los límites de este capítulo. La puesta en diálogo de alguno de estos argumentos nos ha servido para señalar cómo la tecnología y los medios de masas articulan las configuraciones de la modernidad y la posmodernidad en América Latina.

Las aportaciones provenientes de la crítica cultural y los estudios culturales tienen su correlato en los estudios literarios, que se han mostrado concernidos en el análisis de cómo la tecnología de la producción y reproducción massmediática se socializa en Latinoamérica. La relación entre la tecnología, la cultura de masas y la literatura, en efecto, resulta un espacio en que tienen lugar numerosas hibridaciones. Sus cruces y usos constituyen una de las relaciones más interesantes para leer el devenir de unos tiempos en los que tecnología y literatura incurren crecientemente en una “relación simbiótica” (Brown, 2007: 737), experimentada, al hilo del debate que hemos consignado en los tres primeros capítulos, como posibilidad de enriquecimiento y, simultáneamente, como apocalipsis.

Lejos de ubicarnos en la estirpe de los apocalípticos (Becerra, 1999) para señalar el deterioro de un tipo de literatura de dominante y referencias textuales o histórico-literarias, esta tesis se plantea, como señala García Canclini, ante “la reorganización de los cambios culturales y los constantes cruces de identidades”, preguntarse “en una dirección diferente sobre los órdenes que sistematizan el material” (García Canclini, 1990: 263) para señalar lo que hay de “oblicuo, simulado y diferido”, en los procesos de hibridación de la tecnología de la producción y la reproducción de las imágenes provenientes de la ecología massmediática contemporánea con los textos literarios. Si hay una forma en que los textos reproducen la ideología del capitalismo avanzado o el inconsciente ideológico que los informa, como señalaban Jameson y Althusser, habrá del mismo modo una forma oblicua en que construyan fragmentos de una cartografía que arrostre o denuncie sus contradicciones, haciendo visibles en los procesos híbridos que se dan en la cultura las formas de supervivencia (Bhabha, 2002) de una significación política. Desde su subrayado de líneas de fuga en una ecología massmediática dominante establecen una distancia respecto de la cultura de masas. Los análisis de los cruces de la literatura con la videocultura y la tecnología de la producción y reproducción de imágenes posmoderna en las obras desde fines de los ochenta hasta hoy que proponemos nos siguen hablando del modo en que se humaniza la tecnología, o más bien de cómo la tecnología y nosotros hemos devenido un híbrido, de cómo el *sensorium* simulacional está implicado necesariamente en cualquier acto de toma de la palabra (o de la imagen), en cualquier posibilidad de imaginar una forma de hacer visibles los conflictos, de “representar” o más bien, de “presentar” cualquier –dichos sean todos estos términos entre comillas- “realidad”. Somos conscientes de que la



“revolución tecnológica”, como señala Brown a propósito de las ideas de Martín-Barbero, determina la misma semiótica del discurso usado para describirla (Kittler, 1999; Brown, 2007). En una cultura híbrida los “conflictos no se borran, como sugiere el posmodernismo neoconservador. Se ubican en un registro diferente, uno que es multifocal y más tolerante, y la autonomía de cada cultura se repiensa- algunas veces- con riesgos fundamentalistas más bajos” (García Canclini, 1990: 263).

En los siguientes capítulos trataremos de analizar cómo la narrativa rioplatense elegida transcribe un sensorium que hemos descrito como simulacro. Bien incorporando de diversa manera los medios y la cultura masiva paródicamente, a la manera de pastiche, a través de la cita, o bien como *écfrasis* o incorporación estructural de determinadas gramáticas audiovisuales vinculadas a la tecnología massmediática posmoderna en la construcción de las ficciones. Pensamos que la narrativa escrita desde fines de la década del ochenta y publicada entre los noventa y el nuevo siglo reproduce fragmentos de realidad que tematizan la experiencia simulacional contemporánea, llevando a la literatura al límite del simulacro, transcribiendo una determinada crisis perceptiva implicada en el *sensorium* simulacional de la segunda edad de los media, como forma y límite de la experiencia, para posteriormente escribir, en el reverso de ese límite, en el reverso de su juego con lo masivo, oblicuamente, la denuncia de la transformación de lo político en el espacio de la Argentina y Uruguay de fin de siglo. El diálogo que establecen los textos con el horizonte cultural del cambio de siglo, trataremos de leer respuestas a cómo la tecnología de la reproducción audiovisual interpela a la literatura con preguntas tales como: ¿cómo seguir escribiendo literatura en un horizonte massmediático? ¿Qué siguen haciendo los textos literarios con la videocultura y los medios? ¿Cómo el horizonte del neoliberalismo y la globalización a través de la tecnología transforman las identidades individuales y colectivas? ¿Cómo desde la literatura pueden construirse mapas cognitivos válidos de la contemporaneidad latinoamericana? Preguntas que, en conexión con las que se plantea la crítica cultural y literaria latinoamericanista desde los años noventa, tratan de elevar, como reclama Juan Carlos Rodríguez, “desde el fragmento, nuevos modos de la utopía” (Rodríguez, 2002), utopías con minúscula o fragmentos verosímiles de la utopía (Hopenhayn, 1994).

Tal vez la literatura no haya existido desde siempre (Rodríguez, 1990), tal vez, como ironizan alguno de estos textos, no vaya a existir para siempre, al menos según los

parámetros con los que se la había venido describiendo, inclusive desde la crítica literaria posmoderna. Pero aún en los casos extremos en que los textos se fugan hacia lo postliterario o, siguiendo la terminología de Bourdieu que emplea Ludmer (2007a), a lo “postautónomo”, la tarea crítica debe- pensamos- acabar leyendo cuál es la significación política de los mismos o, al menos, cómo los textos reconfiguran o construyen su verosimilitud significativa respecto de realidades- y mercados- “glocales”. En unos tiempos en que la política se evade al espacio de la videopolítica, sigue siendo lícito preguntarse sobre qué hacen los textos con la literatura, cómo se relacionan con la realidad o cómo la transcriben- ¿qué clase de realidad?- o, en definitiva, de qué manera los textos abren “perspectivas para ver” (Sarlo, 2000) en unos tiempos de transparencia absoluta y, al mismo tiempo, absoluta opacidad (Lyotard, 1987).

#### **4. VIDEO-CULTURA Y CULTURA DE MASAS EN LA LITERATURA: DEBATES Y PROBLEMAS**

##### **4.1. Cultura de masas y alta cultura:**

Uno de los debates que han sido transitados en el análisis de los cruces entre la tecnología massmediática y la literatura es aquél preocupado de cómo la literatura -un arte concebido como “culto” o “elevado”- se ha apropiado de los géneros menores o espurios, de los lenguajes y productos de la cultura de masas. Como hemos señalado, de una consideración negativa de los medios de masas, construida fundamentalmente por los críticos de la Escuela de Frankfurt, y de un análisis de la manipulación, en las últimas dos décadas el interés de la mayor parte de estudios se ha desplazado al análisis de las estrategias de su uso, a las apropiaciones y procesos de hibridación.

Algunas perspectivas histórico-culturales del estudio de los cruces entre lo popular y el arte culto han anticipado la deconstrucción de ciertos juicios apriorísticos heredados de la izquierda adorniana. Es de Roger Chartier (Chartier, 1995) la afirmación que rompe con el populismo romántico en la consideración de lo popular, vinculando la idea de cultura popular principalmente a una categoría académica y no a una sustancia o esencia inherente a la cultura de las clases populares. Amar Sánchez inicia su estudio sobre la cultura de masas y sus relaciones literarias en América Latina volviendo sobre esta idea al afirmar que “toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica” (Amar Sánchez, 2000: 11). De un modo análogo, Carlo Guinzburg proponía, en términos gramscianos, una lectura de las relaciones entre las dos culturas que fuera sensible a “la dicotomía cultural, pero también la circularidad (...) la influencia recíproca (...) entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica” (Guinzburg, 1982: 15), y Burke había destacado lo problemático de las definiciones de lo popular haciendo visibles los cruces entre diferentes estratos culturales. Subyacen a estos planteamientos las tesis de Bajtín, quien encuentra en su estudio de la obra de Rabelais que toda apropiación de las formas populares de naturaleza anticanónica y carnavalesca acaba teniendo una incidencia en lo político, generando productos culturales dialógicos cuya lectura se complica (Bajtín, 1990). Bajtín, como señala con frecuencia la crítica, sienta las bases de la lectura de los efectos del vínculo entre culturas desde la perspectiva y el aparato de la crítica literaria (Amar

Sánchez, 2000; Zubieta, 2004; Santos, 2004; Monsiváis, 2005). En un sentido similar, Stallybrass y White constatan cómo los discursos altos se estructuran en relación con las degradaciones del discurso bajo y cómo uno y otro se interpenetran. Stallybrass y White se plantean analizar “la contradictoria naturaleza de las jerarquías simbólicas en las construcciones dominantes de la literatura y las formaciones sociales” (Stallybrass y White, cit. en Amar Sánchez, 2000: 16). A pesar de que estas ideas influirán en las formulaciones críticas para estudiar los productos masivos, el interés de estas perspectivas por la cultura de masas es bastante infrecuente y la referencia a su existencia es “a menudo casual y condenatoria” (Amar Sánchez, 2000: 16).

La perspectiva de la hibridez, como señalábamos en el capítulo anterior, también influida por las tesis de Bajtín, nos permite pensar de otra manera los procesos culturales en que interviene la cultura de masas, al entender lo masivo no como un instrumento de inoculación y alienación, sino como un espacio donde tienen lugar mediaciones (Martín-Barbero, 2003) y negociaciones (García Canclini, 1990, 1992) a partir de las cuales se producen nuevos híbridos. Reconstruir los procesos de constitución de los mismos permite dar cuenta del diálogo que mantienen los textos literarios con lo masivo, para señalar cómo construyen una verosímil significación política a través del establecimiento de una distancia crítica. Como señala Amar Sánchez:

“Desde estas perspectivas se señalan las formas de uso, apropiación, hibridez, mediación; frente a las bien definidas dicotomías, y sin negarlas en la mayoría de los casos, estos estudios optan por la consideración de los complejos, conflictivos pero muy productivos puntos de intersección, fusión y transformación entre las culturas” (Amar Sánchez, 2000: 17).

La perspectiva de análisis que hemos elegido, quiere tener en cuenta la doble dimensión del desarrollo de la cultura de masas. Por un lado atendiendo a los medios de comunicación como tecnología que hace posible la proliferación de los productos de la cultura de masas, es decir, atender a cómo la tecnología massmediática se inserta en un discurso social, determinando el *sensorium*, la organización de la percepción sobre la realidad, y transformando la identidad del sujeto observador. Por otro lado, atendiendo a sus productos, las narraciones y construcciones ficcionales vinculadas a la expansión de

esa tecnología- la radio, el cine, la fotografía, las autopistas de la información y, fundamentalmente, la televisión. Ambos lados del fenómeno no pueden leerse por separado, pensamos, en los textos que hemos elegido, sino como dos caras de una misma moneda. Las conexiones entre la tecnología massmediática y los textos literarios están hablando de cuáles son las negociaciones entre la literatura y la cultura de masas y, al mismo tiempo, esos cruces transcriben una determinada ecología mediática, nos hablan de cómo ésta determina la percepción y el estatuto de la realidad.

En nuestro estudio nos serán útiles las aportaciones de aquellas perspectivas que, desde la proliferación de los medios de comunicación de masas, reflexionan sobre el contacto de las dos culturas, alta o culta y popular o masiva. Sobre todo aquellas que, a partir de la polémica sostenida por los pensadores de la Escuela de Frankfurt, se centran en la búsqueda de la eficacia estético-política de las apropiaciones y los usos de lo masivo, teniendo en cuenta también su dimensión técnica o tecnológica y las transformaciones del campo perceptivo implicadas bajo estos síntomas estéticos, posturas que podrían delinearse en torno a las posturas clásicas que describe Umberto Eco como apocalípticas e integradas. Por ello damos cuenta en este cuarto capítulo de algunos conceptos operativos para nuestro análisis.

A la posición de Benjamin que describíamos en el capítulo primero se suscribe en los años sesenta Enzensberger en su reconocimiento de las potencialidades políticas de los medios de comunicación, que desde los planteamientos de Horkheimer y Adorno y toda la izquierda postadorniana, cuyo más conspicuo exponente podría ser Habermas, habían sido criticadas y negadas. Enzensberger problematiza una de las ecuaciones que habían cristalizado en la crítica de los medios, la de que manipulación es igual a consumo y éste a su vez es igual a alienación (Amar Sánchez, 2000: 18), abriendo el campo para el análisis de usos estéticos y políticos de formas desprestigiadas por la mayor parte de la tradición. A estas posiciones se añaden, como también señalábamos en el capítulo anterior, Gianni Vattimo, en los ochenta o Mark Poster, a propósito de su análisis de nuevas tecnologías como son las “autopistas de la información” en los noventa. Las posturas utópicas desplegadas por estos autores vienen a decir que con el paso a la “heterotopía” entendida como un mundo de alternativas de expresión para culturas, voces, subsistemas culturales y grupos periféricos gracias a los medios, se traducen en democratización, participación y diálogo culturales. Aún no ha concluido el debate

sobre si la frustración o el logro muy parcial de estos objetivos han podido constatarse con el paso del tiempo, no obstante, como señala Amar Sánchez la excepción a un cierto pesimismo en las conclusiones provisionales puede certificarse si se examinan los usos y apropiaciones de lo masivo por otras zonas o manifestaciones culturales como la literatura o el arte pictórico. (Amar Sánchez, 2000, 18).

#### 4.2. *Kitsch, pop, camp.*

Uno de los ámbitos que había despertado interés desde los años setenta pero que comienza a transitarse desprejuiciadamente desde los noventa por los estudios literarios latinoamericanos es el del uso de lo kitsch por parte de la literatura. Lo *kitsch*- término procedente del alemán de origen incierto, tal vez del ruso *keetcheetsya* (ser arrogante y engreído), del inglés *sketch* (esbozo), o más probablemente, del verbo alemán *verkitschen* (fabricar barato o recoger basura de la calle) (Calinescu, 1991)- ha recibido consideraciones tanto positivas- al menos no necesariamente perniciosas- como negativas. En el primer caso cabe citar a Moles, que, valorando la facilidad del *kitsch* para acercar los efectos del arte a la masa, define el kitsch como un “arte de la felicidad”<sup>56</sup>; Debord, en el otro extremo, afirma que la alianza de la cultura de masas y el *kitsch* ha provocado el devenir de la sociedad del espectáculo donde a los sujetos les era atribuido un “papel pasivo y robotizado” (Santos, 2004: 215).

Horkheimer y Adorno estudian el *kitsch* como un fenómeno ligado a la industria cultural. Nos resulta ineludible el valioso análisis semiótico de Umberto Eco<sup>57</sup>, en su constatación de que la cultura mediática en la que ineludiblemente nos hallamos inmersos es la responsable de esa estetización generalizada de la sociedad, que también observaba Vattimo (1987), que desestabiliza el sistema jerárquico que separaba la alta de la baja cultura o cultura de masas, haciendo cada vez más difícil su diferenciación y desterrando la imagen de un arte puro que había pervivido durante la modernidad, al territorio de los mitos. Lo *kitsch* se ha convertido en consustancial a las transformaciones generadas por la penetración mediática consecuencia de la globalización de las redes comunicacionales. En este sentido plantea Calinescu la

---

<sup>56</sup> Abraham Moles, como señala Calinescu, considera lo *kitsch* como un modo de comportamiento que puede hallarse combinado con otros modos, y que por tanto, no está separado de otras expresiones catalogadas positivamente como “artísticas” (Calinescu, 1991: 238)

<sup>57</sup> En especial el capítulo “La estructura del mal gusto” (2004: 95-163).

imbricación de esa hiperextensión de lo *kitsch* con las necesidades psicológicas de la clase media desde mediados del siglo XX, “que intenta, con bastante éxito, generalizar a toda la sociedad en un mundo electronizado que se asemeja a la Aldea Global de McLuhan” (Calinescu, 1991: 236).

Tras un recorrido por las teorizaciones de autores como Killy o Broch, Eco elabora una definición de lo *kitsch*- término alemán intraducible que en España acredita un sinónimo aproximado en el concepto de lo “curiosi”, teorizado por Gómez de la Serna- que se identifica con una “prefabricación” e “imposición” del efecto en el arte. Broch hace referencia a lo *kitsch* como una mentira, un mal en el sistema de valores del arte, en tanto que imitación secundaria. Si bien esta noción es compartida por Eco, éste reconoce que sin unas gotas de *kitsch* no existiría ningún tipo de arte. Uno de los aspectos más interesantes de la definición de Eco reside en la consideración de las prácticas políticas de lo *kitsch*, que para el autor debe no sólo recoger a modo de pastiche los elementos procedentes de la tradición artística a sabiendas del efecto que provocan, sino, a la vez, sugerir “continuamente la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada” (Eco, 2004: 102). Eco toma de Greenberg, en su consideración de la dialéctica entre la vanguardia y lo *kitsch* (entendido como un fenómeno inherente al desarrollo de la cultura de masas), la distinción entre una vanguardia “que imita el acto de imitar”, y un *kitsch* que “imita el efecto de la imitación”. Eco advierte que lo *kitsch*, como fenómeno circunscrito a la cultura de masas, supera en la literatura actual los límites en los que se lo había confinado para extenderse a la “*midcult*”, que en una gran variedad de realizaciones se impone, según Eco, como ilusión acrítica y fácilmente comercializable, por lo que, para Eco, siguiendo la misma línea argumentativa que Lowenthal, la interpretación del *kitsch* en la cultura de masas es, en este sentido, igual a ideología. Según Calinescu, no conviene olvidar que la proliferación masiva del *kitsch* también tiene causas psicológicas o, si se quiere, de tipo existencial, por las que el *kitsch* se entendería como una reacción contra “el terror del cambio y la insignificancia del tiempo cronológico fluyendo desde el pasado irreal hacia un futuro igualmente irreal” (Calinescu, 1991: 242). Lo *kitsch* como pasatiempo fácil ante la vaciedad sin horizonte del creciente tiempo libre, escape de la banalidad: “Lo divertido del kitsch es precisamente el lado opuesto al terrible e incomprensible aburrimiento” (242).

Para Eco, ya desde los sesenta es inconcebible considerar lo *kitsch* como un ámbito absolutamente separado de la “alta literatura”, debido a que la cultura de masas invade los hogares, incluso los de los intelectuales más acérrimos, a través del discurso televisivo, fundamentalmente, el arma que vuelve verdaderamente masiva la/nuestra cultura, ya que:

“(…) el universo de las comunicaciones de masa- reconozcámoslo o no- es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva” (Eco, 2004: 18).

La consideración negativa de lo *kitsch* como relajación de la tensión crítica y artística en la posmodernidad radical, por tanto, en una cuestión de uso, en la pretensión de lo *kitsch* de suplantar la propia experiencia artística mediante una prefabricación que ofrece efectos inmediatos. Porque, en otro sentido, los críticos atestiguan un uso de lo *kitsch* a partir de la estética *camp*, en el que el empleo consciente de lo *kitsch* se convierte en expresión nuevamente valorada como artística e incluso como una cierta gestualidad en la que se reivindica una identidad inestable que se define por criterios de gusto y por modos de aproximación que oscilan entre la afición y la ironía. La profusión del uso de lo *kitsch* en un texto o una obra artística provoca un descolocamiento del receptor, transgrediéndose los límites de lo esperable en un discurso del exceso que se propone como artístico al margen de las formas tradicionales de un arte canonizado, haciendo de ese arte, a un tiempo, objeto de burla, pues su canonización se critica como sospechosa, y, a su vez, código incorporable a su propio discurso bajo la fórmula del pastiche.

La denostada y celebrada mirada *camp*, que en aras de la ironía puede abandonarse sin complejos al *kitsch* más horrendo, hace de la recreación del mal gusto una forma de refinamiento que se hace sumamente difícil de distinguir de la zafiedad simplista de lo *kitsch*, pudiéndose discernir únicamente a través del acceso a una competencia interpretativa, el ingreso a una élite o comunidad de iniciados, es decir, una vez alcanzada la destreza suficiente que permita hablar su lenguaje y movernos en la distancia crítica adecuada desde la que leer. Sólo de ese modo el hedonismo o el



dandismo de la cultura de masas implícito en el gesto *camp* puede volverse social, *id est*, cobrar significación a través del proceso de recepción.

Esta ironía colectiva implícita en el *camp* ha sido vinculada con la vindicación de identidades *gay*. José Amícola atiende en su estudio de la estética *camp* al análisis de Chuck Kleinhans quien, a partir de la primera definición del *camp* de Susan Sontag, que ésta vincula a lo exagerado, lo artificioso y no-natural (Sontag, 1984), advierte que uno de sus rasgos definitorios se relaciona con una mirada sobre lo estético implicada en el surgimiento de discursos contestatarios o contrahegemónicos que rodean al movimiento homosexual predominantemente masculino estadounidense desde los años sesenta. Kleinhans y Amícola definen lo *camp* como “una apreciación extravagante, desproporcionada en relación con su contenido, especialmente si ese contenido es banal o trivial” (Amícola, 2000: 50). Para Amícola el *camp* se entiende como una puesta en circulación de “bienes simbólicos que ha depreciado ese fenómeno”, es decir, un uso irónico y paródico del *kitsch* que se muestra a través de una mirada que lo recicla para incorporarlo a la producción artística como elemento subversivo, en un sentido muy posmoderno<sup>58</sup>, en tanto que no se vincula con un único discurso ideológico, ni representa los valores de una revolución programática colectiva, sino que se articula como una expresión dispersa, fragmentada y no sistemática, mediante la que se vehiculan proyectos individualizados o subjetivos. Como señala Amícola, el *camp* es una forma ideológica caracterizada por la contradicción: “una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad”(Amícola, 2000: 52) que “se origina en una percepción *gay* masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad, (...) entonces, determinando el *gender*”<sup>59</sup>(Amícola, 2000: 53).

El *camp* y el *pop* coinciden en vincularse con una serie de prácticas y estrategias de comportamiento en las cuales lo *kitsch* deja de ser una relajación acrítica y cursi, que pretende el efecto de lo artístico, siendo al arte un sucedáneo serial, para convertirse en parte de la expresión del propio discurso artístico, en parte de su código, en una forma

---

<sup>58</sup> Amícola, siguiendo las ideas de algunos teóricos norteamericanos que parten de la lectura de Hutcheon (1988) y Huyssen (1986), prefiere el término “posvanguardia” frente a los de “posmodernidad” o “posmodernismo”, para hablar del arte y la literatura contemporáneos, dejando “posmodernismo” o lo “posmoderno” para el campo de la teoría cultural o la filosofía (Amícola, 2000).

<sup>59</sup> Término traducible para Amícola por el de “rol sexual” o por el de “función del género”, según lo emplea Judith Butler (1990).

de consumo. Sontag, en “Notas sobre lo camp” a partir del kitsch define lo *camp* como “un dandismo en la era de la cultura de masas”, un “buen gusto del mal gusto” en el que se produce el reconocimiento celebratorio de las propias flaquezas estéticas en una suerte de “amor a la naturaleza humana” que resulta paradójicamente un amor a lo “no-natural” o a lo no sancionado como tal por la tradición cultural dominante como gesto de una rebeldía no programática (Sontag, 1984: 308). Un gusto impreciso que Sontag reconoce proclive al “artificio y (la) exageración, producto de la tensión con lo masivo, marginal a la *mainstream* cultural, afiliado por lo general a la cultura homosexual” (Speranza 2000: 55). Se trata entonces de una salvación por la ironía, por la ambigüedad, que se apoya en la lectura: frente al *kitsch*, plano, unívoco, literal, el *camp* al igual que el *pop*, permiten una duplicidad en la lectura que habilita la posibilidad de un “arte de los medios” (Ludmer, 1999). De ahí que ambos fenómenos estén unidos. Siguiendo las tesis de Sontag, es posible comparar lo *camp* con gran parte del *pop*, aunque, en su opinión, éste último es más “chato” y “seco”, más “serio” y “distanciado” (Sontag, 1984: 307). El *pop* y el *camp* definen una categoría del gusto cultural andrógina, híbrida, entre la celebración y la ironía que “conforma y negocia el modo en que los intelectuales de los sesenta se apropian de la inmediatez seductora de la cultura masiva conservando al mismo tiempo sus privilegios en el ejercicio del poder cultural” (Speranza, 2000: 56).

Desde nuestro punto de vista, pese a que algunas de las figuras paradigmáticas del *Pop-Art* fueron homosexuales, tanto el *camp* como el *pop* no son prácticas en que se pongan en juego exclusivamente identidades *gay*. Antes que en sus vínculos con la vindicación identitaria, en el caso de Andy Warhol, señala Link, la cuestión político-estética más importante apunta al hecho de que en su obra “todos los niveles culturales y sistemas de valores han sido sometidos a profundos desplazamientos” (Link, 2005: 44). Como señalaba Danto, también para Link, la irrupción del *camp* en el arte y su desarrollo de posiciones esteticistas o amorales respecto de ciertas temáticas y objetos (Link, 2005) en los que entran en conflicto la alta cultura y lo masivo asume el presupuesto de que la cultura es puramente “entrópica” (Danto, 1999). No obstante, desde ese horizonte, este conjunto de comportamientos y gestualidades se corresponde con una atomización de las ideas de revolución colectiva que en los años ochenta derivaron en un “análisis de tácticas, estrategias y resistencias microscópicas a la tecnología disciplinaria” (Santos, 2004: 215).

Lo *camp* que emerge de la cultura *gay* se ha avenido bien a las teorizaciones de las identidades *queer* en tanto el reconocimiento intelectualizado de lo falso, de los placeres bajos provenientes de la cultura de masas, corre en paralelo del reconocimiento de espacios identitarios elegibles, denostados o silenciados por la hegemonía falocéntrica (O'Connor, 1999). La resignificación política de lo despolitizado presente en los usos *pop* y *camp* del kitsch se explica por analogía con lo que Umberto Eco denomina, a propósito de la crítica del tratamiento dispensado por los apocalípticos al *kitsch*, como una necesidad de apagar el “deseo vergonzante” que produce en el sistema de valores establecido (Eco, 2004).

Calinescu había opuesto lo kitsch a la vanguardia, siguiendo las postulaciones de Clement Greenberg quien, en la base de esa oposición, señalaba, entre otros, un deseo de politizar la vida cotidiana por parte de la vanguardia, frente a un *kitsch* despolitizador (Calinescu, 1991). Daniel Link señala la convergencia de tres procesos en la arqueología de la cultura pop que será el objeto de la parodia del arte-pop: la politización del arte como estrategia de la vanguardia, la estetización de la política como estrategia fascista, como ya entrevió Walter Benjamin, y la estetización de la vida cotidiana como estrategia de la cultura industrial. Entendido en parte como reacción y consecuencia de estos procesos, el *Pop-Art* es la última vuelta de la vanguardia sobre la cancelación de la esfera autónoma del arte al término de lo que Hobsbawn llama “edad de oro” (los treinta años siguientes al término de la Segunda Guerra Mundial, es decir, hasta la crisis del petróleo entre 1973-1975) de la cultura (Hobsbawn, 1995). Lo pop es consecuencia de condicionantes entrevistados a lo largo del siglo XX: la institucionalización definitiva de la vanguardia y su museificación (Sanguinetti, 1974; Bürger, 1997), a mediados de los cincuenta, la revolución tecnológica de los sistemas de comunicación y el surgimiento en consecuencia de una cultura de lo serial que arrincona cualquier referencia al artesanado (Jameson, 1991)<sup>60</sup>. Destilado de estas transformaciones culturales, en un período como la Guerra Fría, en el que lo popular en su distribución masiva se piensa como ideología (Franco, 2003), el arte-pop supone un “comentario irónico de la cultura que le sirve de contexto” (Link, 2005: 39), es decir, la

---

<sup>60</sup> Link acompaña este desarrollo de la cultura de lo serial de un cierto “juvenilismo”, el de una juventud como nuevo colectivo ciudadano que “organiza el pensamiento radical y constituye un nuevo mercado” (Link, 2005: 38). El artista *pop* Roy Lichtenstein había comparado la irrupción de este juvenilismo de los cincuenta y sesenta con el “terrorismo” o la “estupidez” (Lichtenstein, cit. en Speranza, 2000: 56).

de la internacionalización de la cultura americana a través de los medios de comunicación de masas<sup>61</sup>, y una meditación sobre la posibilidad de experimentar en ese contexto (Link, 2005).

Si bien el *pop* señala desde dentro la alienación promovida por los medios de masas, más allá de filiaciones micropolíticas e identitarias, desde el punto de vista estético lo que verdaderamente pone en tela de juicio es el valor artístico (o literario) del objeto en cuestión. Para Arthur Danto el *pop art* será el momento último de la filosofía del arte moderno en su cuestionamiento de la institución artística, el fin de su obsesión por definirse a sí mismo, que se había instalado en la aceleración y beligerancia constantes de todas las vanguardias. Según Danto, la pregunta radical del arte-pop es cuál es la especificidad del objeto artístico o la no especificidad del mismo. En efecto, si no hay forma de distinguir visualmente una caja de jabón Brillo de Warhol con las exhibidas en un supermercado, si no es posible explicarse cuál es la transformación de una fotografía publicitaria con el rostro de Marilyn en las serigrafías de Warhol, lo artístico del arte, el aura benjaminiana, será de aquí en más exclusivamente una cuestión de uso. Para Danto cuando el arte logra distanciarse de la tarea de definir su esencia logra liberarse de su historia e inicia un recorrido nuevo, “post-histórico”, en el que cabe el reciclaje de todos los estilos y todas las formas de la cultura (Danto, 1999).

---

<sup>61</sup> Es conveniente recordar, junto con Link, que la vanguardia que reflexiona sobre lo masivo en los sesenta no se agota en el “Pop-Art”. Link acota el desarrollo del arte-pop a la costa Este de Estados Unidos, y fija su inicio entorno a mediados de los años cincuenta. Tanto los *happenings* del “teatro de la crueldad” de Artaud, como las primeras presentaciones de Cage, datan de 1955. También ha de mencionarse, dentro de los Estados Unidos, el trabajo con la cultura masiva de la literatura que supone lo *beatnik* en su expansión de las fronteras del realismo con la irrupción de nuevos escenarios urbanos o sus narrativas del camino (*road movies*, *road novels*) en sus huidas al Oeste. A algunos exponentes literarios de lo *beatnik* regresará Fredric Jameson para describir alguno de los motivos privilegiados por la narrativa posmoderna posterior (Jameson 1991), lo cual refuerza la idea de hasta qué punto el posmodernismo, tal como lo define Jameson, es una categoría artístico-literaria aplicable a EEUU. Jack Kerouac escribe en 1957 en un artículo titulado “Sobre la generación beat”: “Si algo trataba la generación beat era de encontrar un nuevo estilo para la cultura americana (...) libre de influencias europeas” (Kerouac, cit. en Link, 2005: 69). Las aportaciones del arte-pop a las teorizaciones del posmodernismo en la década del setenta, también vienen a demostrar cómo los Estados Unidos son el epicentro de lo posmoderno. Como señala Huyssen, el *Pop-Art* no pretendió sino revitalizar la vanguardia europea para dotarla de una forma americana a través del eje “Duchamp-Cage-Warhol” (Huyssen, 1986). Otras vanguardias europeas que por esos años vienen a ironizar sobre la cultura de masas a partir de un uso distanciado de esa cultura, son el “situacionismo” fundamentalmente francés, del que nos hemos ocupado en el capítulo 1, y el grupo COBRA (Copenhague-Bruselas-Amsterdam). Un tratamiento de esos espacios urbanos de lo masivo en América Latina lo constituye la narrativa de la Onda mexicana, que influirá en la nueva narrativa de los noventa no sólo en México, sino en toda Latinoamérica, piénsese, por ejemplo, en alguna de las novelas del chileno Alberto Fuguet o del mexicano Guillermo Fadanelli.

Junto con el gusto por lo andrógino y la disolución de las fronteras entre el objeto de reproducción y el arte a partir de un entrecomillado que Sontag veía inherente al gusto *camp* y al *pop*, estas estéticas presentan también un desdén por la originalidad, por la seriedad o el culto de la figura del artista, que puede firmar objetos que sólo por ese motivo pasan a ser exhibidos en un museo, del modo en que lo había hecho Duchamp con la *Mona Lisa con bigotes* o *El aire de París*. No es extraño entonces que para la definición del *Pop-Art* se haya ensayado la etiqueta de “neo-dadá”, en tanto los procedimientos de Marcel Duchamp, como el *ready-made*, el fotomontaje o la incorporación descontextualizada de lo cotidiano y lo banal, constituyen la genealogía de buena parte del arte pop y, más allá, de buena parte del arte contemporáneo. Por ello los análisis de las estrategias *pop* han servido para sentar las bases, desde fines de los sesenta y, sobre todo, desde los primeros setenta, del posmodernismo en las artes visuales (Huysen, 2004; Foster, 2001).

Una parte de los textos literarios de los años setenta, ochenta y noventa que rescatan los productos de la cultura audiovisual de masas, lo hace desde el despliegue de una estética *camp* que relacionábamos con la “toma de la palabra” (Vattimo, 1994) de las minorías en tanto atomización de una identidad cultural que había sido privilegiada por el nacionalismo en Latinoamérica. Ante la pérdida de crédito de los grandes relatos que había escrito la modernidad, y el borramiento de la pertenencia social fundamentalmente visualizada como una “clase”, estas operaciones con la cultura de masas atestiguan una creciente crisis de significación política en nuevos contextos culturales que los textos transcriben. Aunque Moe Meyer circunscribe lo *camp* en el arte y la literatura de los años sesenta al conjunto de prácticas que constituyen las identidades *gay* y, después, *queer*, y esta identificación se dé también en los estudios sobre el *kitsch* y el *camp* en la literatura latinoamericana (Amícola, 2000), más allá de eso, lo interesante de este uso distanciado de la cultura de masas en Latinoamérica es el hecho de que introduce la “perspectiva de la recepción” (Santos, 2004: 215) en virtud de la cual buena parte de los narradores latinoamericanos desde los años ochenta, como observa Lidia Santos, privilegian, a través del tratamiento de los *vertidos* procedentes del proceso de basurización de lo real que tiene lugar en la periferia latinoamericana como efecto de la “*mass mediación* en la esfera de lo político” (Martín-Barbero, 2003) y la proliferación y el entrecruzamiento “cada vez más denso de los modos de simbolización y ritualización del espacio social con las redes comunicacionales y los

influjos audiovisuales” (Martín-Barbero, 2004: 24), en sus diversas realizaciones, como *dandysmo* o como *camp*, “una concepción de sujeto basada en la discontinuidad y en la improvisación” (Santos, 2004: 216), que entra inicialmente en conflicto con el sujeto de la ideología nacionalista. La crítica de Santos en su análisis de la tematización de una ecología mediática a partir de las referencias a productos masivos o espurios importados- en el caso de Puig, el cine de Hollywood- se pone en relación con debates autóctonos de los que los textos literarios participan, por lo que la tecnología se lee en procesos de socialización concretos.

Si bien la crítica, señala los orígenes de estas estrategias de uso del *kitsch* en el arte político de los sesenta, concretamente en los movimientos de artistas conceptuales en los que lenguaje verbal de los medios se emplea como instrumento de denuncia de la manipulación por parte del Estado (Santos, 2004) y se acompañan de la acción guerrillera, el uso de la cultura de masas por parte de la literatura, a partir de la narrativa de Puig, se contrapone a la concepción del arte como una expresión o denuncia de una verdad nacional. Puig desplaza la discusión pública que habían iniciado las artes visuales al ámbito privado, reinterpretando “el imaginario transmitido por los medios y no su referencialidad” (Santos, 2004: 217), el “arte del artificio” de Puig se opone así al “arte documental” del instituto Di Tella (Santos, 2004).

La obra de Manuel Puig ha influido en la estética de Luis Rafael Sánchez, señalado como otro hito fundamental en el desarrollo de una estética *camp* en los ochenta. Lo *camp* da su fruto más jugoso, según la crítica, en la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1989), en el que “el cantante de boleros que justifica la escritura del libro es caracterizado como un *dandy* de la era de la cultura de masas” (2004: 218). Otro exponente del empleo del *camp* en Latinoamérica es Severo Sarduy, que vincula en su obra el dandismo *camp* con las teorizaciones sobre el neobarroco. El *camp* en Sarduy aparece más ligado a lo *queer* y lo *gay*. Los escenarios de las novelas de Sarduy incurren en espacios relacionados con el universo homosexual (Santos, 2004).

Desde las primeras estrategias de uso del *kitsch* por parte de la literatura El paso de los setenta a los ochenta trasluce el abandono por parte de la literatura de un diálogo con problemáticas nacionales para centrarse en aspectos más locales (Santos, 2004; Franco, 2003). Las novelas transcurren en entornos urbanos cruzados por ecologías

massmediáticas crecientemente complejas, abandonando los espacios rurales como los de las primeras novelas de Puig. Inclusive se tematiza un cierto nomadismo migratorio (Santos, 2004) que anticipa una temática habitual en la ficción posterior de McOndo, que a menudo proyecta personajes nómadas que recorren diferentes países en una reflexión por la propia identidad borrosa. Santos hace un énfasis en el hecho de que la filiación de Sarduy a Lezama indica que, lejos de transcribir un posmodernismo importado, estas manifestaciones de lo *camp* se enraízan en el ensayo latinoamericano. De igual modo, Luis Rafael Sánchez reconoce en el cantante de boleros Daniel Santos los rasgos de la América mestiza lezamiana. Como señala Lidia Santos: “La postutopía no necesariamente significa una posición de pesimismo frente al cambio social”, así, en ficciones en que pueden leerse resabios de “la arqueología de Foucault, estos autores realizan una arqueología de la modernidad hispanoamericana” (Santos, 2004). Estas operaciones *camp* trazan una línea que puede reunir a autores tan diversos como Puig, Copi, Néstor Perlongher, Luis Rafael Sánchez, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, tropicalistas brasileños como José Agrippino de Paula o Haroldo de Campos<sup>62</sup>, cultivadores en mayor o menor medida de gestualidades y estéticas vinculadas a lo *camp*, donde pueden leerse o no conexiones con la temática *gay*.

Esta particular forma de relacionamiento, o esta distancia sin distancia que inaugura Manuel Puig en la narrativa del Río de la Plata, nos va a servir, por cuestiones metodológicas, para trazar, al modo de Huyssen (1986), una frontera entre los usos previos de la tecnología massmediática en el canon rioplatense. Si bien en la narrativa argentina otros autores habían efectuado operaciones con los productos de los *mass media*, como la llevada a cabo en *Operación masacre* por Walsh o la exploración de las fórmulas bajas en los relatos de Roberto Arlt, siguiendo a Josefina Ludmer, desde Puig podemos entender un verdadero “salto a los medios” (Ludmer, 1999), la puesta en juego de determinados mecanismos de seducción que juegan a convertir el propio objeto literario en un objeto de la cultura de masas, para efectuar posteriormente una traición (Amar Sánchez, 2000). La complicidad celebratoria e irónica con el lector es necesaria para interpretar unas novelas que incorporan los elementos masivos como códigos de la

---

<sup>62</sup> Para un estudio en profundidad de operaciones *pop* y *camp* en estos autores resultan fundamentales los trabajos de Lidia Santos (1991; 2004) (sobre Sarduy, Puig o Luis Rafael Sánchez, Haroldo de Campos, Clarice Linspector, entre otros), Amicola (2000) (sobre Puig, Raúl Damonte “Copi”, Perlongher y cierta influencia *camp* en Cortázar) y Castillo Durante (2000), Graciela Speranza (1998; 2000; 2006) o Roxana Páez (1996) (sobre la obra de Puig). Para una definición de la ironía *camp* en clave feminista a propósito de la narrativa de Alicia Borinsky remitimos al trabajo de Dianna Niebylski (2004).

propia narración (Páez, 1996; Amícola, 2000). La forma de indiferenciación irónica de la propia obra respecto de las fórmulas masivas que leemos en Puig resulta inédita en el contexto de la literatura previa, y en este caso, además, las tecnologías puestas en juego en la hibridación y las referencias intertextuales<sup>63</sup> dominantes pertenecen al universo de la imagen.

#### 4.3. Algunas precisiones metodológicas: écfrasis y tecnología.

Si las estrategias de “seducción” respecto de la cultura de masas han sido cultivadas ampliamente por los autores latinoamericanos desde los años setenta, enfatizando los procedimientos de la cita, la parodia y el pastiche de géneros *pulp*, literaturas menores, géneros paraliterarios o no literarios, desde una distancia crítica, o una traición (Amar Sánchez, 2000), no todos los estudios que analizan este uso de estrategias *pop* o *camp* ubican estas relaciones en el marco más amplio de las relaciones entre la imagen y la palabra que han ocupado tradicionalmente al área de la literatura comparada interartística, concretamente a los estudios sobre la écfrasis.

Desde que Leo Spitzer designara la écfrasis como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (Spitzer, 1962: 72)) a propósito del análisis de un poema de Keats, los estudios en el comparatismo interartístico contemplan el desarrollo paulatino del concepto, que desde la década de los noventa ha tenido una especial presencia en los estudios literarios. Hangstrum, en *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958), representa un modo más estrecho de entender la *écfrasis*, vinculada exclusivamente a un género poético concreto, retomando el viejo problema que Lessing resuelve con el adagio “ut pictura poesis”, el de poemas que toman a obras de las “artes hermanas” pictóricas o escultóricas como tema. Krieger en su conferencia de 1965 había empleado el concepto para demostrar “the generic spatiality of literary forms”, por la que el poema, para que sea satisfactoriamente “poético”, debe convertir su progresión cronológica en simultaneidad, “its temporally unrepeatable flow into eternal recurrence” (1967: 105), tratando de congelar esa durabilidad de la obra de arte en el texto, Krieger extiende el

---

<sup>63</sup> En este sentido remitimos al trabajo de Graciela Speranza sobre la obra de Manuel Puig (2000), en el que se recogen pormenorizadamente las referencias textuales a la filmoteca de Puig y la seducción por el cine, en concreto por la obra de Joseph von Steimberg.



uso del término al de los modos retóricos por los cuales se obra la adaptación de las características pictóricas al texto verbal. Heffernan por su parte entiende la écfrasis en varios sentidos: como un género menor caracterizado por la descripción retórica de una obra de arte (real o imaginada), pero también como un instrumento o modo retórico, por lo que queda definida como representación verbal de la representación visual (Heffernan, 1993). Heffernan, por tanto amplía el concepto de écfrasis que aprovechamos en este estudio, sentido que en la Antigüedad era incluso más amplio, pues no se circunscribía a “un género” sino que, como señala Bergmann, originalmente significaba una digresión descriptiva particularmente viva y detallada (Bergmann, 1979).

Su invención como género textual si nos atenemos a la mayoría de críticos se da en el libro XVIII de la *Iliada*, en la descripción de las escenas representadas en el escudo de Aquiles, con alusiones a la fabricación del objeto y a la cualidad artística y visual del escudo. La preocupación teórica por la écfrasis se atestigua también desde antiguo. Horacio en el siglo I a.C. se ocupa del principio mimético de la écfrasis en su célebre “*Ut pictura poiesis*”, que ha dado pie a numerosas interpretaciones (y conainterpretaciones) y que ha contribuido a desarrollar una dialéctica entre lo visual y lo verbal a lo largo de la Historia. La traducibilidad e intraducibilidad de la imagen pictórica o de la escultura al lenguaje verbal produce un debate que dura más de veinte siglos y que tiene en Lessing su hito opuesto (Praz, 1979). La écfrasis, como se desprende de sus distintas definiciones, supone un acceso a lo real a través de una doble mediación, la de un objeto visual, primero, y la del discurso verbal que lo representa “Una obra de arte visual es objeto de écfrasis en tanto es, también, representación” (Pineda, 2005: 256)- por lo que en los textos ecfásticos se da una “doble mimesis” (Pineda, 2005: 256) para cuya *inventio* se recurre a escenas figurativas, sea en pintura, o en otro tipo de objetos, como urnas o tapices. A partir de aquí surgen las primeras controversias. Si Horacio inicia la tradición de las artes hermanas, inspiradas en el principio mimético, y susceptibles de traducirse entre sí, Lessing en su *Laocoonte: ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), niega la posibilidad de comparar las artes visuales y las verbales, debido a que el arte visual se basa en la percepción de aspectos espaciales de la obra, frente a un arte verbal que depende de la inherente temporalidad del lenguaje (Praz, 1979). Si se analiza otro ejemplo clásico como los *Eikones* de Filostrato, comprobamos cómo, desde la Antigüedad, el autor de

un texto ecfástico se enfrenta “al viejo rompecabezas – que intentó solucionar Lessing con su ensayo sobre el Laocoonte- de cómo expresar a través de un medio discursivo, por tanto sucesivo, una escena representada por un medio visual, por tanto simultáneo. (...)” (Pineda, 2005: 256), precisamente el problema opuesto al que preocupa a algunos pintores, el de representar con la sola imagen un proceso narrativo. No obstante, aunque la écfrasis sea ante todo descripción, no renuncia a sumar a la escena que se describe todos los elementos que, ausentes del modelo visual, le otorguen naturaleza narrativa. Las primeras versiones teóricas de la écfrasis, procedentes de la retórica grecolatina, así lo contemplan:

“(...) los autores de *progymnasmata* daban como posible objeto de la écfrasis lo que Teón llamaba *pragmata* acciones; Hermógenes hablaba de hechos (...) Las posibilidades narrativas de la écfrasis se suman a su cualidad esencialmente descriptiva, pero hay que entender que las écfrasis no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración. A diferencia de cualquier otra descripción amplificativa, la écfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no ayuda al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica” (Pineda, 2005: 257).

Otra de las características de la écfrasis es que, como figura, sirve a la inclusión de lo metatextual. La representación de una imagen en un texto pone en cuestión el carácter mediador del propio texto, subraya precisamente la artificiosidad de la propia representación verbal. Krieger había señalado esta característica de la écfrasis: el texto ecfástico usa el objeto de arte, espacial, como una metáfora para representarse a sí mismo como objeto temporal: “The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in its temporality” (Krieger, 1992: 107). Yacobi en este sentido encuentra en la écfrasis un recurso especialmente valioso para señalar, través de la inclusión de esa otra gramática, contenidos metatextuales. La écfrasis se vincula con pasajes que suspenden el pacto de verosímil o introducen una cierta autorreferencialidad teórica en el texto. Como ha subrayado Yacobi, con la inclusión del otro semiótico, la imagen, se produce indirectamente la interferencia de la propia teoría de la representación (Yacobi, 2001).

Los estudios ecfásticos han atendido también a la serie de combinaciones entre imágenes y textos que pueden leerse como híbridos, “textos ecfásticos” o “imágenes

ecfrásticas”. Ejemplos de ello son para Marcia Lou Pauls aquellas obras que combinan formas marginales de expresión artística, como artes gráficas, con otras formas gráficas como las ilustraciones, las tapas del libro, los aguafuertes y los grabados, como también la iconografía de los objetos cotidianos, las fotografías publicitarias o las imágenes banales del Pop-Art. En ellas:

“(…) one recalls visual design associated with written documents such as telegrams, stamps, postcards, tickets, timetables, street signs, menus, obituaries, product labels, maps and a plethora of other modern graphic forms whose meaning depends as heavily on the visual codes at work in them as on their linguistic content” (Pauls, cit en Persin, 1997: 18)

Aunque el texto ecrástico puede aparecer exento, lo cual es más propio de la poesía, en narrativa suele acompañar a la narración o estar inserto en ella. La écfrasis tampoco tiene por qué referirse a un objeto artístico real<sup>64</sup>, tampoco necesariamente a una obra de arte. Como señala Mitchell, la cultura contemporánea ha dado un “giro pictórico” por el que “el problema de la representación pictórica afecta inevitablemente y con una fuerza sin precedentes a todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas hasta las más vulgares producciones de los *mass media*”<sup>65</sup> (Mitchell, *Picture Theory*, 16)<sup>66</sup>, lo cual lleva a afirmar a Mitchell: “The interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no purely visual or verbal arts” (Mitchell, 1994: 5)

---

<sup>64</sup> De hecho dos de los ejemplos que más comúnmente se emplean para ilustrar la mayoría de los recorridos históricos por la poesía ecrástica, el escudo de Aquiles y los tapices de las ninfas del Tajo no son objetos reales sino inventados por Homero y Garcilaso. Conviene recordar que “*phantasia*” en su sentido etimológico griego equivale al de “*visio*” en latín. Existe también un tipo especial de écfrasis en que lo descrito no es una obra de arte, sino una escena natural, real o no, generalmente un paisaje, que se presenta como si de una pintura se tratase. Pineda emplea como ejemplos de ello algunos pasajes de la sección de *Castilla* de Azorín titulada “El mar”, donde la evocación del mar provoca el contraste- visual, emocional, cultural- con la llanura castellana. Como otro ejemplo de este procedimiento de hacer de una imagen no artística objeto de la écfrasis podríamos añadir la descripción de Nueva York desde el ferry a cargo de Rubén Darío en *Los raros*, descrita como si de una viñeta se tratara (Montoya Juárez, 2007a).

<sup>65</sup> La traducción es nuestra.

<sup>66</sup> Reproduzco la cita íntegra. Como se verá Mitchell utiliza el término “to press”, que yo he traducido libremente. La idea de fuerza es interesante, los cruces entre lo visual y lo verbal son para Mitchell espacios de conflicto: “the problem of pictorial representation presses inescapably now and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the *mass media*” (Mitchell, 1994: 16)

Mitchell señala oscilaciones dialécticas alrededor del concepto retórico de la écfrasis entre los polos de la “esperanza utópica”- ejemplos de ésta estriban, para Mitchell, en el arte cubista, con los caligramas y, en general, menudean en las vanguardias históricas<sup>67</sup>- y el “miedo ecfástico”, el terror a que las imágenes disuelvan la especificidad de lo verbal o impongan su poder de representación. Bajo ambas actitudes late un mismo objetivo, la superación e integración de la “otredad” - “overcoming of Otherness” (Mitchell, 1994)- el alcance por parte de lo verbal de sus “otros semióticos”, sus modos de representación rivales. Por ese motivo la écfrasis no es, para Mitchell, un mero género poético menor sino también un principio universal de la poética. Si Lotman había subrayado la naturaleza heterogénea de toda representación, por la que la frontera entre la imagen y la palabra resulta crucial en la producción de significado en tanto en éste está implicada la transferencia intersemiótica- “the transfer of one semiotic sphere into the other” (Lotman, 1990: 62)-, Mitchell, en una línea similar, plantea que la historia de la cultura es entonces la de una lucha por el dominio entre signos lingüísticos y pictóricos, en la que cada cual reclama derechos de propiedad sobre la naturaleza a la que sólo ellos pretenden tener acceso, por lo que el umbral palabra-imagen actúa como “el lugar de conflictos y tensiones fundamental de la cultura”<sup>68</sup> (Mitchell, 1987: 44). Es en este sentido que Mitchell afirma que toda écfrasis de imágenes es “nocional” y persigue crear una imagen específica que se encuentra sólo en el texto como un objeto extraño (“resident alien”) (Mitchell, 1994: 157). Matizando estas ideas de Mitchell, Peter Wagner afirma: “(...) ekphrasis (...) stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image, even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it” (Wagner, 1996: 13)

Mientras que, por un lado, imagen y texto permanecen irreductibles y no completamente integrados una en otro, o viceversa, por otro, la imagen y el texto existen no como antinomias irreconciliables sino en codependencia: la palabra así se entiende como el “otro oculto”, como el suplemento derrideano, de la imagen, y al contrario. Mitchell señala cómo las relaciones entre texto e imagen ponen en relación valores

---

<sup>67</sup> Como écfrasis entre dos medios visuales- el pictórico y el cinematográfico- puede leerse la voluntad del futurismo de congelar la velocidad en los cuadros. La fusión de lenguajes inconciliables, señala Praz, es un síntoma común de la vanguardia en su búsqueda utópica de decirlo todo o, como sugería Bataille, de representar lo irrepresentable. La ilegibilidad de la literatura vanguardista y el arte no figurativo en pintura esconden un paralelismo, según Praz, en tanto desean abandonar características del propio lenguaje para adoptar un lenguaje otro. Praz da numerosos ejemplos de este deseo en el capítulo VII de su libro *Mnemosyne*, titulado “Interpenetración espacial y temporal” (1979: 189-213)

<sup>68</sup> La traducción es nuestra.

fundamentales. El “texto” connota “tiempo”, “abstracción” y “diferencia”, la “imagen” invoca las ideas de “espacio”, “inmediatez” e “identidad” (Mitchell, 1994). Los pasajes ecfrásticos ponen de relieve el punto en el cual estos valores entran en conflicto, y, al mismo tiempo, previenen contra la idea esencialista de una autenticidad referencial (Hutchings, 2004) o una representación desproblematizada. Apuntan, como decíamos, a las múltiples mediaciones que complican el acceso a la representación.

Si el advenimiento del *sensorium* simulacional vinculado al desarrollo de las tecnologías de la reproducción de imágenes ha generado un intenso debate centrado en las reglas con las que dividir las aguas entre la alta cultura y la cultura de masas, sus hibridaciones y posibilidades efectivas en la literatura latinoamericana, otro debate, quizás menos atendido, relacionado con el anterior, estriba en los modos en los cuales la narrativa de las últimas décadas tematiza el concepto mismo de simulacro vinculado a la tecnología no sólo incorporando o hibridando los lenguajes de las tecnologías massmediáticas, sino, además, haciendo visible temáticamente la nueva ecología mediática de la “multiplicidad de la información” (Johnston, 1998).

En este sentido, la literatura se ha preocupado de explorar las formas en las que pueden ensamblarse o cruzarse intermedialmente la tecnología de la reproducción massmediática y la escritura literaria, en un doble esfuerzo por incorporar la cultura audiovisual a los objetos literarios y trabajar o denunciar desde lo literario los efectos de ese “sensorium” en la experiencia de lo real, o en su disolución, desde posturas que – evitándolos- oscilarían entre los polos apocalíptico e integrado. En un doble movimiento que describe muy bien Amar Sánchez de seducción-traición respecto de lo masivo (2000), la literatura no sólo ha trabajado las fronteras de la estética culta o alta y lo masivo, sino que también ha pretendido poner de relieve en la escritura la transcripción de realidades cada vez menos “reales”, más “des-realizadas” (Vattimo, 1987), diríamos con Benjamin, más sobresaturadas de información (Johnston, 1998) y a la vez más “pobres” en su “experiencia” (Benjamin 1933).

Si en todo texto literario pueden leerse las huellas tecnológicas, pues es la tecnología un elemento vehicular de la ideología, para decirlo con Cros, un fenotexto (Cros, 1986) legible para construir la matriz textual o ideológica que nos remite a un determinado *sensorium*, determinados textos de las últimas décadas han hecho del énfasis en los

paisajes culturales mediados por la tecnología un núcleo temático fundamental. Paz Soldán y Debra Castillo emplean el término de “conciencia mediática” (*media-consciousness* (2001)) para describir las obras y autores que ponen de relieve de manera central la descripción de estos paisajes o ecologías mediáticas. Entre la fascinación y la repulsa, los textos latinoamericanos no dejan de transcribir la influencia de la modernización tecnológica en el proceso de abstracción e intelectualización que Simmel señalaba propio de la vida urbana en las sociedades sujetas al desarrollo del capitalismo industrial y multinacional, como señala Gutiérrez Girardot en su ya clásico estudio *Modernismo* (1983).

De modo más específico en los últimos años, el análisis de la tecno-escritura ha gozado de gran interés. Estudios como los de Beatriz Sarlo (1992) han buscado leer en los textos literarios esa conciencia mediática de los escritores del siglo XX, analizando cómo se interrelacionan tecnología y la producción cultural y literaria- y sus máquinas escriturarias o narrativas (Kittler, 1990)- latinoamericana, cómo tecnologías como el cine y, fundamentalmente, la radio, inciden en el trabajo de narradores como Horacio Quiroga y Roberto Arlt (Sarlo, 1992). Aunque no se ocupe centralmente de la tecnología de la reproducción massmediática propiamente dicha, en *Test Tube Envy* (, J. Andrew Brown ha explorado cómo los textos literarios argentinos transcriben los diferentes paradigmas científicos. La generación del 37 y posteriores, señala Brown, integran paradigmas provenientes de la ciencia natural, la frenología y la fisonomía particularmente en Sarmiento, José Mármol, Mansilla y Cambaceres. Brown se ocupa también en este libro de lo que él denomina “terror al tubo de ensayo” (“*test tube terror*” (Brown, 2005: 97)) en la narrativa de Roberto Arlt. La pertinente e insoslayable reflexión sobre el carácter anticipador de lo posmoderno en Borges se efectúa en el libro de Brown desde una óptica que toma en cuenta el aspecto científico de las nociones filosóficas de simultaneidad de tiempos y realidades alternativas, que avanza ideas que inspirarán la mecánica cuántica y la teoría del caos. La “envidia” y el “terror” hacia el “tubo de ensayo” (Brown, 2005), o la paradójica relación de seducción y rechazo respecto de la ciencia, son subrayadas por Brown en los autores de la segunda mitad del XX, poniéndose de relieve los vínculos con algunas ideas procedentes de la física cuántica en Cortázar, por ejemplo, o la fascinación por la teoría del caos de Prigogine en la narrativa de Mempo Giardinelli. Valeria de los Ríos ha dedicado una serie de interesantes artículos al modo en el que la tecnología de la reproducción de las

imágenes, los medios de lo “fantasmagórico”, daguerrotipo, fotografía y el cine, inciden en los textos literarios modernistas, en este sentido resulta interesante su lectura de la huella tecnológica como deseo fotográfico en ciertos textos de Lugones (de los Ríos, 2007). En su análisis de textos más recientes, como *Tres Tristes Tigres* (De los Ríos, 2004), pone de relieve el modo en que, como había señalado Josefina Ludmer, la narrativa de Cabrera Infante se constituye a partir de la inversión del modelo cinematográfico. De los Ríos señala cómo “la escritura”, una de las tecnologías que Kittler identifica con el espacio de lo simbólico lacaniano<sup>69</sup>, “se manifiesta como una práctica que intenta “fagocitar” o introducir los logros alcanzados por las tecnologías mediáticas existentes, que permiten grabar -inscribir- el sonido y/o la imagen” (De los Ríos, 2004).

Jerry Hoeg en su libro *Science, Technology and Latin American Narrative in the Twentieth Century and Beyond* (2000), analiza la incidencia de la tecnología y la ciencia modernas en el planteamiento ficcional de numerosos autores. Particularmente relevantes para el análisis de algunos textos que incluimos en este trabajo son sus observaciones acerca de cómo los textos contemporáneos reproducen lo que Katherine Hayles ha denominado identidad posthumana (Hayles, 1999), inspirándose en teorías de ciberfeminismo como las de Haraway:

“The cyborg skips the step of original unity, of identification with nature in the Western sense (...) The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream returning to dust” (Haraway, 1991b: 151)

---

<sup>69</sup>Una de las tesis de Friedrich Kittler identifica los estadios lacanianos del nudo borromeo, lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, con la gramografía, el cine y la escritura respectivamente (Kittler, 1999). Valeria de los Ríos señala en *Tres Tristes Tigres* el modo en que la escritura – “lo simbólico”- pretende “absorber los logros de las tecnologías con las que compite” (De los Ríos, 2004). “Pero- prosigue de los Ríos- en esta absorción, la escritura (...) no oculta su objetivo ni sus procedimientos, sino que manifiesta (...) (su) carácter reproductivo y opaco” (de los Ríos, 2004). La heterogeneidad de partida o el carácter híbrido de cada tecnología, pensamos, debe tenerse también en cuenta, por lo que creemos que cada una de ellas participaría en diverso grado de diferentes órdenes. Ello es particularmente claro en las imágenes infográficas. Por nuestra parte hemos señalado también, solidariamente con Wagner (1996), cómo los diferentes lenguajes artísticos compiten conflictivamente en este caso inscribiendo la otredad del lenguaje visual en la escritura y viceversa, y cómo esta inscripción de la tecnología de la imagen se da en torno a dominantes más próximas a los polos bien del miedo y bien de la esperanza ecfásticos (Mitchell, 1994). Esta no reductibilidad completa de uno a otro permite leer en los pasajes ecfásticos las marcas de ese conflicto.

La dialéctica utopía-alienación respecto de los nuevos media está muy presente en el horizonte crítico de Hoeg, y esa ambivalencia, ese situarse entre lo apocalíptico y la sugerencia de líneas de fuga hacia posibilidades emancipatorias leídas en el seno de una realidad mediática de muchos textos, será puesta de relieve en nuestra crítica.

Paz Soldán ha organizado una serie de estudios de la conciencia tecnológica en la literatura latinoamericana haciendo diferentes calas en la producción narrativa del siglo XX. Particularmente útiles nos parecen los análisis que lleva a cabo Paz Soldán en Vicente Huidobro de lo que Bergson denominaba inconsciente o *sensorium* cinemático, aquél que toma como modelo la tecnología cinematográfica, o en *La invención de Morel*, de Bioy Casares, que se revaloriza para lectores ubicados en la ecología massmediática de nuestro presente, constituyendo para nosotros el primer antecedente logrado de la tematización contemporánea del *simulacro* vinculado a la incidencia de una nueva ecología tecnológica en el Río de la Plata. Y aplicando su instrumental óptico a textos del pasado más reciente, Carlos Rincón ha abordado a propósito de la problemática estética modernidad/posmodernidad en la literatura latinoamericana, la reescritura, el doble código, la metaficción y, de manera parcial, la visibilidad de la tecnología de la reproducción massmediática en la novelística de un autor canónico del boom como es Gabriel García Márquez<sup>70</sup>. Estas lecturas atentas a la recepción de la tecnología en la imaginación latinoamericana, deconstruyen un cierto macondismo impostado en el abordaje de la narrativa del colombiano y del boom en general. Todos estos textos, dedicados al ámbito latinoamericano, constituyen un punto de partida para abordar nuestro estudio.

En las últimas dos décadas, período en el que se escriben las obras que conforman el corpus que vamos a estudiar, la “tecno-escritura” (Brown, 2007) o la escritura que transcribe de manera central temática y formalmente las interacciones entre la tecnología y las “formas de la vida social” (Maffesoli, 2004), ha puesto sistemáticamente en relación la configuración del *sensorium* a partir del desarrollo de la tecnología con el escenario de la ciudad en Latinoamérica y las transformaciones

---

<sup>70</sup> Una lectura a contrapelo de *El Otoño del Patriarca* a cargo de Edmundo Paz Soldán analiza la temática del simulacro tecnológico y la manipulación mediática, coincidiendo con algunas observaciones de Rincón. El texto aparecerá publicado en 2009 en el libro *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo fantástico y límites del realismo* (Montoya Juárez y Ángel Esteban, 2009).



culturales consecuencia del desarrollo del neoliberalismo y la posmodernización de la medialidad (Kittler, 1996). Esta literatura ha transcrito un entorno cultural, una determinada ecología mediática, concomitantes con la crisis de la experiencia que describe el posmodernismo crítico y la teoría cultural latinoamericana en la que, como señala Martín-Barbero:

“La ciudad ya no es sólo un espacio ocupado o construido sino también un espacio comunicacional que conecta entre sí sus diversos territorios y los conecta con el mundo. Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas (Martín Barbero, 1998: 61).

Si las nuevas condiciones de vida en la ciudad exigen la reinención de lazos sociales y culturales, son las redes audiovisuales las que efectúan, desde su propia lógica, una nueva diagramación de los espacios e intercambios urbanos. En la ciudad diseminada e inabarcable sólo el medio posibilita una experiencia simulacro de la ciudad global: “es en la televisión donde la cámara del helicóptero nos permite acceder a una imagen de la densidad del tráfico en las avenidas o de la vastedad y desolación de los barrios de invasión, es en la televisión o en la radio donde cotidianamente conectamos con lo que en la ciudad en que vivimos sucede y nos implica por más lejos que de ello estemos” (Martín-Barbero, 1998: 62).

En la ciudad de los flujos comunicativos se da un proceso de progresiva imbricación e integración de los diferentes medios, que se visualiza en la imbricación reciente entre televisión e informática, que produce “una alianza entre velocidades audiovisuales e informacionales, entre innovaciones tecnológicas y hábitos de consumo” que homogeneiza la serie de pantallas ante las que se desarrollan las “experiencias laborales, hogareñas y lúdicas” (Martín-Barbero, 1998:64) de los habitantes de las ciudades. Para Martín-Barbero lo que constituye la fuerza y la eficacia de la ciudad virtual que entreteje los flujos informáticos y las imágenes televisivas no es el poder de las tecnologías en sí mismas sino “su capacidad de acelerar- de amplificar y profundizar- tendencias estructurales de nuestra sociedad”<sup>71</sup> (Martín Barbero, 1998: 64).

---

<sup>71</sup> Colombo afirma que “hay un evidente desnivel de vitalidad entre el territorio real y el propuesto por los massmedia. La posibilidad de desequilibrios no derivan del exceso de vitalidad de los media, antes bien

Los miedos de este vértigo mediático provienen secretamente de la pérdida de sentido de pertenencia en unas ciudades en las que “la racionalidad formal y comercial ha ido acabando con el paisaje en que se apoyaba la memoria colectiva, en las que al normalizar las conductas” (...) se erosionan las identidades y esa erosión acaba robándonos el piso cultural, arrojándonos al vacío” (Martín-Barbero, 1998: 62-63)

Al crecimiento de la inseguridad la ciudad virtual responde expandiendo el anonimato que posibilita el no-lugar. Los espacios abstractos preempaquetados en el que los seres humanos se liberan de toda carga de identidad interpeladora y de las diferencias en tanto se ven obligados a interactuar sólo con informaciones o textos (los *shopping centers* de que hablaba Sarlo, o los aeropuertos), proliferan en las ciudades latinoamericanas. La socialidad se reconfigura, como igualmente lo hace el *sensorium*, por obra de nuevos agenciamientos maquínicos. Diferentes a la dispersión y la imagen múltiple que, para Benjamin, conectaban “las modificaciones del aparato perceptivo del transeúnte en el tráfico de la gran urbe del tiempo de Baudelaire con la experiencia del espectador de cine”, los dispositivos que ahora conectan la estructura comunicativa de la televisión con las claves que ordenan la nueva ciudad son, para Martín-Barbero, “la fragmentación y el flujo” (Martín-Barbero, 1998). Tras el fin de las multitudes desde las cuales el ciudadano participaba en la ciudad, en tanto modelo de socialidad implicado en el cinematógrafo, “lo que ahora cataliza la televisión es por el contrario la experiencia doméstica y domesticada, pues es desde la casa que la gente ejerce ahora cotidianamente su participación en la ciudad” (Martín-Barbero, 1998: 65).

Los textos literarios escritos desde fines de los ochenta que hemos elegido conectan con los paisajes de la cultura latinoamericana que dibujan teóricos como Martín-Barbero, en los que se conjugan la integración de los diferentes medios en sistemas en que se juegan la transformación del espacio público y la propia identidad subjetiva. Con frecuencia estos paisajes literarios han sido acompañados de las descripciones de una “condición

---

proviene de la débil, confusa y estancada relación entre los ciudadanos del territorio real”. (Colombo, 1983: 47) Martín-Barbero resumía esta idea en un texto de 1990 con la frase “Si la televisión atrae es porque la calle expulsa” (Martín Barbero, 1990). La proliferación y penetración de las tecnologías en la vida social se acompaña de un vertiginoso proceso de integración en el universo de lo *multimedia*. A los nuevos aparatos se les exige la concentración de características (*devices*) de antiguos aparatos (el teléfono móvil, internet, ordenador, televisión, radio, etc.). Los textos literarios recientes no visualizan espectacularmente las posibilidades de un solo medio sino que transcriben lo que determinado universo multimedia- y la ideología que lo controla- está haciendo con la realidad.

posmoderna”, concluyéndose que los textos que tematizan estos fenómenos son simplemente “posmodernos”. Si bien no cuestionamos la validez de estos estudios, nos parece criticable detenerse ahí, sin contextualizar las configuraciones de tecnología, imagen y literatura en las obras literarias y en el contexto geopolítico e histórico en que se producen. Aunque en la posmodernidad la expansión del presente sobre el pasado (Huysen, 2000; Mitchell, 1994), vuelve difícil el señalamiento de matices y diferencias, pensamos que éstas han de encontrarse en los modos en que la tecnología se desterritorializa y reterritorializa, se localiza, se hibrida.

En ese sentido resulta útil el estudio de Johnston sobre la narrativa posmoderna norteamericana y su tratamiento de la tecnología y la proliferación de la información, dos nociones interesantes para señalar matrices diversas en que se tematiza la tecnología en los textos. Lejos de leer el posmodernismo como un bloque o un corpus indiferenciado de obras, Johnston concluye que, en ciertos textos posmodernos<sup>72</sup>, las tecnologías aparecen tematizadas como medios separados (y separables), mientras que en otros, como es el caso de *White Noise*, de DeLillo, se exploran los ambientes y las identidades que se desprenden<sup>73</sup> de esos nuevos medios. Se trata no tanto de la visualización de la tecnología, de sus aparatos y de la especulación alrededor de algunas de sus características más relevantes, sino de la construcción de un universo ficcional como medio sociocultural en el que los personajes “flotan” (Johnston, 1998: 166). En esta narrativa del “ensamblaje mediático” (“*Media-Assemblage*”) (Johnston, 1998), los diferentes medios se integran sincréticamente configurando una ecología compleja o una particular medialidad (Kittler, 1990) y la consecuencia es, en la novelística de DeLillo, para Johnston, la asunción de que la realidad no está inmediatamente afuera, el acceso a la experiencia no depende del borramiento de los efectos des-realizadores de un medio concreto, sino que se ha evaporado o ya no resulta descriptible según parámetros cartesianos.

Estas nociones críticas nos van a resultar útiles para referir el modo en que los medios y la tecnología aparecen tematizados en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y en *La invención de Morel* de Bioy Casares. De esta última a la novela del adroguense

---

<sup>72</sup> Textos como *Gravity's Rainbow*, de Pynchon, *Lookout Cartridge*, de McElroy, o *JR*, de Gaddis (Johnston, 1998).

<sup>73</sup> “*That have precipitated out*” es la expresión que emplea Johnston

asistimos a un salto entre los dos modelos de apropiación de la tecnología de los que parece estar hablando Johnston. Siendo así que la *nouvelle* de Bioy, es muy anterior al posmodernismo crítico, nos resulta sin embargo de obligada referencia para dar cuenta de un modo de tematizar la tecnología vinculado a la ciencia ficción que anticipa muchas de las características del *sensorium* posmoderno.

El tipo de écfrasis que vamos a leer en los textos es la que incorpora imágenes provenientes de las tecnologías posmodernas de la reproducción massmediática. En esos cruces, siguiendo las teorías de Mitchell y Wagner, por un lado, señalaremos cómo ambos signos no pueden ser subsumidos mutuamente. De manera que en los pasajes en que se postula la simulación del cruce entre lo visual y lo verbal resulta legible una tensión que nos interesará particularmente poner de relieve. Como señalaba De Toro respecto de la hibridez, donde no nos hallábamos ante una síntesis sino ante “una estrategia condicionada estéticamente (...) (y) un proceso disonante y con una alta tensión” (De Toro, 2006: 226), en el texto ecfástico, y este hecho es un rasgo constitutivo de su calidad ecfástica, permanecen legibles las marcas de su “otro” semiótico (“*resident alien*” (Mitchell, 1994: )), por tanto, las marcas de la tecnología que la produce<sup>74</sup>. Por otro lado, las combinaciones sincréticas o hibridaciones de palabra e imagen tecnológica, traducen o tienen lugar precisamente en patrones dependientes de la disposición de otras fuerzas sociales (Hutchings, 2004), transcribiendo particularmente el modo en que se socializa esa tecnología.

Así, del mismo modo que nos parece útil para describir las relaciones de la literatura con la cultura de masas y la tecnología massmediática la distinción clásica de Eco entre apocalípticos e integrados, nos parece también que los diferentes textos analizados en este trabajo describen un tipo de relación con las imágenes de estas tecnologías que

---

<sup>74</sup> De acuerdo con las teorías de la comunicación de Kittler (1996), entendemos los cruces entre palabra e imagen como cruces de dos tecnologías, la tecnología textual o escritural (verbal-impresa) y la visual massmediática. Ambas no se hibridan puras sino que, como señala Hayles (1999), lo hacen después de pasar por procesos transmediales y sucesivas hibridaciones (de Toro, 2006). Ello es particularmente manifiesto en las características de la propia escritura, donde se manifiesta la influencia de la tecnología. El modo en que hoy se escriben los textos contempla la mediación de la informática a través, como mínimo, del procesador de textos (y sus posibilidades de borrado, corrección, autocorrección, reescritura, escritura no-lineal, el “cortado y pegado” (“cut and paste”) etc.), que han transformado para siempre, según Kittler, el modo de concebir la escritura humana. El ordenador, inclusive como mero procesador de textos, no es una herramienta de escritura, como un bolígrafo, ni un acelerador de la misma, sino una máquina que afecta a todo el proceso, que se imbrica en la psiquis del sujeto que escribe y convierte la escritura en una co-producción.

puede ubicarse en algún punto entre el “miedo ecfrástico”, el terror a que la imagen imponga su hegemonía sobre la palabra, y la “esperanza” o el “deseo ecfrástico” (Mitchell, 1994), la aspiración utópica de la palabra o el texto de devenir imagen o absorber parte de sus características. Empleando las categorías de Eco y Mitchell podríamos trazar dos ejes que configurarían un plano donde podríamos ubicar la mayoría de los textos que leemos en este trabajo en su relación con las tecnologías de la reproducción massmediática y sus productos.

En virtud de ese “giro pictórico” de que hablaba Mitchell, los textos que leemos reproducen sin excepción una ecología en la que las tecnologías de lo visual y los sistemas integrados de los *mass media* determinan el acceso a la realidad, configurando un *sensorium* que describíamos con el término de simulacro. De ahí la obsesión de estos textos con la visualidad, que significa también “la obsesión con una cierta comprensión de la visualidad” vinculada a la idea de que “ésta expone la verdad” (Talens, 1996: 357). Los textos de las últimas dos décadas que hemos elegido se escriben en una época en la que resulta dominante lo que Mark Poster llama “modo de información electrónico”, una determinada configuración contemporánea de los modos de intercambio simbólico que depende de mediaciones electrónicas e informáticas<sup>75</sup>.

Las imágenes generadas por la tecnología massmediática, desde la fotografía, ingresan en los textos proyectando- pensamos- una ambivalencia fundamental: por un lado, apuntan a la complejidad creciente del sistema de mediaciones, reconociendo la responsabilidad de las imágenes en la constitución de un *sensorium* simulacional- desde la crisis perceptiva nietzscheana y la fantasmagoría de Benjamin, al simulacro de Baudrillard-. Por otro lado, conservan un enorme poder seductor al sugerir una vía alternativa a la palabra para presentar una mayor cantidad de información sobre la

---

<sup>75</sup> A partir del concepto marxista de modo de producción, Mark Poster elabora su concepto de “modo de información”, una categoría que permite periodizar la historia atendiendo a variaciones estructurales en el intercambio simbólico. Aunque los diferentes estadios coexisten, los modos de Poster establecen períodos en que cada uno resulta el modo dominante. Frente a la relación cara a cara como modelo de intercambio informativo, a las culturas textualizadas de Lotman, con el desarrollo de la imprenta, a, finalmente, el intercambio mediado por la electrónica, en el que, como señala Chow, “la mediatización de la información y de la vida ha alcanzado un punto en el que las realidades son intercambiables. Matar a alguien es tan electrónico como escribir con un ordenador (...)” en un tiempo en el que estamos ya “acostumbrados al simulacro (...)” (Chow, 1994: 355-356)

realidad. La cámara, como había señalado en primer lugar Heidegger (1996) y también Sontag, posee esta doble función:

“Una sociedad capitalista necesita movilizar una vasta cantidad de entretenimiento de cara a estimular el consumo y anestesiar las heridas de clase, raza y sexualidad. Y necesita reunir una ilimitada cantidad de información, para poder explotar mejor sus recursos naturales (...) La doble capacidad de la cámara, para subjetivizar la realidad y objetivarla, idealmente sirve a esas necesidades (Sontag, 1999: 92-93)

La asociación del imaginario mediático occidental (euro-norteamericano) con la abstracción global y de la tradición literaria nativa con un sentido de identidad nacional ha sido una constante que ha provisto a una cierta ideología nacionalista de una instancia desde la que lo verbal reclama el territorio de lo visual, lo cual indica hasta qué punto el choque entre palabra e imagen se instala en el corazón de la comunicación intercultural (Hutchings, 2004). Si el balance de poder entre los términos opuestos cambia de acuerdo con el contexto, entonces también lo hace la forma en la que ambas se entrecruzan. Dos características de la imagen tecnológica son puestas de relieve en su relación con la palabra. Como veíamos en el capítulo I, Benjamin relacionaba la pérdida la autenticidad aurática con el desarrollo de la tecnología reproductiva, en tanto la imagen fotográfica borra la asociación de la imagen con la visión natural y concreta, alineándola con la abstracción de la palabra, y su reproducción *ad infinitum* cuestiona los vínculos originarios del arte como experiencia única de orígenes sagrados. Pero esto es ignorar el potencial indicial de la fotografía en sus conexiones con su objeto, que inserta un lenguaje que va más allá de la representación simbólica. Como señala Sontag: “La fuerza de las imágenes fotográficas viene del hecho de ser depósitos altamente informativos dejados en la ausencia de cualquier cosa que las haya emitido” capaces de entregar una alta “densidad de significado” al mismo tiempo que de volver la propia realidad “una sombra” (Sontag, 1999: 93). Dicho de otro modo, si bien la fotografía puede decirse que lo es en tanto ha habido un objeto que ha estado ante el objetivo, constituyendo ésta una huella de lo real, el resultado puede incorporar también signos organizados retóricamente aportados en el proceso de captura, con el posado, el montaje y los efectos de revelado, volviendo la realidad una copia defectuosa de la fotografía y a ésta, por el mismo motivo, una imagen “menos fotográfica”.

Más aún, como recordábamos a propósito de Benjamin, la reproducción fotográfica permite a la imagen separarse ella misma de su contexto y tomar parte en proyectos guiados por diferentes propósitos ideológicos y comerciales, equilibrando sus vínculos con la objetividad gracias a una capacidad de subjetividad que tradicionalmente era un atributo de la palabra (Hutchings, 2004). González Requena en un mismo sentido señala que toda fotografía proyecta dos intensidades: lo “delirante” y lo “radical fotográfico”. Lo “delirante” en una imagen tiene que ver con la proyección de lo inconsciente, con un reconocimiento del orden imaginario lacaniano que se superpone sobre la misma, desrealizando el resultado. Lo “radical fotográfico” es lo que en una foto hay de “huella especular” de lo real, más allá de toda organización retórica (González Requena, 1998). Roland Barthes llama a esta huella *punctum*, aquello que en una fotografía hay de punzante, de hiriente o inesperado (Barthes, 1997), o, podríamos decir empleando los términos de Lacan, lo que en una fotografía hay de “captura” de lo “real” más allá de toda mediación simbólica (Lacan, 1972). Volveremos sobre estos conceptos relacionados con la gramática de la imagen y la tecnología de la reproducción visual en el capítulo 6.

La cuestión se complica con las tecnologías digitales e infográficas. Román Gubern ha señalado cómo en la infografía el concepto de representación debe ponerse en cuarentena (Gubern, 2007). En la fotografía digital o el procesado digital de las imágenes mediante programas infográficos, se ponen en juego características de la antigua fotografía y se añaden otras procedentes de la manipulación digital. En la fotografía actual digital se simula la sobrevivencia de la gramática fotográfica, es decir, su sugerencia de un acceso inmediato a la realidad basado en el hecho de que se ha estado frente al objeto fotografiado. La fotografía supone algo de huella, de indicio de la realidad, frente a la representación verbal (González Requena, 1998), que al hacer ingresar el tiempo supone un rodeo. Sin embargo, las imágenes infográficas son presentativas y no representativas (Gubern, 2007), pues presentan una realidad que no necesariamente ha debido estar ante la cámara, hasta el punto de que hoy es posible fotografiar lo que no existe, simular la representación fotográfica. La inexistencia del negativo fotográfico disuelve la posibilidad de distinguir el montaje o la manipulación digital del indicio fotográfico. Sin embargo la propia naturaleza de la imagen mantiene su poder- su hegemonía- frente a lo verbal, a sabiendas del simulacro, a sabiendas de que una imagen- como ya enseñaban las imágenes anamórficas del barroco- puede

mentir. El poder evocador de la tecnología fotográfica por sus conexiones indiciales con el objeto de la representación, a la par que la radical investidura de lo delirante (González Requena, 1998) que aporta la infografía, serán dos características de la imagen contemporánea que analizaremos en los cruces de la imagen tecnológica con lo textual en la obra de César Aira.

En las novelas de Aira y de algunos otros autores de los años noventa la écfrasis de las imágenes extraídas de los diferentes medios apuntará en varios niveles al devenir simulacro de lo real. La simulación por parte del texto de “una vuelta imagen” (Montoya Juárez, 2006) y la tematización de determinadas ecologías tecnológicas pueden constituir dos de sus signos. En los pasajes en que tiene lugar la écfrasis, además, se subraya precisamente la función fantasmática de las imágenes tecnológicas, lo que las imágenes proyectan de “delirante” (González Requena, 1998), pero, al mismo tiempo, y esto es la novedad del tipo de relación de los textos de Aira y de algunos otros de la década de los noventa y del nuevo siglo con la imagen, como gramática para postular desde el horizonte del simulacro un realismo que retoma el tipo de vínculo que el realismo tradicional mantenía con la fotografía. Los textos transcriben un deseo ecfrástico, buscan apropiarse del modo de acceso a lo real que posee la tecnología-infografía, televisión, ciberespacio-, a sabiendas hoy de que el término “realidad” resulta indistinguible del concepto de “simulacro”. Los textos adoptan gramáticas de la reproducción massmediática contemporánea para tematizar en el discurso verbal una suerte de “radical fotográfico” de los diferentes medios que incorporan. Por eso nos parece sumamente interesante analizar en la obra de Aira el análisis de estos procedimientos que se radicalizan a partir de lo publicado en los noventa, habida cuenta de que “delirio” (fantasmagoría-simulacro) y “captura” de un “radical fotográfico” (González Requena, 1998) (o de su análogo “radical televisivo”), “*punctum*” (Barthes, 1997) barthesiano, modos de acceso a lo real propios de la tecnología de la reproducción de las imágenes de la contemporaneidad, se conjugan en las novelas de Aira, en las que, además, hallamos una fuerte metatextualidad que teoriza sobre el problema del realismo- y sus variantes, el surrealismo y el expresionismo-.

Los préstamos metodológicos que empleamos en el análisis no son muchos- hibridez, tecno-escritura, écfrasis y categorías del gusto estético como *kitsch*, *camp* o *pop*- pero éstos nos han sido impuestos por nuestro objeto de estudio. Los textos literarios que



leemos en esta tesis nos sugerían continuamente la vieja idea del krausismo rodoniano de que para referir al presente es necesario hacer ingresar en la novela un lenguaje del presente. Actualizada esta idea vendría a querer decir que ahora el texto debe concebirse como un cruce de diferentes medios- tal es el modo en que nos llega hoy el presente, como un producto mediado- o como la simulación desde lo verbal de una tecnología multimediática adecuada su expresión. Nos han resultado interesantes los cruces entre la teoría literaria y la teoría de la imagen o el hipertexto informático, a algunas de las cuales nos referiremos a lo largo de nuestro análisis, pues han contribuido a esta nueva interpretación del texto literario como *multimedia* que se ha venido desarrollando sobre todo desde el inicio de los noventa<sup>76</sup> (Landow, 1992).

En los siguientes capítulos, por tanto, nos preguntamos cómo incorporan o traducen los textos literarios las gramáticas de la televisión, la fotografía digital, la simulación por ordenador, internet y lo hipertextual, qué papel juega esta tecnología en su referencia a una determinada ecología mediática contemporánea, para constituir lo que llamamos un “realismo del simulacro”, realismo “presentativo” (Gubern, 2007) de unos tiempos de Globalización. En los capítulos seis y siete, por tanto, analizaremos estos cruces de la tecnología de la imagen en las obras de César Aira y de otros autores rioplatenses de los noventa y del nuevo siglo para determinar cuál es la función que cumplen esos cruces e hibridaciones desde el punto de vista estético y de qué manera contribuyen a elaborar un significado político en las obras en un contexto socio-histórico, la Argentina y el Uruguay de fin de siglo, con el que éstos dialogan. Determinaremos así en qué lugar se

---

<sup>76</sup> Una de las primeras acepciones de la literatura hipertextual refiere a la serie de novelas gráficas, aventuras gráficas y libros digitales en formato interactivo en el ordenador. Michael Joyce y su *Afternoon*, comentados por Hayles y Aarseth, pueden constituir un ejemplo de cómo lo hipertextual configura un nuevo tipo de texto erogódico o cibertextual (Aarseth, 1999). Sin embargo la teoría del hipertexto ha devenido un instrumento de análisis para subrayar también el modo en que determinados textos en soporte verbal se han esforzado por adaptar los principios de simulación e interactividad y el cuestionamiento de órdenes, jerarquías, linealidad, etc, propios de la realidad virtual como tecnología y del hipertexto que, a fin de cuentas, resulta una literalización de la metáfora postulada por Deleuze y Guattari del libro-rizoma frente al modelo arborescente. La virtualidad provee una plataforma para representar realidades donde los actores realizan actos con características cognitivas, emocionales y productivas. Concebir el texto como un espacio virtual- como un ciberespacio- sugiere por tanto la idea de que, más allá de representar, de lo que se trata es de hacer experimentar a través del texto, establecer conexiones con algo de lo real, inclusive cuando lo que se refiere de lo real es precisamente la desrealización de la experiencia: “Mientras que una película se usa para mostrar una realidad a un público, el ciberespacio se emplea para dar un cuerpo virtual y un rol a cada uno de los espectadores. La prensa y la radio relatan; el escenario y el filme muestran; el ciberespacio encarna (...) un creador de espacios organiza un mundo para que un público actúe directamente en su interior, y no solamente para que el auditorio imagine que experimenta una realidad interesante, sino para que la pueda experimentar directamente” (Walser, cit. por Reinghold, 1994: 298)

ubicar estos textos, que podríamos llamar con Mitchell, “textos-imagen” (“image-text”) (1994), si bien sobre un soporte verbal, en el plano que hemos construido teóricamente a partir de los ejes “apocalíptico-integrado” y “miedo-esperanza” ecfrásticos respecto de la tecnología de la producción y reproducción de imágenes contemporánea y la cultura de masas. Comparándolos con otros usos y apropiaciones previos de la tecnología massmediática en la narrativa del Río de la Plata, que vamos a comentar en el capítulo cinco, trataremos de señalar qué nuevas configuraciones entre la tecnología de la imagen y lo verbal transcriben los textos, cómo se desplazan por el campo de fuerzas que diseñan la tensión entre la cultura de masas y el arte culto, entre el terror a la proliferación de las imágenes tecnológicas y la “vuelta imagen” del texto como oportunidad estético-política (Montoya Juárez, 2006). Señalar, como sugería Sarlo, cuál es la perspectiva que abren los textos y cómo construyen desde unas determinadas condiciones de escritura y recepción- la Argentina y el Uruguay de la postdictadura, el neoliberalismo, el mercado, la contaminación de la iconosfera mediática y los recientes procesos globalizadores- su espacio de verosimilitud crítica y su posible intervención en el campo literario.

#### **4.4. Breve resumen del capítulo. Apuntes metodológicos.**

En el presente capítulo, una vez descrito el problema que vamos a leer y cómo éste se manifiesta teóricamente en las corrientes del pensamiento latinoamericano de las últimas dos décadas, hemos tratado de recorrer los debates que se dan en los estudios literarios vinculados a la incidencia de las tecnologías del simulacro. Teniendo en cuenta todo ello hemos juzgado conveniente contextualizar qué tipo de relación con el sensorium simulacional guardan los textos, para ello hemos construido un mapa teórico, un campo en que ubicar los usos de la tecnología massmediática en los textos, estructurado en torno a dos ejes: un primer eje que describíamos junto a Eco como el apocalíptico/integrado respecto de la cultura de masas, y otro segundo que podríamos denominar, empleando los términos de Mitchell, como el de la esperanza/miedo ecfrásticos. Esperanza de volverse imagen como utopía de la cooptación de una gramática a través de la que se refiera más intensamente lo real, en el caso de las estéticas que analizamos, un real cruzado de las mediaciones del simulacro; miedo o terror a las imágenes como agentes desrealizadores de la experiencia. La écfrasis, préstamo que incorporamos proveniente de la literatura comparada y la crítica del arte,

será una herramienta de análisis fundamental en este trabajo de investigación, a ella se han sumado algunos conceptos clasificatorios de la tecnoescritura como los elaborados por Johnston, como el de ensamblaje mediático y la multiplicidad de la información, y el baudrillardiano de seducción, productivo en la estética *camp* de la que algunos de estos textos participan. Este marco o mapa cognitivo creemos que puede resultar valioso para extender el análisis a otros textos literarios. Ninguno de los textos analizados se inscribe nítidamente en ninguno de los dos polos, si observamos, en los autores más jóvenes cómo la écfrasis massmediática, que nunca deja de incluir una denuncia del devenir simulacro de lo real, abandona el polo del terror ecfrástico o sus conexiones con él se debilitan o se transforman en una aceptación del simulacro como condición del desarrollo de la vida, la constitución de la identidad o la posibilidad de la escritura.

## **CAPÍTULO 5. LOS MEDIOS EN LA NARRATIVA DEL RÍO DE LA PLATA (1969-1992)**

En el presente capítulo nos proponemos detenernos en algunos hitos de una tradición de apropiaciones y usos de los medios y la tecnología en la narrativa del Río de la Plata, para establecer cuál es la función que estos elementos cumplen en los textos. Entre la seducción por las formas y las imágenes massmediáticas y las formulaciones distópicas en la tematización de la tecnología, situaremos a estos autores en el mapa que hemos trazado en el capítulo anterior. La selección de estos autores se justifica por la importancia concedida en su narrativa a los medios y la tecnología, y por el hecho de que cada uno de ellos representa un uso diferente de la imagen, los medios y la tecnología en la tradición rioplatense en contextos históricos diferenciados. Nuestro análisis, sin embargo, pretende también establecer conexiones entre ellos en el tratamiento del simulacro. En los autores seleccionados, aunque distanciados en sus estéticas, hemos podido leer un elemento común: la nostalgia de real, o de una experiencia previa al simulacro que hace funcionar la tematización del simulacro en estas novelas como un elemento funcional a la descripción de la pérdida de densidad de lo real, a la desrealización, no como oportunidad sino como obstáculo para apresar la realidad, constituir la propia identidad o articular un pensamiento político. Sobre el horizonte que construyen estos textos podremos preguntarnos qué ruptura significa la obra de César Aira de los años noventa

### **5.1. *After-Pop*: El efecto Puig**

Como venimos señalando, desde los años sesenta la cultura en Latinoamérica asiste a un proceso por el cual se diluyen las fronteras del gusto estético que separaban la alta cultura de los productos de la cultura de masas. Este proceso se radicaliza progresivamente, sobre todo, para muchos, desde la crisis económica del 73, y en virtud de un debate a menudo airado que dura ya algo más de dos décadas, ha ingresado en lo que Jameson, entre otros, describe como “posmodernidad”<sup>77</sup> enténdasela con todos sus

---

<sup>77</sup> Soy consciente de que fijar los límites de la posmodernidad supone asumir una cierta arbitrariedad; para hacerlo sigo a Harvey (1989) y la lectura sobre la teoría de la arquitectura de Jencks (1980), que constituyen la posición que más éxito ha cosechado en la mayoría de autores, situándola en los inicios de los setenta. Solidariamente con ellos Andreas Huyssen habla de un segundo momento postestructuralista o segunda oleada del posmodernismo, después de un primer posmodernismo que se da con las

“desencuentros” híbridos, modernos, posmodernos, poscoloniales o posoccidentales. Uno de los efectos más radicales de lo posmoderno sobre la cultura radica en lo que Kittler llama transformación de las “redes discursivas” (Kittler, 1990), a partir de la constitución de nuevas formas de mediación y nuevas relaciones entre tecnología y discurso, que han implementado un *sensorium* que describíamos con el nombre de “simulacro”, descrito por la teoría posmoderna como la transformación del estatuto de lo real a partir la mediación de los *mass media* (Jameson, 1991) y que Martín Barbero ha vinculado al “entrecruzamiento cada vez más denso de los modos de simbolización y ritualización del espacio social con las redes comunicacionales y los flujos audiovisuales” (Martín-Barbero, 2004: 24).

La literatura latinoamericana no ha permanecido al margen. Ángel Rama, en una entrevista de principios de los ochenta había sugerido ya que para comprender la

---

vanguardias norteamericanas de los sesenta, que viene de la mano del pop (Huysen, 1988). Este momento del posmodernismo coincide con los fenómenos históricos que Harvey circunscribe a la posmodernidad como período histórico. La teoría de Huysen fija un abismo en la cultura moderna entre el arte y la cultura de masas que se habría borrado en el posmodernismo, que en su sentido estrictamente artístico podría denominarse “postvanguardia”. Colás encuentra que en América Latina las repercusiones estéticas de la crisis político-económica del Cono Sur radicalizan el empleo de lo masivo (Colás, 1994), lo cual le lleva a leer la obra de Puig como el inicio de una poética posmoderna latinoamericana, en el mismo sentido se puede leer la obra de Castillo Durante (2000). No obstante, desde las teorizaciones del propio posmodernismo literario y de la filosofía francesa en los sesenta, se ha acudido con frecuencia a Borges (y antes a Macedonio Fernández), para señalar anticipos del posmodernismo y el postestructuralismo respectivamente. Barth encuentra en las ficciones sobre la ficción, las realidades múltiples y las heterotopías de una escritura *ad infinitum* sobre la superficie de los espejos (*El jardín de los senderos que se bifurcan*) y el desplazamiento a una estética de la recepción en ficciones como *Pierre Menard* que ponen en cuestión la noción moderna de original y copia, los mejores ejemplos de la literatura posmodernista. Alfonso de Toro (1991; 2006) y Hugo Achugar (1994) desarrollan lecturas de Borges en este sentido. A la luz de las teorías de Hutcheon sobre la parodia y de Jameson sobre el pastiche, entre otras referencias posmodernistas, Rincón (1995, 2006), Volek (1994) o Yúdice (1992, 1989), se preguntan sobre el carácter moderno o posmoderno de “Cien años de soledad” de Gabriel García Márquez, “Rayuela” de Julio Cortázar, (que ha sido también leído desde las teorías del cibertexto y la literatura ergódica (Aarseth, 1999)), y otros textos del boom. Sin embargo, trazamos la frontera antes descrita siguiendo las consideraciones de que las lecturas posmodernas de la literatura latinoamericana anterior, no son más que eso, “lecturas” de una realidad que por su carácter heterogéneo e híbrido puede constituir un “pre del post” (Richard 1989, 1994a; García Canclini 1990) que responden, como la mayor parte de la crítica latinoamericana se apresura a precisar, a un paradigma cultural, llámese modernidad / posmodernidad/ postcolonialidad /postoccidentalidad, propio. Junto a Richard, Sarlo y otros autores, señalamos en la década del setenta el inicio de una serie de procesos socio-económicos a los que se suman las crisis de los proyectos políticos de los sesenta como inicio de la posmodernidad en Latinoamérica. Dificilmente la obra de Borges, si bien de vital trascendencia para el posmodernismo contemporáneo, transcribirá unas condiciones que aún no habían emergido. En este trabajo señalo también dos paradigmas de lectura de los procesos de globalización en la cultura latinoamericana desde los años setenta, bien como posmodernidad periférica, lectura prevalente en el Cono Sur, bien desde el paradigma de la hibridez, teorizado desde las regiones mesoamericana y andina. Sobre la cuestión modernidad/posmodernidad me he detenido mucho más ampliamente en el trabajo defendido en octubre de 2004, “Una lectura de la posmodernidad en la narrativa de César Aira”, para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dentro del programa de doctorado “Estudios Superiores de Literatura Española”, Universidad de Granada.

literatura contemporánea en América Latina se impone la tarea de ir más allá de la ciudad letrada ya que “(...) tanto el escritor como el crítico pertenecen a la calle, y no pertenecen al claustro universitario. Su real mundo es el mundo de la sociedad (...) de la comunicación” (Rama cit. en Roffé cit. en Paz Soldán y Castillo 2001: 7). Gonzalo Navajas a propósito de las transformaciones en el espacio de la lectura afirma: “La transformación en el concepto de lectura va asociada con el cambio en la noción de textualidad, que se ha ampliado para abarcar objetos culturales que hasta hace poco no eran equivalentes a la excelencia del texto escrito (Navajas, 1999: 153).

Si bien desde la invención de los medios de reproducción visual la literatura latinoamericana ha ensayado modos de integrar las gramáticas y motivos procedentes de los *mass media*, un hito fundamental en el reconocimiento de esa “textualidad ampliada”, lo marca el surgimiento de nuevas sensibilidades que buscan moverse en el interior de la cultura masas, sin ser fagocitadas por ella, se trata del *Pop-Art* y el *camp*. Sontag, en “Notas sobre lo camp” a partir del kitsch define lo *camp* como “un dandismo en la era de la cultura de masas”, “buen gusto del mal gusto”, “amor a la naturaleza humana” (Sontag, 1984: 308). Un gusto impreciso que Sontag reconoce proclive al “artificio y (la) exageración, producto de la tensión con lo masivo, marginal a la *mainstream* cultural, afiliado por lo general a la cultura homosexual” (Speranza 2000: 55). Se trata entonces de una salvación por la ironía, por la ambigüedad, que se apoya en la lectura: frente al *kitsch*, plano, unívoco, literal, el *camp* al igual que el *pop*, permiten una duplicidad en la lectura que habilita la posibilidad de un “arte de los medios”.

En el caso particular de la literatura argentina ese paso de la “ciudad letrada” o “arte de la biblioteca” a la “cultura” o al “arte de los medios” (Ludmer 1999: 292) queda documentado para la mayoría de críticos en la obra de Manuel Puig, por lo que se convierte en referencia obligada en esta introducción. La obra de Puig ha sido muy estudiada a la luz de estos aspectos. Esa es la razón por la cual no nos detendremos en el análisis de sus textos. No obstante nos parece insoslayable referirnos a él como iniciador de una tradición de apropiaciones de lo masivo por parte del arte que anticipan muchos de los planteamientos posmodernos. En este apartado citaremos simplemente cuáles son sus aportes a esta tradición.

El propio Puig antes de publicar *Boquitas pintadas* (1969), escribe a Rodríguez Monegal reconociendo: “Quiero combinar vanguardia con popular *appeal*” (Puig, cit. en Speranza, 2006: 219). Speranza describe el trabajo sobre lo popular de la novela de Puig como “una vuelta (...) del escritor al mismo pueblo, oculto tras la mirada sin cuerpo de la cámara” (Speranza, 2006: 220). Esa mirada sin cuerpo supone para la crítica una “perfecta condensación *pop* de los rostros maquillados del cine y las mujeres del tango” (Speranza, 2006: 220). La obra de Puig no sólo se explica en razón de los mecanismos que serán empleados por el Pop-Art estadounidense, sino que se conforma “a una problemática nacional” (Santos, 2004: 64), su “ruptura con el nacionalismo” y con la visión estrecha sobre el arte de la izquierda revolucionaria, prefigura problemáticas que sólo tendrán una respuesta teórica diez años después, con las teorizaciones del posmodernismo crítico (Santos, 2004: 64). En los setenta, la “transexualidad performativa” (Speranza, 2006: 220) de Puig, como les ocurre a otros escritores marginales entonces- Lamborghini, Perlongher o Copi-, lo convierte en un *outsider* de la literatura argentina, en la que prima un cierto “realismo comprometido” (Speranza, 2006: 220)<sup>78</sup> y militante, del que Puig abominaría.

Un efecto primordial de la narrativa de Puig consiste en iniciar en el ámbito de la literatura latinoamericana una relación de seducción *pop* respecto de los productos de la cultura de masas (Panesi, 1983; Amar Sánchez, 2000) que supone un desvío de la tradición local, aunque la crítica haya vinculado a Puig con una línea de recuperación de lo popular para la literatura que en Argentina tiene en Borges, pero sobre todo, en Cortázar a sus dos figuras más inmediatas. Alberto Giordano ha señalado bien cuál es la diferencia:

“Cortázar (...) hace un uso distanciado de las formas subculturales que supone, y reproduce en su interior, la distancia por la vía de la apropiación condescendiente o paródica, de una eventual contaminación de lo que está fuera (en otra jerarquía cultural) de ella” (Giordano, 1996: 63)

La parodia *pop* en Puig, para la que podría aplicarse el concepto de pastiche, como venimos diciendo, supone un jugar a ser indiscernible del objeto parodiado, el objeto

---

<sup>78</sup> Graciela Speranza vincula este realismo excluyente a la crítica izquierdista de la revista *Contorno* (Speranza, 2006: 220).

contaminante impregna el todo, la ironía presente en diversos planos, viene a hacerse menos un elemento evidente de la propia estructura narrativa y se desplaza mucho más al proceso de lectura. Y la relación con lo masivo, deja de ser condenatoria, deja de ser puesta en función de una crítica posterior para moverse entre la fruición, el proyecto lúdico y la ironía. El concepto de seducción baudrillardiano puede ayudar a entender el modo en que en la narrativa mediática de Puig la fruición, la *jouissance* que se regocija en el reconocimiento de las marcas o fórmulas seriadas, no se interrumpe en ningún caso, sino que se mantiene. La fruición y la ironía no son dos momentos sucesivos sino simultáneos.

Más allá de la influencia del *Pop-Art* estadounidense, que se hace más evidente con la presencia de Puig en Nueva York y de la que da un temprano testimonio la crítica<sup>79</sup>, las conexiones en el campo cultural argentino de la estética de Puig con otras sensibilidades, han de rastrearse por otro lado y fuera de lo literario. En 1966, señala Lidia Santos, la expresión “arte de los medios” ya estaba en uso en el campo intelectual argentino. Los artistas plásticos del instituto *Di Tella* designaban con esa expresión un trabajo con la obra de arte en relación con la comunicación masiva en la que se privilegiaban “*happenings* de carácter conceptual”, “experiencias relacionadas con el consumo y la cultura de masas” influenciadas por el Pop-Art (King, cit. en Santos, 2004: 41, nota al pie). Una de sus principales acciones, *Tucumán Arde*, acaba siendo considerada una de las primeras manifestaciones del movimiento conceptual que en Argentina se oponía a una operación populista del peronismo en los años cuarenta y cincuenta, que había diseñado una revalorización de la música folklórica como depositaria de la cultura nacional (del gusto de los sectores obreros, los “cabecitas negras”, de origen mestizo provenientes de la Argentina rural)

También lo *pop* en Puig se pliega a un proyecto de oposición a la estética nacional-popular diseñada por el peronismo. *Boquitas pintadas* (1969) extrae su título de una de las películas de Gardel en Estados Unidos, *El tango en Broadway* (1934), de uno de los versos del *fox-trot* compuesto por Gardel y Le Pera para la película titulado “Rubias de New York”. De igual manera que la película, Puig compone “una Argentina estilizada que lo aparta del acercamiento realista y contundente del país característico de la

---

<sup>79</sup> José Miguel Oviedo en 1969 ya señala los vínculos de Puig con el pop (Oviedo, cit. en Speranza, 2000: 90)



estética nacional-popular” (Santos, 2004: 47) Las letras de tango configuran el modo de expresión de las clases populares inferiores, personificadas por Raba y Pancho, en *Boquitas pintadas*, letras que funcionan como “memoria programada” (Santos, 2004: 55) o batería de recursos para justificar ideológicamente las acciones de los personajes, pues las letras del tango son uno de los lugares donde mejor se elaboran los conflictos psicológicos de la clase obrera argentina (Moffat, 1974). El gusto estético y los objetos de consumo describen de ese modo las diferencias de clase, como atestigua por ejemplo en la novela el modo en que Nené busca conocer la lista de películas valoradas positivamente por Mabel. Si bien la novela de Puig describe historias de movilidad social desde “la imitación al grupo que se desea ascender” (Santos, 2004: 56), no es menos cierto que huye del documentalismo “que se contenta con lo visible, con su descripción” (Lima, cit. en Santos, 2004: 56).

La textura de los textos de Puig, su particular “arte de los medios”, se logra, por un lado, por la vía del *readymade*, de la congelación de las hablas populares y los clichés del radioteatro, del collage que incorpora todas las formas convencionales de la escritura no literaria- cartas, artículos de prensa, diarios, citas académicas, ejercicios de narración escolar, actas, guión cinematográfico, informe forense- para construir un “pastiche” a partir de restos de la cultura de masas que quedan transformados al ser incorporados como códigos del propio texto (Jameson, 1991), deviniendo ellas mismas el texto mismo, obligando al lector a una distancia crítica mucho más difícilmente perceptible, dejándose seducir por estos productos masivos sin que en ciertos momentos se pueda discernir de toda la serie de voces prestadas la propia voz artística, que acaba finalmente “traicionando” (Amar Sánchez, 2000) de diversa manera el marco genérico serial de la cultura de masas. Y esto se logra por vía de un uso de técnicas *pop*, por un lado, por otro, por la vía de la incorporación, inversa a la dirección más habitual entre las dos artes, de lo cinematográfico a lo novelístico mediante el procedimiento de la *écfrasis*.

El cine, señala Panofsky, organiza “el mundo material y humano, en una composición que recibe su estilo- que puede incluso llegar a ser fantástico o involuntariamente simbólico-, no tanto a partir de una interpretación del artista sino de una manipulación concreta de los objetos reales y de la maquinaria técnica encargada de registrarlos. El medio de las películas es la realidad física como tal” (Panofsky, 1997: 122). El cine supone una ilusión de objetividad automática en la representación de la realidad, por la

que la realidad se hace nuevamente “real”. El artificio de la écfrasis cinematográfica en la novela pone de relieve entonces los interrogantes por los límites y posibilidades de representación de la literatura.

El universo ficcional de las novelas de Puig queda envuelto de una textura cinemática a partir de las referencias continuas por parte de los personajes, narradores y narratarios, a los argumentos de ficción. Lo imitado se transforma, como en las serigrafías de Andy Warhol, por la vía de sutiles desplazamientos, creándose un espacio de verosímil realista- pensemos en *Boquitas pintadas*, *La traición de Rita Hayworth* (1967) y, sobre todo, *El beso de la mujer araña* (1976)- en el que lo cinematográfico implica la existencia de un doble referente, el de una realidad con una extraordinaria fuerza mitopoiética que se impone como más auténtica que la banal y en ocasiones sórdida realidad de la Argentina rural de clase media durante el primer peronismo o la de los años del proceso militar que retratan las novelas. La realidad se imbrica en las novelas de Puig, mediante esta écfrasis cinematográfica que encarna las formas de la narración reiterada de argumentos de los filmes o de la interpolación de fragmentos de diálogos extraídos de películas de Hollywood, con la realidad otra del cine apuntando hacia la artificialidad de aquélla. En la continua comparación de los personajes con las estrellas de Hollywood y las heroínas del melodrama popular, se subraya una cierta androginia en los mismos, que explicita los conflictos micropolíticos en que se cruzan sexualidad y política (Corbatta, 1999). Esta vinculación se enfatiza aún más en el universo carcelario alusivo al período de la “guerra sucia” que transcribe *El beso de la mujer araña*, por ejemplo, donde un marica acusado de perversión de menores comparte celda con un revolucionario.

En una entrevista de 1983 Puig confesaba “No tengo modelos literarios evidentes, ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Si alguien se tomara el trabajo, encontraría influencias de Lubitsch en ciertas estructuras mías, de von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas” (Corbatta, 2002a: 605). La intermedialidad de la narrativa de Puig ha sido reiteradamente señalada por la crítica. Un efecto particularmente relevante de lo intermedial, como ocurre con lo intertextual, es hacer énfasis en las interpretaciones metaficcionales. El contrato mimético, de múltiples maneras, se pone en tela de juicio, la realidad narrada es copia de una copia, mediación de la mediación donde el narrador acaba disolviéndose, ora siendo los

personajes quienes ocupan “el lugar vacío del relato matriz”, “el lugar del narrador borrado” (Ezquerro, 2002: 490), ora objetivándose en la posición de una cámara. Desde el inicio de *La traición de Rita Hayworth*, por ejemplo, Puig introduce a partir de la convención escénica del guión cinematográfico - “En casa de los padres de Mita, La Plata 1933” (Puig, *La Traición de Rita Hayworth*: 7)- la transcripción de las voces de sus personajes, el narrador queda disuelto en las voces femeninas que hablan de temas aparentemente intrascendentes, de tareas domésticas, manteles y bordados. El propio Puig definirá más tarde su labor de *bricoleur* como narrador de la estilización y la copia como un bordado de voces ajenas: “Los hilos me los dan mis personajes y yo trabajo con ellos. Su manera de pensar y de hablar posee sus propias cualidades musicales y pictóricas. Yo tomo esas cualidades y hago mi trabajo de bordado” (Puig, cit. en Speranza, 2006: 217-128)

El recurso de la representación ecrástica envuelve en una textura mediática el universo ficcional. La reproducción textual de estos objetos visuales se aviene, como ya he dicho, bien a la inserción de fragmentos descriptivos que simulan guiones de piezas visuales, bien a través del lenguaje oral, en los diálogos, a la reconstrucción por parte de los personajes de los argumentos simplificados de las ficciones masivas y cinematográficas. Es el caso de los personajes de Luis Alberto Molina y Toto, en *El beso de la mujer araña* y *La traición de Rita Hayworth*, respectivamente. Ambos buscan afirmar su identidad, no sólo a través del tango o del bolero, del que tanto gustaba Puig, sino, sobre todo, los filmes hollywoodenses. Ambos reestructuran las películas que han disfrutado, progresando en la vida en términos de discurso narrativo, sea interno o dirigido a un interlocutor (Bacarisse, 1988). Las comparaciones continuas de los personajes con las heroínas de las películas, como ocurre en el delirio final de Valentín en *El beso de la mujer araña*, que prefigura la muerte de Molina como si de una estrella del celuloide se tratase, establecen, por acumulación de referencias, una red ficcional superpuesta a la realidad vivida por los personajes. Los análisis de Baudrillard sobre el carácter funcional de la belleza, cuya ética, en las sociedades de consumo, similar a la de la moda, consiste en la reducción de todos los valores concretos, los “valores de uso” de los cuerpos en un solo “valor de intercambio funcional” (Baudrillard, 1970: 204)<sup>80</sup>, un “simulacro”, pueden explicar la fascinación de Molina por las actrices de las películas y

---

<sup>80</sup> Traducción mía.

su vestuario. Las heroínas de ficción, a lo largo de *El beso de la mujer araña*, “se construyen literalmente como el foco de un efecto óptico cuyo receptor es el hombre” (Fabry, 2002: 505). Las mujeres no seducen, “su cuerpo brillante *representa* la seducción: no es un acto, es un significante dentro del relato de Molina” (Fabry, 2002: 505). Frente a ellas, sin embargo, los cuerpos de los personajes protagónicos del relato matriz, Valentín y Molina, no nos son descritos, sino que se avienen, una vez más, a espacios vacíos (Iser, 1987) o en blanco (Amícola, 1992), y deben ser reconstruidos en el proceso de lectura.

La ironía de la ficción de Puig, como ha señalado Kreutzer a propósito de *El beso de la mujer araña*, esquiva la parodia de la simplicidad del gusto masivo, chato y basado en la identificación con lo repetitivo (Eco, 1984), y apunta a una lectura ambigua que se instala en lo metaficcional. Valentín, el guerrillero culto acaba cediendo a relacionarse con su compañero de celda, no sólo a nivel sexual, sino también como relator de una última película, a partir de fragmentos de los relatos de Molina (Kreutzer, 1989). La literatura acaba relacionándose con la cultura de masas no desde la distancia paródica sino desde la incorporación de lo masivo como código del propio discurso en una relación que, como decíamos, combina la fruición con la ironía.

La apropiación mediática que lleva a cabo la narrativa de Puig, desde sus primeras novelas, ha podido ser leída como cuestionamiento de las asunciones de la modernidad, apartándose de metanarrativas de índole totalizadora y desplazando las cuestiones sobre cómo es posible el conocimiento de la realidad por nociones que cuestionan la ontología de la misma, que McHale describe como posmodernas (McHale, 1987). Pero sobre todo las lecturas inspiradas en la radicalización de la polifonía dialógica de voces narrativas (Hutcheon, 1988; 1995), supresión del narrador y desjerarquización en el empleo de los elementos *kitsch* provenientes de la cultura de masas son las marcas de una literatura que han justificado los análisis de las primeras novelas de Puig como primer ensayo del posmodernismo latinoamericano (Lopes, 1991; Santos, 1991; Colás, 1994; Castillo Durante, 2000, Logie, 2002, Amícola, 2000; Masiello, 2001). En su experimentación con los productos de la cultura de masas y el collage con otros materiales y escrituras a las que no da preeminencia sobre aquéllos, Puig hace estallar la divisoria entre lo serio y lo frívolo de un modo inédito en la tradición narrativa latinoamericana, porque, ahora, la secuencia de las mediaciones y los préstamos no sigue un sentido único sino que

conforma un sistema descentrado, desjerarquizado, un modo que se pliega a los usos del posmodernismo literario teorizado en los ochenta (Eco, 1984; Hutcheon, 1988; Jameson, 1991; McHale, 1987). Como señala Logie: “su poética excede las categorías de autenticidad y originalidad para ubicarse en este espacio intermedio- ¿posmoderno?- que nos conduce a repensar los procedimientos de representación” (Logie, 2002: 534). Estas dos vías, el *readymade* y la écfrasis cinematográfica, que ponen en contacto la cultura de masas y el cine con la novela, ensayadas por Puig, inauguran un espacio nuevo, una posibilidad de lectura que dará origen, desde mediados de los ochenta, y muy particularmente en los noventa, a una constelación de textos que devienen hoy una rica tradición literaria en una América Latina insertada en las sociedades de consumo propias del capitalismo tardío. Las novelas de Puig tematizan el simulacro tecnológico visibilizando una ecología mediática de la que se analiza el modo en que sus productos intervienen en la cotidianidad como sucedáneos consoladores para el vaciamiento de la experiencia, pero además, convirtiendo a la propia novela en un simulacro compuesto de diferentes fórmulas menores y masivas.

Otro aspecto de la radicalidad del trabajo de Puig con la cultura de masas que ha podido leerse como posmoderno estriba en el poder deconstructor de muchas de sus ficciones. Mucho antes de las teorizaciones del posmodernismo, Puig sospecha sistemáticamente del valor asignado a las etiquetas identificatorias, ironizando sobre “la posibilidad de los poderes fácticos de apresar el espacio de la fantasía en el espacio simbólico” (Masiello, 2001: 83)<sup>81</sup>, que encuentran vía de expresión a través de marcas desviadas: “Puig would insist that all of us share in deviant markers, which become normativized only when our desire encounters expression as a unit of commercial ex-change. This problematic touches on the crucial yet inevitably failed relationship between desire and representation” (Masiello, 2001: 84-85).

Desde *La traición de Rita Hayworth* en adelante, las novelas de Puig persisten en señalar que la identidad está implicada en un sistema de comercio, y el intercambio comercial sienta alternativas a la distribución espacial de las oposiciones entre lo público y lo privado, registrando “the contradictions between a closed domestic unit and a global flow of commodities that permeate the home through the visual media”

---

<sup>81</sup> La traducción me pertenece.

(Masiello, 2001: 85). O, como señala Alan Pauls, "Seducir, narrar y vender (...) éstas son las tres caras de Puig" (Pauls, 1986: 27).

En una cultura de la preponderancia de lo visual en que el mundo se muestra como espectáculo consumible ante los ojos, el reclamo de exterioridad, sostenido por los aparatos tecnológicos, pone en juego las diferentes subjetividades, de modo que inclusive la interioridad se vuelve al mismo tiempo visible en términos de un repertorio común de imágenes, repertorio proporcionado por los géneros masivos y los medios de masas. En este sentido Puig tematiza el espectáculo, o el simulacro contemporáneo, planteando en un sentido heideggeriano que nuestra percepción y relación con el mundo se basa en la imagen (Masiello, 2001). El espectáculo es el punto de partida de las ideas, la mediación universal para proyectar la comunidad:

"It also leads to an anxiety of interpellation-one's fear of being intercepted in public and coerced to expectations of a norm. In the media, under the camera lens, in audio reproduction, identity is produced and transformed; it becomes a function of a visual market (...) This is where the postmodernity of Puig sheds light on the identity discussion" (Masiello, 2001: 85-86).

Posmoderno o no, epígono del boom, perteneciente al posboom o *outsider* pre-postmoderno de la literatura argentina, la importancia de la obra de Puig y su incidencia en la narrativa de los noventa y el nuevo siglo que estudiamos en este trabajo es, sin duda alguna, fundamental, hasta el punto de que buena parte de la literatura de los noventa que analizaremos puede afirmarse sin reparos "post-Puig".

## 5.2. Simulacro y traición a lo masivo: el caso de Mario Levrero<sup>82</sup>

En la narrativa de Mario Jorge Varlotta Levrero (1940-2004) se concitan la tematización de un sensorium simulacional vinculado a una experiencia de lo real teñida de las imágenes del inconsciente con la experimentación con los materiales procedentes de la cultura de masas. La de Levrero ha sido una obra casi desconocida fuera del Uruguay, a

---

<sup>82</sup> La mayor extensión de este subcapítulo se justifica por la escasez de bibliografía que sobre este autor existe publicada hasta la fecha. Por ello hemos creído oportuno ubicarlo en el panorama de la narrativa uruguaya previamente a señalar cuál es el uso de lo masivo, de la tecnología y la imagen en su narrativa.

pesar de ser de fundamental trascendencia para los narradores de los noventa, tanto por su obra escrita como por su generosidad como maestro y profesor en talleres de literatura. El circuito alternativo e interior al Río de la Plata en que los textos de Levrero circularon hasta los años noventa, ha ocultado una obra que reúne más de treinta libros, entre novelas, libros de cuentos, textos musicalizados, historietas, que se está ahora reeditando en España, tras la muerte del autor<sup>83</sup>.

Ángel Rama había vinculado tempranamente a Mario Levrero con un cambio de rumbo dentro de la narrativa uruguaya que significaba más allá de una influencia del fantástico psicologicista o surrealista cortazariano, una ruptura con los escritores de la generación crítica de 1955, una voluntad de explorar “zonas inéditas de lo real” que encuentran- señala Rama- su genealogía en la narrativa uruguaya en algunos relatos de Marinés Silva Vila, José Pedro Díaz, Armonía Somers, Héctor Massa, Luis Carini, los inclasificables textos a caballo entre la poesía y la narrativa de Marosa di Giorgio, y la difusión, sólo alcanzada tras su muerte en 1964, de la narrativa completa de Felisberto Hernández (Rama, 1972: 223).

Si bien el tratamiento fantástico es reconocible en algunos textos de escritores como *Zoologismos* (1967), de Mercedes Rein, o la categoría de lo extraño o lo vago inserto en marcos de un riguroso realismo, en el caso de Eyherabide, son narradores como Levrero, Porzekanski y Peri Rossi quienes, como coincide en señalar la crítica (Rama, 1972; Moraña, 1988; Aínsa, 2002), con mayor nitidez ejemplifican la ruptura radical con las formas y la filosofía inspiradora de la literatura previa, “en cuanto ella manifestaba una sociedad cuyo estancamiento, vejez, temor son ahora superdestacados hasta escamotear la expresión de cualesquiera otra virtud que la signara; desconfianza de las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido propio de

---

<sup>83</sup> Tampoco se prodigan los trabajos sobre la obra de Levrero, aunque ésta ha despertado el interés de críticos como Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, Hugo Verani, Juan Carlos Mondragón, Elvio Gandolfo, Helena Corbellini, Fernando Aínsa, Jorge Olivera, entre otros (ver bibliografía), no existe ningún libro dedicado a la obra completa de Levrero, ni publicaciones resultantes de tesis doctorales. El presente capítulo quiere ser la sugerencia de un trabajo ulterior que recorra y clasifique los cuentos y novelas de este apasionante autor. La escasez de bibliografía sobre Levrero, autor de capital trascendencia para la narrativa uruguaya más joven, tanto en su faceta de narrador, como de profesor de narrativa en talleres, justifica la extensión de las páginas dedicadas a él. El nuestro es el estudio monográfico más amplio existente dedicado al autor que hasta el momento hay publicado.

inminentes cambios, rehusándose a cristalizaciones en estructuras firmes” (Rama, 1972: 238). Esto explica, según Rama, la exploración alegórica, la búsqueda de “correlatos estéticos” de lo real en esta literatura, la irrupción de visiones sobre “el magma inseguro que remeda lo real” de un “despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la alucinación onírica, quizás porque se desplaza en el exclusivo campo de la imaginación funcionando en una zona sin resistencias”, como si hubiera “cortado o suspendido temporalmente sus lazos con aquella realidad que, al devenir cambiante, insegura, impredecible, ha dejado de condicionar o limitar el funcionamiento de la imaginación que normalmente desde ella parte” (Rama, 1972: 239)

“El rechazo del pasado, la inseguridad de lo real, la ruptura del lazo que encadena la imaginación a los parámetros de un discurso colectivamente aceptado acerca de lo real deviniendo invención libérrima, apuntan a la influencia de la omnímoda literatura cortaziana que aquí como en otras partes de América hispana ha determinado los nuevos caminos de la literatura. (...) esta influencia mayor (...) responde a situaciones espirituales que la propician, las que a su vez son momentos muy precisos del proceso evolutivo de la revolución latinoamericana (Rama, 1972: 239)”

Rama encuentra lo uruguayo en la nueva narrativa de influencia fantástica, publicada desde 1967, en la “corrección de la libertad y gratuidad que en otros lugares del continente adopta esta literatura” (Rama, 1972: 239)- excesos que, del lado argentino, Rama censura en Manuel Puig- para reconvertirlos ahora a la problemática político-social del país. En la mira de Rama, entre fascinada y crítica, están, junto a los de Porzekanski y Peri Rossi los textos de Levrero *La máquina de pensar en Gladys* (1970), volumen que recoge relatos escritos entre 1966 y 1970, la primera novela de Levrero, fechada en 1966, pero publicada años después, titulada *La ciudad*, y primer cuento publicado, aparecido en 1968 en la revista surrealista de corte marxista *Los Huevos del Plata*, “Gelatina”<sup>84</sup>. De este último relato dice Rama que constituye uno de “los ejemplos más libres de imaginación que hayan conocido las letras uruguayas”, para, a continuación censurar lo que hay “de libertad excedida y de carencia de fiscalización de

---

<sup>84</sup> En la misma revista Levrero publica en 1969, en el especial del último número, otro relato, “El portero y el otro”, que sería recogido en un volumen con el mismo título veinte años después.



lo real” (Rama, 1972: 244) en una imaginación que “comienza a tejer una nueva versión de la realidad” que “todavía es un ejercicio de libertad total” (Rama, 1972: 245).

Mabel Moraña también relaciona la impugnación del canon realista en las letras uruguayas que contaba con antecedentes en una tradición alternativa del canon uruguayo que se da en llamar con el afortunado adjetivo dariano de “los raros”<sup>85</sup> en Uruguay, pero sobre todo, desde fines de los sesenta a la influencia de la narrativa cortazariana, y vuelve a explicar ese sacudimiento de las fronteras de lo representable desde las transformaciones en la realidad sociopolítica del momento, por una pérdida de confianza en las posibilidades de la literatura realista hegemónica para consignar las transformaciones y descreimientos de lo real. A propósito de Peri Rossi Moraña afirma:

“La impugnación del canon realista como modelo de representación mimética implica entonces algo más que la revitalización de una vieja polémica circunscrita al campo de la estética y limitada al problema de la opacidad o transparencia del lenguaje poético. Constituye una búsqueda de nuevas formas de conocimiento de una realidad fracturada y represiva, un cuestionamiento de los principios y valores que el canon impugnado representa, un intento, en fin, por redimensionar el mundo cotidiano e interpelar al lector planteando a nivel literario, como en otra trinchera, el problema de la hegemonía discursiva” (Moraña, 1988: 158)

Fernando Aínsa, por su parte, también vincula la literatura de Levrero a la de autores que, en una línea que rescata el posicionamiento oblicuo en la mirada que bordea los límites de lo real, que tiene quizás en el Río de la Plata punto de origen en la narrativa de Roberto Arlt (por ejemplo, en *Los siete locos*, de 1929, o *Los lanzallamas*, de 1931), deviene literatura de la marginalidad que busca “proyectar alegorías y mitos desde la realidad, trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual” (Aínsa, 2002: 131). En el caso

---

<sup>85</sup> Rama en 1966 postula una tradición literaria, en *Cien años de raros*, calificada de “rara” en tanto alternativa a la tradición del realismo hegemónico en la literatura uruguaya, que ha pretendido estructurar una imagen inmediata de la realidad sobre las facetas convencionales de la misma y que, pese a diferentes matices, puede predicarse en los cincuenta y sesenta de Onetti, un realismo retrospectivo y existencial, o un realismo nostálgico y llano en Benedetti (Rama, 1966; Fuentes, 1986); frente a este realismo se erige una tradición en la literatura nacional cuyo origen podría estar en el franco uruguayo Lautreamont, pasa por los algunos cuentos de Quiroga, se articula en los cuarenta con Felisberto Hernández, Armonía Sommers y José Pedro Díaz, y se consolida en las décadas siguientes, con Marosa di Giorgio, Luis Campodónico, Mercedes Rein y Mario Levrero (Rama, 1972; Fuentes, 1986; Verani, 1996c; Aínsa, 2002).

uruguayo- señala Aínsa- es pertinente preguntarse hasta qué punto la marginalidad es vocación de la mirada o la resultante de “un sistema que expulsa hacia sus bordes, que excluye a quienes no aceptan las reglas y convenciones de la corriente mayoritaria, exclusión que ha sido flagrante en el período de la dictadura que viviera el Uruguay entre junio de 1973 y noviembre de 1984” (Aínsa, 2002: 132). Una sociedad que ubica al margen de sí a todos aquellos que no logran sostenerse “en las aguas turbulentas en las que sólo algunos saben navegar al socaire de certidumbres banalizadas” (Aínsa, 2002: 132). La respuesta estética entonces reproduce las formas de lo que, con Hegel, Aínsa describe como “exilio (...) interior” impuesto “a las conciencias desdichadas” (Aínsa, 2002: 132), y que Moraña ha dado en llamar, circunscribiéndolo a los años del proceso militar y al escenario de violencia previa, “insilio” o autoexilio de la sensibilidad estética en el interior del Uruguay, a la que aplica el adjetivo “fantasma”. Un exilio interior que, lejos de reducirse a los años de la dictadura, Aínsa sin embargo ve prolongarse, reproducido en narradores más jóvenes, en los años noventa. Este insilio o exilio interior continúa una corriente de la literatura uruguaya que desde fines de los sesenta se expresa como “desafiliación, desenganche, desestabilización y vulnerabilidad de las posiciones seguras que parecían garantizar el patrimonio histórico y cultural, individual y colectivo heredado en el que se reconocía, mal que bien, todo creador y toda obra literaria” (Aínsa, 2002:133).

Una narrativa, por tanto, que sigue la línea que trazan los cuentos de Felisberto Hernández, que influye en los “excéntricos marginales de L.S. Carini; los maniáticos y mareados de Julio Ricci; el realismo tenso y exasperado, rozando lo extraño y lo fantástico de Armonía Sommers; los heterodoxos relatos de Héctor Galmés donde no se sabe qué hacer con *tanto cariño sin objeto ni futuro*; el tono asordinado, gris y entristecido que apenas salva el humor negro de Miguel Ángel Campodónico; la inclasificable y creativa exploración de géneros y subgéneros de Mario Levrero; los hostiles territorios que recorren los extranjeros de Cristina Peri Rossi y las provocativas paradojas de la condición humana de Tarik Carson” (Aínsa, 2002: 133-134). Estas heterodoxias, en los ochenta y a la vuelta de los años noventa, se prolongan en autores como Teresa Porzecanski (Aínsa, 2002) o, como analizaremos en un próximo capítulo, en Rafael Courtoisie.

### 5.2.1. *Levrero y sus otros:*

La radicalidad de los desplazamientos que obra la literatura de Mario Levrero, sus “aperturas sobre el extrañamiento”, que Ángel Rama definía como “libertinaje” imaginativo, que, más audaces que las operadas en los textos de Cortázar y Felisberto Hernández, insertan lo extraño y aún lo fantástico en lo cotidiano, apoyándose en algunas ocasiones en recursos propios de la ciencia ficción, revelan la obsesión de esta literatura por indagar el inconsciente humano, incursionar en “trasfondos velados y esquivos”, en “zonas oníricas y penumbras que envuelven los procesos mentales” (Verani, 1996a: 157) desde o a través de la cultura de masas. El mundo de los textos de Levrero es, desde su “trilogía involuntaria”<sup>86</sup>, un recorrido por los paisajes de pesadilla que pueden identificarse con el arquetipo de la “transformación” (Corbellini, 1996: 22), que Jung caracterizaba como “un callejón sin salida u otra situación imposible”, cuya “meta es el esclarecimiento o una más elevada conciencialidad” (Jung, 1970:26).

En estos espacios tienen lugar travesías de sujetos que manifiestan una inadecuación con una realidad entre onírica y carcelaria, que remeda a la que se construye en ciertos textos de Kafka<sup>87</sup>, su vagar sin rumbo fijo por el mundo físico alegoriza un vagar errático por los laberintos interiores del inconsciente, “donde tienen lugar acontecimientos atormentados (...) portadores de un simbolismo difuso e inaccesible a la razón” (Verani, 1996a: 158). Sus protagonistas, marcados por una experiencia de radical pérdida del sentido del lugar y del tiempo, se ven condenados a un viaje incesante e inútil, a menudo de la mano de un Virgilio dantesco (frecuentemente una mujer como materialización del deseo o de la culpa). Sus desplazamientos se ven motivados por una vaga necesidad de justicia, libertad o seguridad que nunca queda satisfecha, o con motivo de una huida de una amenaza difusa, que se representa simbólica o estructuralmente a través de la imagen del laberinto o de una tela de araña que se adensa conforme avanza el relato. A menudo se revela la inutilidad de esos esfuerzos en iluminaciones finales, otras veces, anticipadas en forma de revelación a cargo de otros personajes<sup>88</sup>, ulteriormente confirmadas por el protagonista.

---

<sup>86</sup> Compuesta por *La ciudad* (1970), *El lugar* (1982) y *París* (1979), una trilogía a decir de Levrero no diseñada conscientemente pero que responde a un mismo impulso narrativo.

<sup>87</sup> La primera novela de Levrero *La ciudad*, se abre precisamente con una cita de Kafka,

<sup>88</sup> Como ocurre en *París* (1979).

Las sociedades, como ocurre en textos kafkianos como *El proceso* o *El castillo*, están también regidas por normas, códigos o estructuras - la Organización en *París*, o la Empresa, en *La ciudad*- represoras e inasibles, que se interponen entre el individuo y su deseo, entre el sujeto y la proyección de cualquier sentido verdadero sobre el que reconstruir la propia identidad, recuperar la base sólida sobre la que retomar una existencia personal y colectiva o un estado de lo real en que sea posible la coexistencia cotidiana pacífica del individuo y las diferentes otredades interiores o exteriores a él. La subjetividad debe penosamente atenerse a un laberinto de opciones que se bifurcan vertiginosamente, ante las cuales dicha adaptación es imposible. Casi todos los sujetos narradores en los textos de Levrero se ven forzados ora a la neurosis, ora a la paranoia, ora a la psicopatía. Si el mundo interior al individuo es caótico y fragmentado, el mundo exterior al él es leído como una realidad- o una parte de ella-, como el propio Levrero afirma citando a Jung, “demoníaca” (Verani, 1996b) y peligrosa. Ello ha hecho señalar a la crítica los vínculos de la radicalización de la crisis de la identidad de la subjetividad legible en los textos de Levrero con el descentramiento (Verani, 1996a) y la fractura de una identidad que ha signado el desarrollo teórico de lo posmoderno (Jameson, 1991).

Aunque Levrero dice conocer y “entusiasmarse” con el surrealismo sólo después de haber escrito varias de sus primeras obras<sup>89</sup>, reconociendo sólo en Kafka al autor decisivo en su vocación como escritor y principal influencia en su primera escritura de los sesenta<sup>90</sup>, mucho de surrealista tienen sus tramas en zig-zag, las metáforas de las fuerzas de lo inconsciente vinculadas a las sustancias porosas y los fluidos, la exploración de estados de conciencia alterados o entre el sueño y la vigilia, y algunas formas de humor que se dan en su narrativa (Fuentes, 1986). A esto se añade todo un imaginario, como él mismo se encarga de anotar, que irrumpe en las búsquedas que sus personajes efectúan, en sus recorridos oníricos que atraviesan espejos, puertas y pasadizos, personajes que remedan lo circense y que confunden a los protagonistas con informaciones e instrucciones enfrentadas, mensajes o advertencias escritos en lugares insospechados, donde se apunta a la influencia de Carroll que, como ocurre en algunos

---

<sup>89</sup> Levrero así lo afirma en una entrevista: “Conocí el surrealismo y me entusiasmé con él después de haber escrito una novela y varios cuentos; no me marcó de entrada, pero luego habré incorporado mucho de él (y muy clara y conscientemente en ciertas líneas de humor que he trabajado)” (Verani, 1996b: 14)

<sup>90</sup> “Kafka me dio la llave, el permiso, y al comienzo incluso la forma; fue leer *América*, y de inmediato *El castillo*, y comenzar a escribir. Leía de noche *El castillo* y pasaba el día siguiente escribiendo *La ciudad*. Hasta leer a Kafka no sabía que se podía decir la verdad” (Verani, 1996b: 14).

relatos de Julio Cortázar, fuerzan al protagonista a un debate interno entre la obsesión y la neurosis.

Tres rasgos más personalizan la narrativa de Levrero con el paso de los años y la diferencian de otras sensibilidades literarias de su generación: por un lado la visualidad de su narrativa, tempranamente descrita por Rama como “imaginativa”, por otro lado, un estrecho vínculo con las formas masivas, con “franjas culturales” marginales a la cultura oficial, como la ciencia-ficción, la novela policial, la historieta y el folletín de aventuras a las que se añaden tangencialmente “elementos pertenecientes a zonas degradadas de la práctica social: lo pornográfico, el espiritismo, ciertos mitos populares (Fuentes, 1986: 50-51), con frecuencia también lo parapsicológico, sobre alguno de los cuales Levrero ha escrito teóricamente<sup>91</sup>. La exploración subgenérica y el trabajo con el collage y el pastiche en un sentido posmoderno han dado alguno de los textos más excéntricos de su producción narrativa. El policial es visitado reiteradamente por Levrero, como en *Nick Carter*, folletín paródico sobre el que nos detendremos, “Una confusión en la serie negra” (1983), cuento en que se parodian elementos procedentes del género negro combinados con formas de humor asignables al cine de Buster Keaton o al *gag* de Harpo Marx<sup>92</sup>, publicado en *El portero y el otro* (1992); *Dejen todo en mis manos* (1998), es un texto estructurado como novela policial en cuyo final, como ocurre en cierto cine de David Lynch<sup>93</sup> o en buena parte de la narrativa de César Aira, el verosímil estalla e introduce elementos vinculados al cómic o a las series de dibujos animados, mucho de corto de animación tiene la pareja *Nick Carter* y *Tinker* y los episodios tragicómicos entre el narrador y un gorrión o el realmente existente perro Pongo en “Diario de un canalla”(1991) y *El discurso vacío* (1996) respectivamente. A la experimentación con el montaje y el *collage*, como recursos típicos de lo cinematográfico, se deben relatos experimentales poco habituales al Levrero más común, como “La nutria es un animal del crepúsculo (collage)”<sup>94</sup>, que se incluye en el volumen *Espacios libres* (1987), quizás su mejor libro de relatos.

---

<sup>91</sup> Nos referimos a su *Manual de parapsicología*,

<sup>92</sup> Este tipo de humor “visual” resulta aún más identificable si se conoce la primera versión de este relato en forma de historieta, escrito como guión por Levrero, para los dibujos de Sanyú, publicada en la revista *Fierro* nº 17, Buenos Aires, 1986; sólo fue publicado en su forma de cuento en *El País Cultural*, en 1991.

<sup>93</sup> Piénsese por ejemplo en el film de Lynch *Mullholland Drive* (2002)

<sup>94</sup> Aunque es habitual en Levrero el procedimiento del montaje en la sintaxis narrativa, no lo es tanto el uso del collage o el *readymade* a partir de materiales ajenos, incluso no literarios, en los que el efecto de absurdo ingresa antes que por el trabajo con el lenguaje narrativo, por la heterogeneidad de los fragmentos y lenguajes superpuestos, por los que relato evade cualquier noción habitual de autoría, al

Es de la mano de esta exploración de modelos genéricos paraliterarios que se abre toda una vertiente narrativa en Levrero que tiene que ver con lo testimonial ficcionalizado, el diario o el registro de trabajo, como calentamiento previo a la escritura narrativa auténtica- atravesada por el espíritu- respecto de la cual se expresa una nostalgia o separación dolorosa. En esta línea, alejada del molde fantástico, y que podría incluirse en la categoría del hiperrealismo o un realismo experimental, están los textos “Apuntes bonarenses” (1988)<sup>95</sup>, que recoge el registro de las experiencias cotidianas entre 1986 y 1988; “Diario de un canalla”<sup>96</sup>, escrito entre 1986 y 1991, el “Diario de la beca”, incluido en *La novela luminosa* (2005)<sup>97</sup>, o la consignación de ejercicios caligráficos procurando vaciar el discurso de contenidos para centrarse en la forma de la letra escrita de *El discurso vacío* (1996), donde las referencias a la visualización de la materialidad externa del discurso son sumamente interesantes.

Los últimos cuatro textos citados abandonan el género fantástico o maravilloso para instalarse en un realismo experimental que, ha dicho Roberto Apprato, se desdobra en las frases por las cuales es representado<sup>98</sup>. Finalmente, otra de las marcas fundantes de

---

modo duchampiano, montando de manera arbitraria párrafos de un libro sobre la cría de la nutria, un viejo Código Civil, un libro de arquitectura o de ingeniería, un librito para aprender idiomas, un misal, un folleto sobre abonos y, finalmente, en la versión publicada en *Espacios libres*, fragmentos de “El círculo” (*Allá, bien alto*, Imago, 1984) un relato del uruguayo Gley Eyherabide- según confiesa Levrero, para la primera versión había utilizado un texto propio, inédito aún, y desechó la idea-. Cuando así ocurre, como en este caso, el texto narrativo advierte previamente de los materiales a utilizar y el hilo narrativo lo constituyen frases que narran un descenso a un círculo ubicado en una caverna en las profundidades, el intertexto de Eyherabide, que cumple la función del pegamento que da cohesión los fragmentos.

<sup>95</sup> Conjunto de textos breves con anécdotas a menudo triviales de las que Levrero extrae repercusiones filosóficas y existenciales, se publicaron inicialmente en la revista *Crisis*, en Buenos Aires, bajo el título “Convivencias” (números 58, 59, 62 y 66), posteriormente incluidos en el volumen *El portero y el otro* (1992).

<sup>96</sup> Podríamos hablar de un viraje crucial en la obra de Levrero desde “Diario de un canalla”, signado, propone uno de los mejores conocedores de Levrero y su obra, Elvio Gandolfo, por su desplazamiento a Buenos Aires, entre 1985 y 1989. Lo cual se traduce en una “zona porteña” en su narrativa, en la que el Levrero-narrador expresa una necesidad de “autoconfesión desencadenada por una distancia doble (respecto a Montevideo y respecto a la literatura)” (Gandolfo, 1992: 13). La exhaustiva descripción de cada detalle de la vida cotidiana en su soledad bonaerense es la del “estado anímico” del protagonista. Aquí “queda licuado el espesor de la aventura existencial angustiosa que caracterizaba su zona anterior, por interposición del protagonista (o alter ego)”, lo que se expresa ahora es “una experiencia mucho más directa y mucho más alusiva” (Gandolfo, 1992: 12.) de la realidad.

<sup>97</sup> Novela escrita gracias a la concesión de la beca Guggenheim, único galardón recibido por Levrero en vida por su labor como novelista.

<sup>98</sup> Apprato, conocedor de su obra y buen amigo de Levrero afirma, a propósito de su novela póstuma, *La novela luminosa*: “En la manera de aludir, de reflexionar, de dar cuenta de las visitas femeninas, de los paseos, de las obsesiones, de las culpas por levantarse tarde o pasar muchas horas frente a la computadora, las intuiciones mágicas o casualidades descubiertas más allá de toda racionalidad, hay una invención literaria fuerte; de pronto, el narrador se sitúa afuera y desde ahí mira todo como si fuera un escenario: el de su vida, montado para él (...); esa primeridad de la mirada, que conecta a veces con

su literatura es el sentido del humor (Fuentes, 1986; Gandolfo, 1992), que toma la forma del humor negro al irrumpir el componente ridículo en las situaciones límite o patéticas. La estructura de lo humorístico en la primera parte de la narrativa de Levrero, entre fines de los sesenta y principios de los ochenta, podría relacionarse con el cine de Chaplin, Lloyd y, sobre todo, Buster Keaton. Como en éstos, a pesar de que en Levrero hay más énfasis en “lo siniestro”, lo humorístico ingresa mediante el “efecto absurdo” (Fuentes, 1986), bajo la forma de lo inesperado, que provoca una ruptura en la linealidad de un relato que se abre a lo insólito del *gag*.

### 5.2.2. *Narraciones a base de imágenes: un análisis de “Los muertos”.*

Levrero ha reivindicado el papel de la imagen onírica en el despliegue del universo narrativo:

“Un sueño suele contener imágenes asociadas estrechamente con uno o más sentimientos, o clima, o coloración afectiva. Si uno toma cualquiera de estas imágenes y trata de revivir el clima onírico asociado, de inmediato puede obtener más elementos- más imágenes, de todo tipo: visuales, auditivas, olfativas, táctiles- que forman parte de ese clima afectivo, y puede llegar a desentrañarse todo un pequeño mundo, toda una historia completa” (Verani, 1996: 13).<sup>99</sup>

Este procedimiento narrativo cobra relevancia metaficcional en relatos como la *nouvelle* “Los muertos”<sup>100</sup>, fechada en 1981 y publicada primero en Colecciones del Uno, en 1986, y posteriormente incluida en el volumen de relatos *Espacios libres* (1987). El protagonista del relato vuelve a ser un yo innominado, como en la mayor parte de los textos de Levrero, indigente, parasitario, sin un modo de vida definido, ocioso, ocupado en actividades de tipo intelectual a las que no se hace más que una vaga referencia-

---

Felisberto Hernández, genera un lenguaje en el cual se instala. En el gesto de abandonarse al tema, de controlarlo desde la escritura, está la marca personal de Levrero: lo real es un campo de experimentación continua, tanto más inventivo cuando más se ciñe a lo real” (Apprato, 2006: 135)

<sup>99</sup> Modificamos el sistema de citación desde aquí y en lo sucesivo para las obras de los autores analizados en el texto. La gran cantidad de textos del mismo año de algunos de los autores que trabajamos hace preferible referirnos a cada uno de ellos mediante la cita del título y no mediante la cita del año. En la bibliografía II figurará el año de la edición que se ha citado.

<sup>100</sup> Son particularmente útiles a la lectura de este texto las observaciones contenidas en varios artículos dedicados parcialmente al análisis de este relato largo de Levrero (Cosse, 1993; Gelles, 1996; De Castro Rocha, 1996), que el propio autor ha señalado clave para comprender los vínculos entre lo literario y lo visual que se dan en su narrativa, aunque ninguno de estos análisis se ha centrado en la visualidad como problema.

“Aproveché la soledad de la casa para instalarme en la mesa del patio con mis papeles” (Levrero, “Los muertos”:247). Dicho protagonista se identifica con una voz narrativa que dosifica la información en una narración en la que la perspectiva como mecanismo de integración, o la desconfianza respecto del relator como hipótesis de lectura, son exigidos para incorporar numerosos elementos discordantes respecto del verosímil inicial. Dichos elementos son atribuibles a las peculiaridades y las especiales circunstancias del observador a través del cual el mundo es refractado (Yacobi, 2001)<sup>101</sup> antes que al marco genérico fantástico y las expectativas y exigencias de lectura por él implicadas (Jauss, 1970). El espacio del relato reproduce el interior de una casa, “propiedad de unas tías”, sus estancias, patio y corredores, por un lado, por otro, lo exterior, la ciudad, uno de los motivos temáticos fundantes de la narrativa levreriana. La ciudad innominada goza de especial protagonismo, por la que el protagonista vaga sin rumbo o siguiendo un rumbo que no alcanza a explicarse, determinado por instrucciones de otros personajes o por asociaciones inconscientes de imágenes con las que el narrador se afana por encontrar conexiones. Existen otros lugares interiores, el “restaurante de lujo al lado del mar” (Levrero, Los muertos:252), la mansión en que tiene lugar un primer encuentro amoroso que no llega a concluirse entre el narrador y un personaje femenino, Frieda, de la que apenas el texto dice que era “hija de unos alemanes muy adinerados” (Levrero, Los muertos: 252) y el bar, “un local decrepito y sin letrero, de interior oscuro y sucio y con algunos parroquianos armónicamente integrados a él- (...) todos de alguna manera conectados y como formando parte de una misma cosa (...)” (Levrero, Los muertos: 65), en el que por dos veces desembocan los vagabundeos del protagonista.

La diégesis del relato atraviesa varios planos temporales, de los que tampoco podemos estar seguros en cuanto a su orden cronológico. Una línea temporal corresponde al

---

<sup>101</sup> Frente a posturas vinculadas a la génesis del texto, definimos, con Yacobi, la no “confiabilidad” o no “fiabilidad” (*(un)reliability*) de la instancia narrativa (narrador) como una hipótesis que los lectores hacen o ajustan para verosimilizar las aparentes incongruencias que un texto plantea en la transmisión de la información, una pérdida de fiabilidad puede ser atribuible a las mayores o menores capacidades del mediador, a una distorsión perspectiva o a la puesta en escena irónica o hipócrita de sí mismo por motivos diversos- “The oddities, we then infer, reflect some hidden design on the part of a reliable mediator or the self-betrayal of the unreliable” (Yacobi, 2001: 716)-; existiendo no obstante posibilidades intermedias. Seguimos entonces la estética de la recepción, pensando junto a Yacobi, y frente a posturas como las de Booth, que la fiabilidad o no fiabilidad narrativa tiene que ver con la solución dada en el proceso de lectura, y no se halla dada de antemano: “(...) unreliability no longer figures among narratorial givens and attachments but among logics of resolution (...) por lo que “it enjoys no priority over any competing logic” (Yacobi, 2001: 716).



tiempo del relato matriz, el más extenso, sobre el que sobrevienen, a partir del despliegue de imágenes oníricas o mentales vinculadas a diferentes sensaciones- visuales, táctiles, olfativas- del narrador, yuxtaponiéndose a él, otras temporalidades conformadas por pedazos inciertos de una memoria real o imaginada. Todas ellas configuran un texto que investiga el sentido de esas asociaciones y su propio procedimiento narrativo. De modo que a una aparente estructura episódica externa, que divide el cuerpo del relato en seis epígrafes o secciones, se superpone otra, organizada en torno al devenir lateral (Ruffinelli, 1996) del relato que va tejiendo redes asociativas a partir de las imágenes.

Este vagar espacio-temporal no parte de una decisión propia, sino que es forzado por una presión, “un sentimiento de urgencia” (Levrero, “Los muertos”: 251) ante algo que se manifiesta al cabo de unas pocas líneas. La promesa inicial de un ocio productivo en una soledad frente a “mis papeles” se rompe pronto: “Alguien había, en realidad, pero ése no se cuenta- una especie de inquilino de mis tías, a quien apenas había visto, cuyas ocupaciones ignoro (no utiliza la cocina y el baño; entra y sale directamente de su pieza, la primera junta al corredor a la calle)” (Levrero, Los muertos: 247)

En el universo construido por la narración, que en origen aparentemente responde a parámetros de verosimilitud realista, se inserta sutilmente a través del lenguaje una extrañeza, más vinculada ahora al modo de describir una situación aparentemente cotidiana. El otro, el inquilino, el “extranjero” desconocido, se rarifica en la descripción y, al mismo tiempo, este extrañamiento se da respecto del yo que narra la historia. Una extrañeza en la que, si el lenguaje es central, no lo dejan de ser las referencias a diferentes marcos<sup>102</sup>- lienzos, telas, cuadros, fotografía- que contribuyen a explicitar esa perspectiva extrañada respecto de una experiencia directa del narrador, que se compara con un “espectador” que contempla los hechos que le suceden como si de una película, una escena artificial, se tratase. El otro se parece- se nos sugiere- al yo como un “negativo fotográfico” a la fotografía original:

---

<sup>102</sup> Cuando una écfrasis, la representación verbal de la representación visual (Heffernan, 1993; Mitchell, 1987), se predica de un objeto físico no artístico o un paisaje natural, las referencias a un marco ficticio, pictórico, fotográfico, a cualquier recurso cinematográfico implicado en la transición o captura de las imágenes, etc., vuelven lo contemplado imagen artificial. En este sentido hablamos de extrañamiento de lo real en tanto “el marco dirige nuestra atención no al contenido solo, sino a la organización de ese contenido y a sus relaciones con lo que lo rodea” (Stewart, Susan, 1978: 27). Un ejemplo de ello lo constituye la descripción del paisaje a través de la ventanilla de un avión en “La isla a mediodía”, de Julio Cortázar.

“Parece extranjero- pero nadie sabría explicar las razones de esta impresión- y, en fin, cuando está es como si no estuviera; su presencia es para mí, al igual que su ausencia, algo como un negativo: la imposibilidad de utilizar esa pieza suya, que me vendría muy bien pues tiene luz natural abundante; en el patio, la luz es indirecta, filtrada por una claraboya, en invierno no es cómodo trabajar allí, el frío de las baldosas atraviesa cualquier clase de zapato, y para trabajar en mis papeles debo concentrarme” (Levrero, *Los muertos*, 247)

Por la vía del paralelismo, el otro evoca la condición de uno mismo:

“(…) yo estoy allí casi como un intruso, me toleran mientras no me noten demasiado, y casi siempre trato de estar afuera o, como ahora, de estar en la casa cuando no hay nadie. Por fortuna la gente sale también a menudo, y si bien preferiría vivir solo, a la larga estas dificultades se compensan por no tener la obligación de pagar un alquiler y toda la serie de gastos de la casa propia” (Levrero, *Los muertos* 248).

La comodidad, el mantenimiento de un estado de inacción permanente justificado por una mejor dedicación a esos “papeles”, es el valor precario que el protagonista pretende que no se rompa, inútilmente, como inmediatamente se verá; muy pronto esa presencia ausente del inquilino adopta una nueva forma:

“Cuando está, decía refiriéndome al extranjero, es como si no estuviera y, en este caso particular, la forma más molesta de estar y no estar al mismo tiempo era la del cadáver- justamente la que adoptó esa tarde, al parecer por su propia voluntad: se pegó un tiro” (Levrero, *Los muertos* 248).

El lenguaje vuelve siempre sobre los pasos para rectificar la impresión primera dada, cuestionar su veracidad. Una veracidad que, si bien hecha de percepciones inseguras, es reafirmada como el valor fundante del relato – “no me gusta mentir (Levrero, *Los muertos*: 249) (...)”, “(...) el único inconveniente para las actitudes para mí auténticas y naturales- y generalmente incomprensibles para los demás- era mi excesivo apego a la veracidad (Levrero, *Los muertos*: 251)”- de un narrador que, sin embargo, previamente se nos describe palinódicamente como alguien excéntrico- “Yo no soy una persona normal, no tanto por eso de las intuiciones sino por otras cosas, y muchos opinan que

estoy loco (...)” (Levrero, *Los muertos*: 249)- por lo que en varios planos se nos pone en crisis su fiabilidad (Booth,1992). Del disparo que da origen a la suposición del suicidio se nos dice: “El disparo me asustó, me sacudió- si bien no fue ese estruendo que uno imagina cuando piensa en un tiro, sino un ruido seco y apagado, sin ecos, pero inusual en la tranquilidad de la casa” (Levrero, *Los muertos*, 248)

Desde este momento empieza a funcionar un don concedido al personaje protagonista, “de saber las cosas antes de que sucedan o, como en este caso, de representármelas aunque no estén a la vista”- la reacción no es de alarma sino de nerviosismo, una molestia que impide la concentración “a pesar de tener los pies bien calientes” (Levrero, *Los muertos*: 248). El don de una “tele-visión”, o “visión a distancia”, resulta inmediatamente problemático: el narrador nos dice que descarta su uso a menudo porque las imágenes imaginadas, las visiones, se mezclan con las “aprehensiones” sensoriales. Y añade que, en casos como el presente “la certeza tiene tal fuerza de convicción que haría inútil otro tipo de comprobaciones” (Levrero, *Los muertos*: 248).

A pesar de lo dicho el narrador decide finalmente comprobar la certeza de su visión, allí encuentra el cadáver del extranjero, en un charco de sangre y con el revólver en la mano. A la identificación con la otredad desde el extrañamiento del yo, se añade ahora el “otro problema” (Levrero, *Los muertos*: 248), el desdoblamiento imaginativo; a las imágenes sensoriales se superponen “imágenes otras” que contaminan lo real:

“Por algún motivo se me mezcló la imagen intuida con lo que estaba viendo, y fue como si otro inquilino se pegara un tiro delante de mis ojos y cayera casi atravesado sobre el primer cadáver, y ahora tenía dos cadáveres para preocuparme, uno real y otro no, o por lo menos el otro no estaba. Pero de ahí en adelante no podía pensar en el muerto sino en *los muertos*” (Levrero, *Los muertos*: 249).

Como se ha dicho, la asimetría temática y estructural que define esta narrativa, refleja como en “un espejo deformante la propia imagen escindida” (Fuentes, 1986: 318), cuestionando la categoría de “mímesis” (Cosse, 1996: 42) que informa el arte realista, es decir, la posibilidad de algún tipo de representación verosímil del mundo. En el texto son aceptados por parte del narrador los elementos incoherentes con el funcionamiento de las leyes de la causalidad vigentes en el mundo físico. Conviven el universo

“realista”, con lo fantástico o lo extraño, que emerge generalmente bien de la interioridad de lo inconsciente individual, identificado con lo exiliado o reprimido en la subjetividad, bien en los comportamientos incoherentes de los otros, en el espacio de lo cotidiano. Esta marca, con que Alazraki (1990) describe la categoría de lo neo-fantástico, es recurrente en los textos de Levrero. En “Los muertos”, a partir de un suicidio que tiene lugar en una atmósfera extraña- o extrañada- y oclusiva en la que se hacen coincidir imágenes soñadas o imaginadas con imágenes percibidas, se pone en cuestión inmediatamente la calidad de cada una. El protagonista comienza a articular un razonamiento de los pasos a seguir según una lógica dominada por la neurosis en que las sensaciones espirituales de pereza, sueño, desidia, pánico a no ser capaz por la distorsión perceptiva, de una confesión adecuada, angustia, un cierto malestar vinculado al calor del verano y, sobre todo, la náusea, se explicitan entre los argumentos para justificar el aplazamiento del aviso a la policía. La primera reacción ante el hecho insólito es la de proteger los papeles abandonados sobre la mesa. Las conexiones simbólicas entre la muerte y “los papeles”, la violencia física con la violencia sobre la intimidad o la censura, son inmediatamente legibles<sup>103</sup>:

“Cerré la puerta y volví sobre mis pasos. Lo primero era sacar mis papeles de la mesa del patio; dentro de poco se armaría probablemente un buen lío y mis papeles podían terminar mal; por otra parte, no quería que ojos extraños se posaran sobre ellos, no porque hubiera en ellos algo malo sino por tratarse de cosas personales, de las que no me gusta dar cuenta a nadie” (Levrero, *Los muertos*: 250)

---

<sup>103</sup> Levrero ha rehuído de las interpretaciones excesivamente aventuradas al respecto afirmando que hay algo maligno en la crítica literaria que busca continuamente referencias a la dictadura, la represión o la censura en su obra- “en todo hombre hay un dictador (...)”- aunque sí reconoce que hay referencias directas en alguno de sus textos del período; la censura le afectó en esos años en tanto aguzó en él su sentido de la paranoia. En algunos casos, las referencias son literales y evidentes; en *Nick Carter*, por ejemplo, el discurso final de Tinker es una parodia clara del estilo discursivo de la arenga militar, en el caso del relato que nos ocupa, “Los muertos”, esta lectura constituye sólo uno de los múltiples sentidos de los símbolos, lectura que puede reforzarse si interpretamos en la misma línea las referencias reiteradas del narrador a una supuesta crisis de valores y posibilidades de comunicación entre los individuos, otrora factibles, signada por marcas temporales: “(...) se trazó entre nosotros un puente o un lazo, algo cada vez menos usual en estos tiempos” (Levrero, “Los muertos”: 252); “y, en esta época, nadie ayuda gratuitamente a nadie” (257). La presencia de vigilantes en los sueños se insinúa, como también frente a la casa de las tías: el barrio parecía tranquilo, y desde la esquina la cuadra se veía solitaria- a excepción de un extraño armatoste estacionado justo frente a la casa, algo como un carro de bomberos o como una estructura metálica con ruedas (...) después creí haberlo visto a menudo por allí, pero es justamente ése el tipo de detalles prácticos que a mí se me escapan siempre” (269).

El estado de ánimo y las náuseas sentidas ante la responsabilidad originada por el suicidio del otro remiten al protagonista a la narración del recuerdo de la relación amorosa en un verano anterior con Frieda, cita que concluye en la “fastuosa mansión de sus padres” (Levrero, *Los muertos*: 252), que recorren en secreto hasta que Frieda abandona con una expresión pícaro y un beso en la mejilla al narrador en el cuarto de huéspedes<sup>104</sup>. El protagonista duerme y reconoce haber tenido que “luchar trabajosamente con un sueño oprobioso que no pude recordar por nada” (Levrero, *Los muertos*: 253), y al despertar siente una descomposición intestinal que lo lleva a salir de la pieza e iniciar una nueva búsqueda -ahora, el baño- de nuevo infructuosa. Al regresar al cuarto original, sin tiempo de más: “(...) todo fue inútil: sin tiempo siquiera para sacarme el calzoncillo comencé a defecar, sentado en la cama, sobre las blancas sábanas, como nunca en la vida, y no quiero dar más detalles de un tema tan desagradable” (Levrero, *Los muertos*: 254).

En su “intento de higiene” posterior el narrador nos informa de su empleo de las sábanas para fabricar dos paquetitos con aspecto “de encomienda” para evacuar su “aventura”, y escapa de la mansión hasta llegar a un supermercado, al que nos asegura no haber entrado por su puerta lateral para abandonar allí los paquetes, pese a lo cual, más adelante afirma:

“No recuerdo por nada del mundo lo que hice en realidad con los paquetes, ni cómo me arreglé para regresar a la casa de mis tías, bastante lejos de allí; el hecho es que lo hice, sin los paquetes” (Levrero, *Los muertos*: 255).

E inmediatamente después, el efecto de la palinodia, esta vez el recuerdo de las imágenes del sueño desdice la información ofrecida por la memoria de la vigilia:

---

<sup>104</sup> Abandonos que se reiteran en la mayoría de personajes femeninos de la narrativa de Levrero, Angeline y Sonia, en París, todo *Alice Springs* se halla signado por el abandono inicial de la mujer, lo mismo ocurre con las mujeres en las novelas *El lugar* o *La ciudad* o en numerosos relatos breves, dos ejemplos de ello son “La máquina de pensar en Gladys” o “Una novela geométrica”, en el que el personaje femenino se denomina Beatriz, y su persecución dará inicio a un descenso involuntario a un particular infierno de formas geométricas, sin salida al “paraíso”. Hellena Corbellini analiza el papel de los personajes femeninos en *El lugar*, segunda novela de Levrero, como promesa fallida de realización de un deseo, también como atadura del espíritu a necesidades u obligaciones vinculadas a la seguridad de un punto de referencia, lastres para una realización o afirmación de los aspectos más elevados de la subjetividad en que está implicada la libertad (Corbellini, 1991), este análisis resulta válido para la mayor parte de personajes femeninos en la primera parte de su narrativa, que con Gandolfo (1992) podríamos afirmar que se da hasta 1985, fecha signada por una crisis personal reconocida por el propio autor, que se vincula con su estancia en Buenos Aires.

“Me vuelve continuamente la imagen del supermercado y de aquella puertita lateral, pero estoy seguro de no haber entrado allí. Sin embargo la preocupación por mis acciones desde ese momento debió ser muy intensa, pues poco tiempo después tuve un sueño donde se repetía todo lo sucedido aquella noche- con algunas variantes: en la casa de Frieda había unos guardianes nocturnos (...) y cuando llegaba a la parte del supermercado, yo cruzaba la calle y entraba por aquella puerta lateral” (Levrero, *Los muertos*: 255).

La imagen de una mujer transportando dos bolsas que el narrador encuentra al salir a la calle lo lleva de la mano al recuerdo de esos otros dos paquetes de su noche con Frieda. Como vemos, las imágenes funcionan como vía de acceso a la identificación con la otredad interior al individuo, como proyecciones de símbolos inconscientes. La asociación sinestésica catapulta la imaginación a espacios y tiempos ocultos de la memoria, llevando el relato al pasado a partir de implicaciones simbólicas no evidentes en las percepciones sensoriales reales o imaginadas del presente del relato. Aunque no se explicita aquí en su literalidad, la visión de lo real siempre remite en Levrero a lo ausente, a lo exiliado o “des-centrado” (Gelles, 1996: 73), que retorna. En un primer sentido la imagen funciona como tele-visión, o proyección visual a distancia (Sartori, 1998) de la imagen onírica, que recicla sensaciones periféricas al centro de la memoria de quien evoca.

### **5.2.3. La memoria como simulacro: écfrasis y metaficción.**

En la sección cuatro de “Los muertos” se explicita con más detalle esta proyección ecfrástica, que adquiere estatuto material, por la que el despliegue imaginativo cobra en el texto un fuerte valor metafictional. La descripción de un difuso objeto visual en movimiento inserto en la narración se convierte en “autorreflexión” de un texto que “discute el proceso de lectura en torno a una dinámica de presencia/ausencia que conviven en la subjetividad del narrador” (Gelles, 1996: 74). Ahora el narrador va desnudando las capas de una imagen que es discurso, un “dibujo lleno de palabras” o “unas palabras que forman un dibujo” (Levrero, “Los muertos”: 262), una máquina narrativa descrita en términos de lo que Mitchell denomina “imagetext” (Mitchell, 1994) y Wagner, “iconotexto”, un texto en el que en vez de “descodificar” signos

visuales en lenguaje verbal, se hace explícita la coexistencia de ambos sistemas (Wagner, 1996: 16)<sup>105</sup>. Lo visual es siempre el punto de partida de la escritura levreriana, y muy particularmente en este caso, donde el discurso narrativo no traduce simplemente lo visual sino que también lo construye como “máquina” que simula el funcionamiento del inconsciente. El objeto ficticio de la écfrasis, incorporado en detalle, se revela como generador del discurso. Son “*iconotextos*” cada una de las sábanas o telas que se desprenden del objeto de la écfrasis, que dan origen al museo de la interioridad:

“Hay un dibujo que se va formando, lleno de palabras o es tal vez un discurso cuyas palabras se ordenan formando un dibujo. Al principio todo es confuso y oscuro, luego aparece un bulto que se va revelando como integrado por capas, algo como telas dibujadas, pegoteadas entre sí, húmedas y apelonadas, y debo tener la paciencia de ir las despegando una a una sin que se dañen; esto puede llevar mucho tiempo o incluso no suceder nunca; yo no soy realmente quien opera sino apenas un espectador casi pasivo: mi única actividad consiste en mantener la atención puesta en ese transcurrir, tratando de eliminar interferencias.(...) Ese pegote de telas tiene un olor particular, a humedad, a cosa antigua, y al mismo tiempo es como si el olor formara parte del discurso y del dibujo; así, cuando se me pierde uno o el otro, sigo el rastro por medio del olfato. El dibujo insinuado es lo que puede verse por ahora en algunas de esas telas es, probablemente, el mismo o muy parecido al formado por el terciopelo, con distintos tonos de gris, marrón y negro, en el tapizado de los sillones de la sala de mis tías, inseparablemente asociados con el piano y con el olor de humedad y de cosa antigua y, ahora con ese suave olor de los muertos al comienzo de la descomposición en una tarde de verano- un aroma dulzón, no del todo desagradable, que me llega mezclado con el recuerdo del aroma de las flores de los cementerios (Levrero, *Los muertos*: 262-263)”

El texto parece interpolar, a través del recurso de la écfrasis, no ya el relato de lo que ocurre en la ficción, sino, como en Roussel, el relato de la ficción que es a la vez el del

---

<sup>105</sup> Aunque se pueda objetar que el término *imagetext*, propuesto inicialmente por Robert Nelson, designara trabajos en que se combinan de manera literal texto e imagen, por tanto aplicables a medios mixtos como el film, la televisión y el teatro, en textos como éste de Levrero se tematizan estos objetos híbridos, compuestos de imágenes y textos, en el interior del medio escrito. Mitchell afirma que las relaciones entre imagen y palabra es también algo construido en el interior un medio, por lo que podría afirmarse que todas las artes pueden ser compuestas, todos los medios, mixtos, combinando diferentes códigos, convenciones discursivas, canales, modos sensoriales y cognitivos. No en vano, señala, Mitchell, el estado equívoco de la escritura como “*image/text*” es uno de los *themes* centrales de *On Grammatology*, de Derrida (Mitchell, 1994: 94-95).

procedimiento narrativo. En “Los muertos” la transformación de las imágenes en relato es el procedimiento por el cual éste se constituye en tanto comunicación de una experiencia o de una vivencia espiritual. La interferencia efrástica en el fragmento consiste en la visualización de la máquina narrativa, el relato haciéndose. Ha dicho Levrero en su “Entrevista imaginaria”<sup>106</sup>:

“No cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima que son las vivencias” (...) “Yo cultivo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos- llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad (...) la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso” (Levrero, “Entrevista imaginaria”: 171).

La construcción derivativa o “lateral”- si se quiere, “rizomática”- de “Los muertos” consiste en ir signando el espectáculo de desenvolvimiento de las imágenes de diferentes órdenes sensoriales, que se van contaminando unas de otras desliando ese “bulto” que será en adelante “la interioridad misma del narrador” (Gelles, 1996: 75) que, siguiendo una lógica efrástica, acabará desplegada en la forma del museo.

El primer dibujo que comienza a formarse es el de una flor de lis con adornos heráldicos, una imagen que se ramifica inmediatamente en otros olores, sensaciones táctiles, y de nuevo a lo visual, arabescos, “trazos que parecen formas de escritura, pero no son ésas las palabras del discurso, o si coinciden con éstas no puedo saberlo, no conozco el significado” (Levrero, *Los muertos*: 262). En la voluntad de precisar, de volver significativas las imágenes leemos la angustia de un narrador que busca investigar en todas las multiplicidades y recovecos microscópicos de una realidad que se asemeja a un dibujo fractal<sup>107</sup>. Una realidad que es yuxtaposición de imágenes y secuencias y funciona por derivación inconsciente y no según reglas de causalidad, que no hace distinción entre el adentro y el afuera, entre el pasado y el presente, entre los sueños y la vigilia. Respecto de este “derivar lateral” como forma de hacer avanzar los

---

<sup>106</sup> En realidad, una autoentrevista, en la que es el propio Levrero quien escribe preguntas y respuestas.

<sup>107</sup> Sobre la cuestión de los fractales, estructuras geométricas complejas e inestables, caracterizadas por su dimensionalidad no euclidiana, su autosemejanza y crecimiento iterativo, descubiertas por Benoit Mandelbrot en los años setenta y cuya aplicación es especialmente útil en el estudio de sistemas en que interviene el caos, teoría de la información, cibernética, teoría económica, etc., nos detendremos más adelante.



relatos en la narrativa de Levrero, ha acotado Ruffinelli a propósito de otro texto de Levrero, a lo dicho por Ángel Rama (1972)<sup>108</sup>:

“(…) en eso consiste en parte la originalidad de Levrero: en quebrar nexos lógicos, entre los cuales (está) el organicismo de la evolución del relato. No hay duda, sin embargo (y *Alice Springs* lo permite advertir), que sus cuentos poseen pautas propias de crecimiento, a veces lineal, a veces arborescente, pocas un crecimiento evolutivo. Aun así, diría Schlegel, Levrero abjura del sistema al precio de respetarlo, y lo respeta en la misma medida en que lo destruye” (Ruffinelli, 1996: 60).

La narración que traduce el proceso creativo desde la imagen onírica acaba despegando del magma de lo real todas las repeticiones de los símbolos que, como ha dicho Jung, son términos que representan “algo vago, desconocido u oculto para nosotros (...)”, porque a menudo “conocemos el objeto, pero desconocemos sus proyecciones simbólicas” (Jung, 1977: 22). El desdoblamiento de los muertos lejos de acabar en la proyección inicial de esa tele-visión subjetiva, continúa impregnando – su olor “dulzón” y “suave”- ahora todos los aspectos de la vida del protagonista. La confusión en la enumeración- “casa” por “sala”, vincula a las dos tías también por vez primera con esa “pieza” de los dos muertos:

“Los dibujos y las palabras me llevan como por piezas contiguas que sin embargo son la misma pieza; sin duda una habitación interior, algo mío, expresándose en diferentes imágenes y sensaciones. Y así, sintiendo en mí una cierta excitación, fui recobrando el clima y las imágenes del sueño del supermercado, porque allí había un museo y ese museo tenía mucho de la pieza del extranjero- la sala de mis tías” (Levrero, *Los muertos*: 262).

El museo soñado en cuyos sótanos encuentra a Frieda, un *locus amoenus* donde hay una fuente y agua corriendo por canaletas, donde por fin logra deshacerse de los paquetes de heces que transporta, no se separa de ese contacto con lo muerto. El miedo ecfrástico, a que la otredad de las imágenes se imponga sobre el hilo discursivo por el que se construye el individuo a sí mismo, y la écfrasis como utopía, la vuelta imagen del

---

<sup>108</sup> Rama ha señalado un derivar lateral en la cuentos de Levrero. Sus relatos “se construyen sin que evolucionen internamente prefiriendo un derivar lateral trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados” (Rama, 1972: 243)

discurso como modo de aproximarse a la visualidad de la experiencia o la vivencia, se solapan con el miedo y la esperanza de hallar una verdad en las imágenes oníricas, una verdad en ese museo fragmentado del yo. Unas páginas después el narrador, afirma:

“Cómo no soñar con museos, cuando uno mismo es una especie de museo. Pero los sueños me decían la verdad: junto al museo, o en el museo mismo, hay fuentes, hay manantiales de agua fresca, y hay milagros”. (Levrero, *Los muertos*: 274)

El sexto fragmento se inicia con un fugaz regreso a casa de sus tías tras una conversación en términos de absurdo en la que el narrador despliega otra vez su obsesión por interpretar cada gesto mínimo, desde el modo en que su amigo deslía un atado de cigarrillos hasta un leve temblor en uno de sus párpados. Los muertos parecen no haber llamado la atención de nadie, de ellos sólo percibe ahora un “suave olor a muerto, pero fue como una impresión fugaz, probablemente por razones de autosugestión” (Levrero, *Los muertos*: 270). El narrador encuentra a sus tías, que no le prestan mucha atención- “Una estaba en la cocina haciendo ruido con cacharros, en su lento ritual del comienzo de la preparación de la cena. La otra se había sentado frente al aparato de televisión (...)” (Levrero, *Los muertos*: 270)- y se menciona por vez primera a otros habitantes de la casa- “Ema no había llegado y los otros tampoco” (Levrero, *Los muertos*: 270). Decide salir pese a que sus tías lo esperan a cenar y entonces tiene lugar de vuelta el contacto con la “otredad” de los muertos propagada en todo lo vinculado con esa casa y, por ende, la existencia del narrador:

“(...) luego, en la calle, me sentí liberado no sabía bien de qué; no tenía ganas de volver a esa casa y menos de sentarme a la mesa con ellos; sentí que cualquier cosa que mi tía estuviera preparando para la cena me iba a impresionar como si masticara carne de muerto (...) la sensación de náusea (...) se me hizo momentáneamente más aguda” (Levrero, *Los muertos* , 270-271)

Pero la sensación de libertad es breve. Lo muerto alcanza pronto a toda la ciudad, al espacio exterior de una otredad agresiva al individuo, ciudad “muerta” que se disfraza “de vida” falsa, en la aceleración del tráfico de “gente y gente”, de los anuncios publicitarios, de los *mass media*, del consumo compulsivo del ocio que la ciudad demanda, marea humana frente a la cual “sentía que me faltaban las claves principales

para comprenderme y comprender, que no sabía vivir” (Levrero, *Los muertos*: 273). Se tematiza en el texto el simulacro de las imágenes sensoriales, visuales y olfativas de la ciudad, cuya misión es la de sepultar otras imágenes, como la visión de los dos muertos que se superponen uno a otro, simulacro frente al que la literatura es hostil:

“La ciudad muerta o dormida parecía concentrar en ese puñado de cuadras todo el empeño por disfrazarse de vida; letreros luminosos relampagueantes, lucecitas de colores que corrían siempre en el mismo sitio, vidrieras exuberantes de mercaderías novedosas, y gente, gente, gente caminando con dificultad entre la gente, gente que uno no sabía que existe hasta verla allí, con esas caras extrañas, producto de quién sabe qué sucesión de disparatados mestizajes; la gente de los sábados y los domingos a la tarde, los que trabajan quién sabe dónde durante toda la semana y aparecen los fines de semana por el centro (...) Trataba de dejarme llevar entre la gente sin tenerla en cuenta, sin asimilar el horror de esas vidas maquilladas, pero aunque no las mirara las sentía, las olía (...) era invadida por vahos pegajosos de perfumes con olores sexuales concentrados, olores que trataban de tapar otros olores, y habían quitado todos los árboles de la calle principal y rellenado los huecos con baldosas, y los carteles publicitarios se apilaban sobre los carteles publicitarios, la luz artificial corría y relampagueaba por circuitos cerrados repitiendo mecánicamente, absurdamente, sus triviales mensajes, y la gente se paseaba mezclándose, desde una punta a otra de la calle, mirando y exhibiéndose, exhibiendo sus ropas y sus radios y toda extravagancia que por fin se había hecho popular y colectiva” (Levrero, *Los muertos*: 271-272)

La interpretación metaficcional de este nuevo vagar es clara: el narrador deriva por un callejón lateral, y su vagabundeo encuentra un nuevo espacio interior. En el mismo bar de aspecto sórdido que visitó esa tarde tiene lugar ahora una iluminación- “me di cuenta de la necesidad de tomar una resolución. Debía irme de esa casa, de esa ciudad, y comenzar de nuevo, en otro lado. Otra cosa” (Levrero, *Los muertos*: 273)- y al salir de él siente “estar pisando de otra manera, más firme; ahora podía oír mis pasos, ya no andaba silenciosamente como disculpándome por pisar” (Levrero, *Los muertos*: 274). Los lectores desconocíamos ese modo previo de andar, que se explicita cuando, tras esa vaga resolución, el yo parece sentirse real por primera vez. Pero, pronto, una nueva imagen, una prostituta que le pide fuego vuelve a proyectarle sobre otra imagen anterior:

“Ésta se parecía mucho a otra que, en su momento, había significado algo para mí, aunque no podría explicar en qué consistía ese parecido” (Levrero, *Los muertos*:274).

Y esa proyección devuelve la consistencia ecfrástica a una narración que en todo momento ha sido el develamiento de las imágenes vinculadas al procedimiento de transformación de las imágenes en discurso que tiene lugar en el tiempo y el espacio en que el narrador se ubica, ante ese informe museo-máquina interior:

“Y en seguida sentí un tirón imaginario y una tela se despegó de las otras con total limpieza, extendiendo nítidamente su discurso y su dibujo ante mi consciencia, y entonces tuve la certeza de que había vuelto a ser un hombre completo. Tal vez la causa haya sido el aroma de esa mujer, no precisamente la marca de su perfume ordinario, sino el aroma de ella y de sus lugares, de su propia carne fatigada y de la atmósfera pesada de las casas de citas, que la rodeaba como una nube” (Levrero, *Los muertos* : 274-275).

La analepsis real o imaginaria desgarrar el lienzo, la pantalla de cine o la tela en que se proyectan las imágenes de lo real para mostrar la imagen del mecanismo de la imaginación creadora, deteniéndose sobre la materialidad de esas imágenes o telas que se están desgarrando del amasijo o el “bulto” de lo real:

“La tela que ahora se había separado era distinta de las otras; tenía el tamaño de una sábana; fabricada con la misma tela que la ropa interior de aquella otra prostituta, la de años atrás, una tela de color rojo oscuro, casi color sangre, y una flor de lis negra, repetida en la tela como el motivo del empapelado de una pared, pero que en realidad había sido una sola y estaba sobre la costura que unía entre sí las dos copas del sostén rojo. El perfume se me había quedado pegado, la nube asfixiante de esta mujer se me había adherido desde mi memoria y no podía desprenderme de ella; me mareaba, me hacía latir las sienes, y era este aroma al mismo tiempo el discurso y la tela; mi paso se iba haciendo vacilante y temí por mi resolución, o por su germen, tan reciente y tan fresco, pero el propio discurso de la tela decía machaconamente que la rasgara, que descorriera el velo que mirara lo que había debajo” (Levrero, *Los muertos*: 275).

La propia lógica de la narración, propuesta como búsqueda obsesiva de una autenticidad en que fundar el yo, un principio de realidad que rebase el simulacro, vuelve a saltar de la liberación promovida por un deseo de recuperar aquella otra realidad recordada-

más feliz- que podría identificarse con la promesa inicial de amor con Frieda, a otra versión de la realidad, otra tela que exige ser desgarrada para volver a depositar al narrador ante otro plano-secuencia, otra imagen de ese museo-instalación interior, en donde su resolución se desvanece o vuelve a no tener sentido. La mayor parte de la narrativa de Levrero presenta este doble esfuerzo de precisar los mecanismos por los que lo real se hace real, y por los que la literatura representa tanto la propia mediación que ella misma constituye como todas las “mediaciones otras”, mediaciones en este caso construidas como imágenes oníricas- en las que, en muchos casos- piénsese en *París* o *Nick Carter*, entre otros textos- se lee la sombra de una huella tecnológica, de un *sensorium* informacional incipiente en el que lo real se desvanece o se muestra inaccesible más allá de las mediaciones, en el que, como sostiene la teoría del caos y la geometría de los fractales, siempre existe un remanente de ruido que interfiere la comunicación a pesar de la creciente precisión a la que contribuye el desarrollo tecnológico. Levrero busca amplificar ese ruido al margen de la comunicación entre las diversas capas de la conciencia, ha dicho Corbellini desde posiciones próximas a la crítica psicoanalítica:

“Jung entiende que el hombre moderno ha transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea. Porque en nuestro mundo civilizado, la participación mística con las cosas ha sido suprimida. Levrero, como un aborígen, la restaura” (Corbellini, 1996: 21)

Pero esta suerte de máquina deseante vuelve a conferir a la realidad construida por el discurso la textura de una nueva tela, de un “rojo sangre”, nuevamente desprendida. El relato del protagonista se constituye como el de un Sísifo hermeneuta, que teme su propio deseo, condenado a una búsqueda en que las imágenes son un simulacro que sólo representa nuevas imágenes en el vacío:

“Y entonces oí claramente el chasquido del elástico, al soltarse el broche y golpear levemente la carne de la espalda, y el leve roce de la tela al separarse de la piel de uno de los pechos, y luego del otro, y la tela se rasgó y quise verme al través amasando con mis manos los pechos de aquella mujer, pero el olor me llevó a otra pieza, en otra casa de citas, en un tiempo más reciente, cuando el reencuentro con Frieda- algo que había olvidado (...) Después de aquella historia de los paquetes habíamos insistido en buscarnos y sin haber comprendido la dimensión real de nuestra amistad, por

aburrimiento o por soledad, o por capricho, habíamos llegado a una relación brutal, en una sórdida casa, ella apretaba los dientes y se sacudía con furia, sudaba para conseguir un orgasmo y no lo conseguía, me pedía palabras soeces para excitarse, y después cuando se levantó para ir hasta el bidé pisó inadvertidamente una cucaracha, con el pie desnudo, y a la cucaracha le salió de adentro una cosa blanca, y ella vomitó”. (Levrero, *Los muertos*: 275-276)

La narración de Levrero puede ejemplificar el funcionamiento del inconsciente como una máquina de producir deseos obturados por la superposición fractal de imágenes que prometen un sentido y dan lugar, en realidad, a nuevos simulacros.

#### **5.2.4. Imágenes fractales en París.**

Pero si la exasperación de las imágenes construye un mundo en el que se borran las diferencias entre la interioridad y la exterioridad en que se confunden las imágenes oníricas, oscuras instituciones sectarias que ejercitan un poder omnímodo, de inspiración kafkiana, seres extraídos de la narrativa popular y del gótico victoriano- hombres lobo, hombres serpiente- en estructuras que sugieren vagas interpretaciones distópicas asignables al género de la ciencia ficción, ése es el universo de *París*. Como en sus novelas anteriores el clima de *París* está imbricado de sueño. Así lo sugiere como inicialmente la primera frase del narrador, un yo que parece repetirse o mantenerse a lo largo de la “trilogía involuntaria” y del que se revelan con cuentagotas informaciones contradictorias. El personaje se duerme, sueña dormido y despierta y sueña despierto, repetidas veces a lo largo del texto. Más aún, en numerosos episodios, de forma involuntaria, el sueño se materializa físicamente- como veíamos en “Los muertos”- superponiéndose sus imágenes, que llegan a tener incluso textura física, a las “reales”, percepciones provenientes de la realidad también pesadillesca de *París*- “(...) las imágenes y sensaciones del sueño persistieron un buen rato en la vigilia (...) las cortinas marrones seguían acariciándome el cuerpo ahí, dentro de la pieza (...) me paso la mano por los pies descalzos y realmente se me llenan de granos de arena (...) que poco a poco se van desvaneciendo (Levrero, *París*: 27)”-. La información revelada en el párrafo inicial condicionará el horizonte de verosimilitud de la lectura, que se adentra en lo maravilloso:

“Cierro los ojos y me invade un cansancio extremo, una desilusión extrema y algo muy parecido a la desesperación. Un viaje de trescientos siglos en ferrocarril para llegar a París- un viaje durante el cual fui perdiendo casi todo, aun el impulso inicial que me llevara a emprenderlo; un viaje que al ir llegando a término me había devuelto fragmentos de ese impulso, abriendo camino a una esperanza remendada que ahora no tiene recompensa-, y encontrarme en esa misma estación desde donde había partido, trescientos siglos antes, y encontrarla exactamente igual a sí misma como demostración de la inutilidad del viaje; y encontrarme allí, en ese mismo banco- ahora lo recuerdo, es este banco- sin que nada haya cambiado en mi interior, salvo la cuota de cansancio, la cuota del olvido, y la opaca idea de una desesperación que se va abriendo paso” (Levrero, *París*, 9).

Dos iluminaciones, una verbal y otra visual, anticipan metaficcionalmente cuál será el devenir estructural de la novela. Por un lado, la voz del extraño de sombrero de cowboy- “(...) sin embargo no me parece insensato emprender un viaje para darse cuenta de su inutilidad. Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan” (Levrero, *París*, 10). Por otro lado, la inclusión de un nuevo objeto visual (“*resident alien*” (Mitchell, 1994)) que se invoca en la narración según el procedimiento que hemos llamado efrástico. El narrador confronta el dibujo de las baldosas de la estación de ferrocarril de París con el dibujo que recuerda haber visto en las fotografías de folletos y libros turísticos sobre París, baldosas que constituyen una “curiosidad especial, (...) una de las principales atracciones turísticas” (Levrero, *París*: 10). Las baldosas constituyen una anticipación visual de la estructura de la novela en la reflexión del observador que, como los críticos de sus obras- según Levrero-, a simple vista sólo son capaces de describirlas de manera inexacta, dada su calidad de objetos fractales<sup>109</sup>:

“Me distraigo, prestando atención a las baldosas; en los folletos de las agencias de turismo, y en casi todos los libros que se han escrito sobre París figuran estas baldosas como una curiosidad especial, como una de las principales atracciones turísticas. Esta fama se debe a que en cada una de ellas se reproduce la imagen de la propia estación, no

---

<sup>109</sup> En una entrevista, Levrero vincula con una escueta afirmación su quehacer narrativo con las estructuras fractales: “Efectivamente, Rama me leyó con gran agudeza, pero estaba equivocado. Se encontró con formas y estructuras de tipo más bien fractal, cuya coherencia y lógica interna no supo captar” (Verani, 1996b: 15). No ha sido hasta ahora puesta en relación esta particular autopercepción de la estructura narrativa con los análisis críticos sobre *París*.

sólo en el aspecto externo sino también en todos los detalles interiores, incluyendo las mismas baldosas- mediante una técnica similar, más desarrollada y con nuevos recursos, a la de los pintores cubistas.

Yo imaginaba (...) que cada una tendría un dibujo muy complejo, en el cual apenas se distinguirían algunas líneas; y más complejo aún el conjunto de las baldosas que unidas(...) representan la totalidad de la estación y cada una de sus partes (...) pero estos dibujos son simples y yo veo en ellos más bien flores, tanto en el detalle de cada baldosa como en el conjunto, hasta donde me es dado abarcar con la vista (...) cristales de nieve vistos al microscopio” (Levrero, *París*, 10)

Los ejemplos citados corresponden a objetos matemáticos fractales más habitualmente empleados para ilustrar el concepto, el objeto dibujado en las baldosas es el triángulo equilátero o el cristal de nieve conocido como “curva” o “fractal de Koch” (Vicsek, 1991) cuya representación visual bien puede asemejar la de una flor<sup>110</sup>. En el texto se ponen de relieve la autosimilaridad<sup>111</sup> y la iteración<sup>112</sup> de los dibujos en las baldosas, dos de los rasgos característicos de las imágenes fractales, estructuras geométricas que responden a dinámicas complejas de crecimiento inestable y dimensiones anómalas, no euclidianas, que deben su nombre al matemático y estadístico polaco, nacionalizado francés, Benoit Mandelbrot.

Estas iluminaciones iniciales, sugieren una clave de lectura del universo de *París*, en primer lugar, como una búsqueda infructuosa, en la que la única salida estriba en trocar desesperación por desesperanza, aceptando el hecho de que no hay salida, en segundo

---

<sup>110</sup> La representación visual de numerosos fractales asemeja estructuras naturales que remedan flores o estructuras vegetales, como ocurre con algunos conjuntos de Cantor o Mandelbrot (Vicsek, 1991), entre los más frecuentes ejemplos de fractales naturales, se encuentra la cristalización del agua o el copo de nieve, inspirándose en éste, Niels Fabian Helge Von Koch, uno de los precursores de la teoría fractal, concibe en 1904 un objeto poligonal de superficie finita y perímetro ilimitado, cuyo cálculo se podría describir según los siguientes pasos: partimos de un triángulo equilátero de lado unidad. Dividimos en tres partes iguales de longitud  $1/3$  cada lado. Sustituimos el segmento central por dos segmentos de tamaño idéntico formando un diente en la iteración  $n=1$ . Tenemos una curva poligonal de longitud  $3 \cdot 4 \cdot 1/3 = 4$ . Repetimos la operación ( $n=2$ ) con cada uno de los cuatro nuevos segmentos de cada uno de los "lados". Obtendremos así la curva de longitud  $3 \cdot 4^2 \cdot 1/3^2 = 16/3$ . La iteración indefinida nos proporciona un objeto fractal conocido como “isla de Koch” o “copo de nieve de Koch”.

<sup>111</sup> “One of the common features of fractal objects is that they are self-similar (scale invariant). This means that if we first cut out a part of them and then blow this piece up, the resulting object in a statistical sense, will look the same as the original one” (Vicsek, 1991: 9).

<sup>112</sup> “(...) in the growing case this simple seed consideration is repeatedly added to itself in such a way that the seed configuration is regarded as a unit and in the new structure; these units are arranged with respect to each other according to the same symmetry as the original units in the seed configuration. In the next stage the previous configuration is always looked at as the seed. (...) Mathematical fractals are produced after infinite numbers of such iterations” (Vicsek, 1991: 11)



lugar, como la écfrasis de un objeto fractal a lo largo de la novela que se disemina en múltiples niveles de significación. El límite o marco de la baldosa o las fotografías que evocan la memoria del narrador, redobla estos vínculos con la artificiosidad del espacio real representado como imagen. La realidad en la que el narrador se reconoce se nos sugiere como el siguiente eslabón en la cadena de autorreplicación de esas baldosas, que reproducen el mismo dibujo fotografiado en folletos y libros hasta el infinito:

“Pensaba que una estación de ferrocarril vista al microscopio, (...) una estación de ferrocarril vista desde muy lejos pudiera parecerse a cristales de nieve, o a una flor exótica” (Levrero, *París*:11)

París, símbolo polivalente a lo largo de toda la narrativa de Levrero<sup>113</sup>, es el anclaje toponímico de un universo que en realidad tiene numerosas similitudes con el que se despliega en las páginas de *La ciudad* (1970) o *El lugar* (1982), que también recuerda al de excelentes relatos previos como *La calle de los mendigos* (1970) o *Gelatina* (1968). Una ciudad difuminada en movimiento, en la que vagas referencias (el Arco de Triunfo, la Torre Eiffel, la Universidad de París, el Sena, el nombre de algunas calles, como *Rue Rimbaud*, *Rue Ste Madeleine*, o el teatro del *Odeón*) son lo único que puede unir la París original o real con el espacio urbano que se construye en la narrativa levreriana. Juan Carlos Mondragón ha descrito las ciudades de la narrativa de Levrero como “utopías”, “lugares” o “urbanizaciones del horror” que “provocan espanto, el deseo de huir, la conciencia de frecuentar lo imposible y la resignación de decidir quedarse a habitarlas” (Mondragón, 2006: 107). La trilogía involuntaria puede leerse como la serie de estaciones de ese peregrinaje interior en el que cada novela es un lugar de paso. Por eso el inicio en una estación de ferrocarril- como también ocurre en otro excelente relato del autor, *Siukville* (1983)-, o en una gasolinera, en la que despierta el protagonista al inicio de *La ciudad*. Ambas novelas principian en “puntos nodales” (Tan, 2004), estaciones de un viaje *in media res* que continúa del que París parece ser un destino ocultado al propio individuo<sup>114</sup>. El destino de ese viaje es un misterio sólo equiparable al de la memoria

---

<sup>113</sup> Mondragón revisa en un artículo (2006) las referencias a París en la obra de Levrero, que no se reducen a esta novela. En “El factor identidad”, incluido en el volumen *Espacios libres*, una nota aclaratoria de Levrero muestra un cierto condicionamiento obsesivo personal; declara haber escrito ese cuento para optar al premio de la revista *7 Días*: “El premio era un viaje a París”- a lo que añade- “Finalmente no lo envié al concurso, entre otras razones por temor a ganarlo y tener que viajar” (Levrero *Espacios libres*: 156).

<sup>114</sup> Si bien el inicio de *El lugar* se da en un espacio interior, una de las estancias que configuran ese laberinto de puertas que se abren y se cierran por última vez tras el protagonista, contemplado como

perdida del objeto del mismo o el del lugar de procedencia, que en Levrero equivale al misterio de la propia identidad, acaso el segmento anterior de una temporalidad también replicada a sí misma y por tanto fractal.

¿Pero por qué París? Como se ha señalado, ciertas conexiones de París y la infancia del autor se sugieren en *Alice Springs*, donde el protagonista recorre los “lugares de desarraigo entre Australia y París” (Mondragón, 2006: 108), en un fragmento que recuerda las proyecciones que se dan en “El otro cielo” (1966), de Julio Cortázar:

“Seguí internándome por los túneles del metro, marcado por ese olor particular, no del todo desagradable, que me hacía pensar en el ozono, y por las luces brillantes de los escaparates, hasta que me fui dando cuenta de que aquello no era ya una estación y ni siquiera se trataba ahora de París, estaba en una tienda montevideana antigua, la misma donde había trabajado mi padre durante casi toda su vida” (Levrero, *Alice Springs*,: 36).

El subtema de las referencias biográficas que vinculan de algún modo París con su padre se repite. En “La cinta de Moebius” (1982), hallamos la siguiente afirmación del narrador: “Pero de Francia me interesaba sobre todo París- por más que mis bisabuelos provinieran de una ciudad al sur que se llamaba Decazeville. Porque mi padre trabajaba en una tienda que se llamaba London-París<sup>115</sup>” (Levrero, *La cinta de Moebius*, 42).

Aun cuando no podamos estar seguros de estas afirmaciones insertas en la ficción o de su relevancia, la fragmentación polimórfica y reiterada presencia del París real o imaginado, en numerosos textos y notas aclaratorias del autor, pueden hacer pensar en

---

alegoría del inconsciente (Corbellini, 1991), la ciudad emerge al término del relato de la niebla que atraviesa éste en su huida. En la trilogía involuntaria todos los inicios arrojan al individuo a una realidad extrañada, con la sensación- justificada por la realidad o la imaginación- de hallarse en medio de un movimiento o traslado. El sueño inicial apunta a la idea de que el narrador procede de otro lugar, que llega hasta allí en un viaje, la emergencia de un lugar bajo tierra: “(...) la materia tenía varias capas, que se hacían menos densas a medida que ascendía, y la velocidad de mi ascenso se aceleraba progresivamente. Me proyectaba en forma oblicua hacia la superficie; y por fin, como un nadador que saca la cabeza fuera del agua y respira un ansiosa bocanada de aire, desperté con un profundo suspiro” (Levrero, *El lugar*: 11). Citamos de la edición de Banda Oriental salvo que lo indiquemos expresamente.

<sup>115</sup> La tienda London-París fue fundada el 8 de marzo de 1908, Pedro Casteres y Juan Pedro Tapié, junto a un reducido grupo de colaboradores en la planta baja y el subsuelo del edificio de la ex Compañía de Seguros *The Standard Life*, en la actual esquina de 18 de Julio y Río Negro. Desde su fundación, estos hombres de negocios impusieron un nuevo sistema de comercialización de mercaderías importadas. London-París, que llegó a ocupar la totalidad del edificio, cerró en 1966.

un valor simbólico más allá del empleo del topónimo vacío de contenido en la narrativa de Levrero. Sobre esto sugiere Mondragón:

“(…) esta presencia múltiple de París en los textos apunta a consideraciones más ambiciosas que la de ser un recurso circunstancial. Un entramado de referencias tangenciales, el desplazamiento en diversas direcciones, indica un capítulo de necesario estudio. Textos que van a, textos que vienen de, obsesiones que pueden rastrearse en la infancia, ciudad de la luz con zonas siniestras y cuentos que no llegaron a destino, temor al viaje efectivo y desencantado, confrontación entre la ciudad de la invención y la verdadera” (Mondragón, 2006: 110)

Las referencias a este subtema de los vínculos con un pasado biográfico en una narrativa que, en principio, apuesta tanto a la imaginación, se revelan quizás también en el guiño contenido en el nombre de la revista con la que el protagonista de *París*, se ilusiona brevemente con la posibilidad de colaborar en un número sobre la necrofilia<sup>116</sup>. La revista es bautizada como *París-Hollywood*, sustantivo compuesto por analogía con el rótulo de la tienda *London-París*. No obstante, en *París*, la ciudad así llamada conforma un tipo de espacio que podría adscribirse al concepto de “zona” o “interzona”, recurso que encuentra sus mejores realizaciones en la ciencia ficción aunque no exclusivo de ésta, signado en este caso por lo que Foucault llama “heterotopía”:

“There is a worse kind of disorder than that of the incongruous, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the heteroclitite; (...) in such a state, things are laid, placed, arranged in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a common locus beneath them all (...) Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they destroy syntax in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite to one another) to hold together” (Foucault, 1970: xviii)

---

<sup>116</sup> El director de la revista es su antiguo jefe, Marcel, única persona que lo recuerda en todo París y propietario de un estudio de fotografía.

En la anticipación ecrástica de esta zona levreriana, como despliegue en lo real de ese dibujo imposible, se señalan vínculos con el cubismo, en los que acaso puede revelarse el intertexto de un poema de Apollinaire titulado “Zone” (1913), en que se despliega una zona construida a partir de una versión extrañada de los suburbios parisinos, cuya voz poética, paseando por los barrios de inmigrantes y luces rojas de París, encuentra: “(...) a correlative for modern Europe and his own marginal, heterogeneous, and outlaw experience” (McHale, 1987: 44).

Como vemos también Levrero elige París como referencia toponímica en la que anclar esta vez una zona heterotópica posmoderna (McHale, 1987), en la que el espacio es menos construido que deconstruido por el texto, o, mejor, es construido y deconstruido al mismo tiempo (McHale, 1987: 45). Una zona queda constituida bien mediante la conexión de espacios que el mundo real o las enciclopedias muestran como no-continuos, bien la interpolación o la inserción de un espacio extraño en un espacio familiar, o bien entre dos áreas adyacentes en las cuales ese “entre-lugar” no existe, como ocurre en el borgiano “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (1941). La sobreimposición es otro de los recursos habituales para la generación de interzonas. Como en una doble exposición fotográfica, dos espacios familiares son superpuestos, creando a través de esa tensión un tercer espacio no identificable con ninguno de los dos. El efecto es el de una desorientadora doble visión, motivo que trabaja repetidamente la narrativa de Levrero, un ejemplo bastante clarificador del modo en que se obtiene este efecto lo constituye el cuento que antes citábamos de Cortázar, “El otro cielo” (1966), donde el Buenos Aires del siglo XX, se sobreimpone al París del XIX, igualmente esto ocurre en el texto de Levrero *Alice Springs* (1982), o en la tematización de la simultaneidad de realidades soñadas o vividas en *París*. Otra estrategia frecuente en la construcción de zonas o interzonas en la narrativa posmoderna consiste en lo que McHale denomina “misattribution” (McHale, 1987: 46) o la atribución de caracteres no sancionados por lo empírico o por la Biblioteca a un lugar real determinado. Esto último ocurre en el fragmento citado de esta novela de Levrero, con la atribución de cualidades artísticas reseñadas en folletos turísticos imaginarios a las baldosas de la estación de ferrocarril innominada a la que llega el protagonista, sita en París.

Pero París no es cualquier ciudad en el inconsciente narrativo latinoamericano, sino la ciudad mítica por excelencia desde los tiempos de la Emancipación<sup>117</sup>, una ciudad-destino o modelo, centro de la Modernidad. En el texto de Levrero la ciudad de París vuelve a perfilarse como metáfora, como ocurre en textos como *Alice Springs*<sup>118</sup>, mediante “el juego del estar sin estar y estar sin haber llegado” (Mondragón, 2006: 109). París es ahora un “espacio nodal” (Tan, 2004), un cruce de caminos en un laberinto, la amplificación fractal de esa estación inicial, una más. París sitúa al individuo en la tesitura de seguir, detenerse o regresar. La lectura revela la inutilidad de un viaje que dura trescientos siglos<sup>119</sup>.

El texto, así, deconstruye cualquier esquema anclado en la idea de centro, que como señalara Derrida, no está en ninguno de los puntos de la estructura, planteando una ficción que, con Deleuze, podemos afirmar rizomática. La ciudad se vuelve un fantasma, el escenario se revela falso y se sugiere recién salido de una devastación<sup>120</sup>. Lo vinculado al mundo de París- los edificios, las calles y las gentes- tendrá tonalidad gris<sup>121</sup>- “sintiendo el peso del gris que me rodea” (Levrero, *París*: 11).- los personajes con los que inicialmente va cruzándose el protagonista se asemejan a muertos vivientes, y en ocasiones mueren misteriosamente ante el protagonista<sup>122</sup>, y el polvo de siglos-

<sup>117</sup> Álvaro Salvador señala el papel simbólico de la ciudad de París como ciudad ideal en el imaginario poético de los escritores modernistas hispanoamericanos. El modelo parisino como espacio imaginado a partir de referentes libresco, inspira la sublimación de los aspectos bucólicos y “comunitarios” del seno de la sociedad; el refugio frente a la agresión causada por la “intensificación de la vida en los nervios” como experiencia de la vida urbana moderna, como la describe Simmel, conduciendo por ejemplo a Darío a recorrer un camino que conduzca a una contradictoria “revalorización” de ciertos elementos de la modernidad “como resultado de la experiencia de la sociedad y la vida urbana, es decir, del cosmopolitismo, en cuya base está precisamente el hecho de que el cosmopolitismo convierte las cosas, los objetos, en mercancías” (Salvador, 2006: 43)

<sup>118</sup> “Muchas veces había soñado durante años y años, con llegar un día a París; sin embargo ahora ya no estaba allí, había llegado a París sin llegar” (...) (Levrero, *París*: 10)

<sup>119</sup> Algunos más, ciertamente, que los de la historia americana desde la Independencia, aunque esta posible lectura desde lo decolonial pueda ser también sugerente.

<sup>120</sup> En esto también parecen sugerirse conexiones con la novela anterior. Al término de *El lugar*, el protagonista vaga por un espacio neblinoso tras el derrumbe del lugar en el que había estado atrapado hasta llegar a su apartamento escuchando como ruido de fondo disparos y detonaciones.

<sup>121</sup> La tonalidad del gris y las referencias al mundo real como un mapa o un escenario, por ejemplo, durante el vuelo del protagonista por el cielo de París, reproducen la realidad como si se tratase de una película antigua, coincidente con la tecnología de la reproducción visual propia de la época sugerida en la novela, la Segunda Guerra Mundial. Este recurso al blanco y negro como desrealización cinematográfica o televisiva de lo real- vinculada con el acceso al pasado- se repite en el capítulo de la “Zona Sinistra de París”, de la nouvelle *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), de Levrero.

<sup>122</sup> “El hombre no me escuchaba. Noté entonces las telarañas. Lo sacudí con un poco de asco. Estaba muerto, momificado” (*París*: 11).

acaso los trescientos siglos que duró el viaje- cubre la realidad y hasta el propio individuo:

“Me pregunto si las cosas y las gentes, durante los trescientos siglos de mi viaje en ferrocarril, se han detenido en el tiempo y sólo el polvo se habrá movido en la ciudad, acumulándose sobre las cosas y las gentes. Pero también el tiempo parecía haber cambiado, aunque no pudiera darme cuenta en qué medida, en qué dimensión” (Levrero, *París*, 19).

La realidad habita en la interioridad. Tiempo y espacio remiten a “vivencias personales, intransferibles y únicas” (Corbellini, 1996: 21)- “(...) me sentía como una sustancia aglutinante, como si dependiera de mí que el cenicero se mantuviera sobre la mesa, y la mesa sobre el piso (...) sin que el universo estallara, se desmoronase convertido en arena” (Levrero, *París*: 28).- En esta ciudad de la luz- hecha de zonas oscuras y polvorientas- es donde se pretende “sublimar la huida hasta la posibilidad limítrofe de volar” durante la noche y se renuncia a ello, acabando por aceptar “la condición humana, abdicada de la magia de la excepcionalidad” (Mondragón, 2006: 110-111), alternando la desesperación inicial por una grotesca aceptación desesperanzada del propio miedo:

“Vuelvo a mirar hacia abajo. Los carabineros son apenas visibles, algo blancuzco y pequeño. Debo saltar. Debo volver a provocar una situación que obligue a mis alas a abrirse. El vértigo me cubre la frente de sudor, y me tiemblan las manos y las piernas. No puedo saltar. Tengo miedo. Desde la distancia, sigue llegando el sonido de los disparos.

- Debo hacerlo- dije en voz alta, y afirmé las manos en el borde del parapeto y me ayudé a subir allí, de rodillas. Intenté ponerme de pie pero los músculos no me obedecían; el miedo me paralizaba-. ¡Vamos!- me grité-. ¡Salta! ¡Salta! ¡Salta!.

Y me reí. Me atacó un pánico feroz y salté, pero no hacia la calle, sino hacia el piso de la azotea. Cincuenta centímetros. Me lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando” (Levrero, *París*: 133).

Aunque toda la novela se halla atravesada por las imágenes del sueño, en ese sueño se sugieren referencias al papel jugado por imágenes provenientes de tecnologías de la reproducción visual y los *mass media*. Desde un primer momento, el binomio memoria-imaginación aparece unido. El narrador se cuestiona reiteradamente por el nuevo

estatuto de la memoria que dice estar experimentando tras su llegada. Argumentalmente se sugiere que el viaje a París, en realidad, es un regreso:

“Quiero definir hasta qué punto esta memoria es verdadera, (...) comprendo que durante el viaje me dirigía a París con una actitud, si no turística, un tanto novelera; como si viajara a París para conocerlo; ahora me imagino a mí mismo, durante ese viaje sin memoria, haciendo conjeturas y fantaseando en torno a la ciudad, en torno a lo que esperaba ver y descubrir allí; luego, una vez en la estación, comencé a vivir las cosas de otra manera, a recordar”. (Levrero, *París*, 22)

El anclaje que vincula al individuo con una experiencia anterior está relacionado con la fotografía. Marcel, su ex-jefe, propietario del estudio fotográfico, es el único que coopera en el reconocimiento del protagonista. El narrador se revela a sí mismo un entusiasta de la fotografía, pero lo “muerto” alcanza también a ese reconocimiento; durante el trayecto en taxi el narrador monologa acerca de un viejo proyecto que parece que verá la luz ahora:

- “(...) un viejo proyecto, un número especial de la revista *Paris-Hollywood*. Sobre la necrofilia, y etcétera (...) modelos que comenzaban a decaer firmaron contrato para documentar las etapas de su envejecimiento y fotografiar su muerte violenta veinte años después; será un número sensacional, esperado ansiosamente por un millón de onanistas, coprófagos y tipos así, de esa clase, en todo el mundo. Tendrá mil páginas, dos mil quinientas fotografías, y sobrecitos de obsequio especiales...” (Levrero, *París*, 15)

La mujer objeto de un deseo sexual que acaba siendo perverso por parte del protagonista es extraída de un catálogo fotográfico mostrado por el cura, portero del Asilo para Menesterosos, mezcla de cárcel, monasterio y prostíbulo, donde el narrador inconscientemente siempre acaba por regresar. La vez primera que asciende a la azotea del edificio, después de atravesar un laberinto de escaleras y puertas, puede verla abajo, en la calle, siendo violada por una suerte de hombres lobo:

“Es, evidentemente, Angeline; y los animales la acarician con la lengua por todas partes. Ella gime y retuerce el cuerpo para ofrecer nuevas zonas a los perros (o lo que sean). Tiene un cuerpo hermoso, realmente no hay mayor diferencia con la foto del catálogo” (Levrero, *París* 44)

El protagonista afirma recordar haber vivido cuatro guerras, pero no puede precisar en qué consiste ese recuerdo salvo por la imagen de “titulares enormes en los periódicos, muchos años atrás, algunos de color rojo, anunciando victorias o derrotas, sin poder precisar con exactitud de qué se trata (...) – Son muchas cosas- me digo, abrumado (...) - Muchas cosas para averiguar, para unir, para formar con ellas un mundo coherente... Necesito un espejo, necesito que venga la noche y partir, necesito información política...” (Levrero, *París*: 70). Incluso la Guerra- confundida reiteradamente con el fútbol- “¿Fútbol?- No- responde-. La guerra” (Levrero, *París*: 81)- que se aproxima a París- en apariencia la Segunda Guerra Mundial- se percibe, anacrónicamente, a través de las imágenes televisivas:

“Sonia necesitaba cigarrillos. Entramos en un bar. Hay algunos parroquianos dispuestos en semicírculo junto al mostrador, me llama la atención comprobar que no consumen nada. El patrón subido en un banco, trata de hacer funcionar un pequeño aparato de televisión. Después de unos instantes la pantalla se aclaró y pude ver algunos *slides* publicitarios.

- ¿qué sucede?- pregunté a uno de los tipos- ¿Fútbol?
- No- respondió secamente, sin apartar la vista del televisor- La guerra.

En efecto: pronto se cortaron los avisos y aparecieron unas tomas, en principio confusas, que luego se hicieron más precisas: era un ejército, a caballo, que avanzaba, atravesando la campaña francesa próxima a la frontera, sin encontrar resistencia” (Levrero, *París*, 74).

El episodio es particularmente complejo porque tres realidades simultáneas tratan de ser digeridas por el narrador. Por un lado la realidad de pesadilla de París, en la que el protagonista de la mano de Sonia, una prostituta rebelde que posteriormente se declarará militante de la Resistencia, entra a un bar en busca de cigarrillos de camino al Odeón. A ésta se suma la imagen televisiva, una realidad vivida a distancia, también incoherente y sobre cuya verdad se discute en ese bar, y por otro lado, la realidad que el otro yo desdoblado del protagonista, su proyección onírica, vive simultáneamente en un sueño que no ha podido disiparse y que prosigue de manera autónoma. Ésta última serie de imágenes soñadas lejos de reportar un espacio para el sosiego también le suponen violencia y persecución:



“En el sueño siento una tremenda angustia que me va ganando y cuyo origen no puedo localizar; busco a mi alrededor, trato de escuchar alguna señal, porque estoy seguro de que la angustia se debe a un llamado exterior. No veo ni escucho nada, no encuentro nada ni nadie, y siento un vivo deseo de escapar del desierto. (...) luego caí en la arena con la certeza de que los árabes me perseguían, que se aproximaban blandiendo sables de ancha hoja reluciente (...) oigo el galope de los camellos sobre el piso de madera, estaba arrastrándome por un parquet lustroso; levanto la cabeza, apoyándome en las manos y veo que estoy en una enorme cancha de básquetbol; y el ruido no provenía de los camellos sino del rebote de la pelota de cuero contra el parquet. (...) advierto que el público que rodea la cancha me observa y hace ademanes de enojo para que salga de allí” (Levrero, *París*, 75).

Si el sueño se sobreimpone a la vigilia, en una suerte de doble visión, o desdoblamiento del sujeto en soñante, viviéndose dos realidades en paralelo, la narración de la realidad de la guerra por consumarse a través de la televisión también va salpicando la realidad física con su halo de ficción. La realidad histórica, filtrada por el tamiz de lo onírico, se repite como “farsa o reciclaje de hechos desconectados de su contexto deliberada agresión a la realidad que cumple la función de realzar que *nada es real*” (Verani, 1996a: 55), lema de los Beatles que se convierte en clave de ficción en “Alice Springs”, otro relato levrieriano:

“Nos aproximamos a una de esas vidrieras. A pesar de la gente apiñada puedo ver la pantalla del televisor ubicado a cierta altura; se ve un ejército a caballo, seguido a lo lejos por tanques. Una breve toma, casi en primer plano, muestra fugazmente a Hitler, sable en mano, dirigiendo la tropa, sobre un caballo blanco”. (Levrero, *París*: 81)

El espectáculo de canción popular al que asiste el protagonista en misión secreta para la Resistencia, se describe en relación a un modelo massmediático. El propio Odeón parece simular ser otro teatro o la imagen de otro teatro- “me dio la sensación de estar observando una revista vieja, con su publicidad que ahora nos parece ingenua o exagerada” (Levrero, *París*: 90)- y la interposición vuelve a ser sugerida- “se me ocurrió pensar si todo aquello no formaría parte del espectáculo; si el teatro mismo, de mucha más categoría que la que hoy representaba, se hubiera maquillado (...) reconstruyendo en cierto modo aquellos teatros bonaerenses de principios de siglo” (Levrero, *París*: 90)-. El espectáculo parisino es una actuación de Carlos Gardel. - “de

pronto adquirí conciencia del engaño, comprendí que Gardel estaba irreversiblemente muerto, y que había sido un perfecto imbécil al dejarme engañar por Anatole” (Levrero, *París*: 90).

Un engaño que adquiere dimensiones nauseabundas; al chantaje de Sonia, que le había prometido sexo a cambio de que se uniera a la Resistencia, ahora, asistiendo al espectáculo grotesco del teatro, se une el hecho de tener que soportar, en medio de la aglomeración, nuevos inconvenientes- “alguien orinaba, alguien se orinaba encima, y pequeñas gotitas llegaban a salpicarme los calcetines (...)” (Levrero, *París*: 92)-. Sólo tras una interminable secuencia de actuaciones *kitsch* signadas por la marca del simulacro, en el que sujetos anacrónicos disfrazados interpretan piezas del folklore latinoamericano, el baile flamenco, la payada gauchesca con acento centroamericano, etc., se deja oír la voz del franco-uruguayo Carlos Gardel interpretando el *fox-trot* de la película *Rubias de New York*, que también había inspirado a Manuel Puig para su *Boquitas pintadas* (1969):

“- “Betty, Peggy, Mary, July, rubias de New York...” (...) Los ojos se me llenaron de lágrimas. Sospecho el truco del disco, pero no me importa (...) en mi mente se forma sin querer la mente del cantor, que adopta mil formulaciones: los ojos iguales a sí mismos en un rostro envejecido pero que conserva los rasgos, el pelo canoso, totalmente blanco, peinado a la gomina, hacia atrás, como en las fotos (...) y luego las imágenes deformes, hinchadas, en las que aun los ojos han perdido todo parentesco con la voz conocida, o una cara plana, sin tercera dimensión, estirada sobre una pantalla blanca que al moverse crea nuevas expresiones y distorsiones” (Levrero, *París*: 93)

Toda la novela constituye una alegoría de la incomunicación y la crisis de identidad del individuo ante el simulacro de una realidad que ofrece fugaces imágenes que prometen un sentido pero tras las cuales se reproduce sólo el vacío. La aprehensión de una base sólida de realidad para la constitución de la identidad, huye hacia el siguiente plano en una iteración inexorable. Ante el espectáculo de lo falso, de lo inauténtico, el tamiz multinacional del *fox-trot* como traducción asumible del Gardel de los tangos para el consumo cinematográfico, emerge la certeza imposible en el protagonista connotada de sensibilidad *camp* – “supe que no era un disco; había variantes fundamentales en las letras y en la entonación de las canciones, pero la voz era indudablemente la suya, y el

hombre que estaba en el escenario indudablemente era él; y luego vinieron los últimos tangos, los tangos recientes, los tangos que nunca grabó” (Levrero, *París*: 93)- y tras intentos infructuosos de “reconquistar aunque más no fuese por un segundo mi lugar sobre la baranda” (Levrero, *París*: 93), debe conformarse finalmente con escuchar la voz.

El proceso de simulación deviene simulacro cuando las imágenes, no pierden sólo todo valor de representación de un original o enmascaran su ausencia, sino cuando incluso se vuelven completamente autorreferenciales y remiten al propio proceso de simulación. El simulacro, siguiendo los planteamientos de Baudrillard, es la verdad que “oculta el hecho de que no hay verdad”<sup>123</sup>. Por eso aquí el simulacro, la imposible voz de Gardel, es real, en un universo en que se tematiza la angustia de saber que la división auténtico/falso ha sido borrada. En la particular expresión del *sensorium* simulacional en esta obra de Levrero la noción de la huida- como en Lyotard- implica la única alternativa al simulacro- al silencio- no ya por la imposibilidad de cartografiar el espacio de una interioridad o del “alma” junguiana ante la acumulación de interferencias externas e internas al yo, sino ante la posibilidad de que lo esencial al objeto de la búsqueda en realidad también sea simplemente un simulacro, y la identidad y lo real- entonces- no sean más que cruces de interferencias en una ecología cada vez más cruzada de ficciones- “¿Usted cree que pueda hablarse de un mundo interior?- le pregunto al chofer-. A veces pienso si no somos otra cosa que cortes de situaciones exteriores” (Levrero, *París*: 11)- En este sentido podemos interpretar la vindicación de una narrativa como la de Levrero como realista<sup>124</sup> en tanto expresa la crisis de la identidad en un contexto de creciente “pérdida de densidad de lo real” (Vattimo, 1987) que cristaliza en la sinrazón de la violencia militar; además, porque esta crisis identitaria en lo individual proyecta posibles lecturas de alcance político. En la escena del Odeón, bruscamente, hombres envueltos en capas y armados con mosquetes obligan con violencia al público a salir. Él vuelve a encontrar un camino de huida por una puerta lateral. La Guerra, se nos sugiere, ha alcanzado a París:

---

<sup>123</sup> Cito libremente a Baudrillard. Ver el capítulo 2.1 de esta tesis.

<sup>124</sup> En todas las entrevistas Levrero rechaza la etiqueta de ser considerado escritor fantástico o de ciencia ficción, devolviendo la pregunta por el estatuto de la realidad como respuesta (Verani, 1996b, Olivera y Acosta, 2006)

“Llegué hasta la esquina y asomé la cabeza; los auto-bombas cubrían la cuadra, y en la vereda del teatro habían instalado varias ametralladoras de pie, que esperaban al público” (Levrero, *París*, 94)

Uno de los subtemas más interesantes es el que permite la lectura de la obra como una oscura alegoría del poder. Una reflexión sobre los mecanismos de ejercitación del poder se lee en el relato que Juan Abal hace de su experiencia vivida en el Asilo. Abal es un personaje “no composable” en términos de Dolezel (1999), proveniente de otro texto, de manera que la “zona” construida en *París* adquiere una textura intertextual. Juan Abal es el protagonista de otro relato fantástico del escritor argentino Elvio Gandolfo, incluido en diversas antologías de ciencia ficción, “El manuscrito de Juan Abal” (1982)<sup>125</sup>. En *París*, Abal, funge como catedrático de filosofía de la Universidad de París, se presenta ante el protagonista como el autor de dos folletos en los que denuncia a la “Organización” por los cuales éste declara estar siendo perseguido. Abal es el alter ego del protagonista, la versión futura de sí mismo si se decidiera a quedarse el tiempo suficiente en el Asilo, o al menos apunta a serlo. Él es quien le revela una secreta verdad:

“(…) esto es un monasterio. Todos nosotros somos monjes. ¡Monjes! Monjes depravados, desviados, confusos, locos, que vivimos en el pecado y la blasfemia; monjes histéricos e impíos, monjes diabólicos e irreverentes; monjes a la fuerza, prisioneros de una organización siniestra... Los que dominan el mundo- cambia bruscamente el tono y adopta uno aparentemente más normal, más cotidiano- no son los que ustedes piensan (...)” (Levrero, *París*, 31)

Monjes que, en una ceremonia, obligan al protagonista a comulgar una extraña hostia metálica o vidriosa que éste escupe. Resistencia y Organización son instituciones corruptas. La alternativa a ese comulgar con el poder, en Juan Abal, termina suponiendo la (auto)marginación, de igual modo en los tiempos sombríos que estaban por llegar (la novela fue escrita si atendemos a las declaraciones de su autor, en 1970 aunque

---

<sup>125</sup> Como en las ficciones de Levrero, en “El manuscrito de Juan Abal”, fechado en 1978 y publicado como “El lugar” de Levrero- en el mismo número 6 de la revista de ciencia ficción *El péndulo*, de 1982, Gandolfo plantea una alegoría de una ciudad poblada de vacas mutantes y regida por un sistema de reglas tan precisas como incomprensibles para el individuo, acaso convirtiendo en clave de ficción una frase de Sarmiento en el *Facundo* en referencia a la Argentina: “un país donde gobiernan las vacas”. Una alegoría ésta de las vacas humanoides que puede verse reiterada en la extraña novela de Osvaldo Lamborghini, *Tadeys* (1984).

publicada por vez primera en Buenos Aires en 1979), las alternativas pasan por el exilio interno o el exilio al extranjero:

“Fui astuto para esconderme (...) No precisé salir de París, y estuve siempre a la vista de todo el mundo (...) dejé mi vida cotidiana, con cierto pesar pero, es verdad, (...) no sin cierto placer fue que comencé mi nueva vida. (...) ¿usted ha visto las enormes botellas de propaganda, de Seven Up, y esas cosas, junto al Sena? Pues bien: ahí dentro estuve yo, años y años, andando junto al Sena, haciendo nuevos amigos, mirando por una rendija estrecha, a la altura de los ojos, mirando, escuchando, investigando. (...) ¿Quién piensa, a pesar de las piernas que asoman, que dentro de la botella hay un hombre, con nombre y apellido, con historia, y con un secreto terrible? Se ve la botella, un ingenioso medio de propaganda, y nada más. Sin embargo siempre hay un hombre adentro, no lo olvide”.  
(Levrero, *París*, 35)

### **5.2.5. Nick Carter y el otro Levrero.**

Afirma el propio autor que el pastiche en el que queda desarticulada la baraja de trucos del escritor de ficción policial masiva, o del subgénero del folletín policial, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), que esta novela breve es, de cuantas ha escrito, la que menos reconoce como propia. Esta percepción, siempre puesta en cuarentena en un autor que afirma cuando le preguntan por cuál es la novela preferida “depende de quien sea yo en ese momento” (Olivera y Acosta, 2006: 147) podría explicar que Mario Jorge Varlotta Levrero haya firmado este texto como “Jorge Varlotta” y no como Mario Levrero, su segundo nombre y apellido con los que Levrero ha venido firmando sus textos, a excepción de algunos cuentos como “Giambattista Grozzo autor de “Pierre Menard autor del Quijote“ publicado por Julio Ortega en una compilación de textos titulada *Cervantiada* (1993), para el que empleó el pseudónimo del bifronte Lavallega Bartleby, donde el procedimiento constructivo del relato nos recuerda más al procedimiento escriturario de la cita posmoderna, el regreso borgiano sobre la cita para traicionarla, que ha inspirado a la crítica posmodernista (Barth, 2000; Eco, 1984), y que cuenta con excelentes regresos en la obra de Ricardo Piglia (1980) o, más recientemente, Edmundo Paz Soldán (1997) o Roberto Bolaño (1998).

5.2.5.1. *Nick Carter y la tradición: breve apunte sobre el género policial en el Río de la Plata.*

El género en el Río de la Plata tiene una historia bastante extendida. Desde fines del siglo XIX aparecen algunos aislados exponentes como Luis V. Varela, Carlos Olivera, Paul Groussac y Eduardo L. Holmberg, tras ellos en el siglo XX, emergen nuevas figuras que darán altura al género, los uruguayos Horacio Quiroga y muy particularmente Vicente Rossi, de padre genovés y madre argentina, que escribirá la mayor parte de su obra entre Córdoba y Buenos Aires. En estos primeros años se difunden ampliamente textos policiales extranjeros traducidos como los de Edgar Allan Poe, y se inicia la publicación de folletines policiales que gozaron de amplia difusión. Algunos de los novelistas más leídos que aparecieron en las páginas de publicaciones periódicas fueron Emile Gaboriau, Conan Doyle, Gaston Leroux y otros autores menores vinculados también a la prensa periódica o a revistas juveniles, es el caso de las series *Nick Carter*, *Tit-Bits* o *Buffalo Bill Magazine*, entre otras. Lafforgue y Rivera señalan de esta literatura de folletín algunos rasgos, que enojarían a un purista del género, como sus soluciones improvisadas, sus *deus ex machina*, trucos fáciles, inverosimilitudes diversas y caídas en ocasiones en lo sentimental y extraordinario. Este tipo de textos encuentra buena acogida desde 1915 en publicaciones masivas argentinas como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado*, *La Novela Universitaria*, etc. Incluso exentas llegaron a ser traducidas revistas extranjeras como el *Tit-Bits* de Puga, *Tippeary*, *El Pucky* y otras similares (Lafforgue y Rivera, 1995: 14)

Son precisamente estas formas contaminantes, las marcas de sus vínculos con lo masivo exacerbadas irónicamente, junto con la tematización de la crisis de la verdad, el énfasis en las diferencias sociales, la pérdida del interés en la resolución del enigma, los recursos empleados para quebrar o ensanchar los límites del género, lo que el neopolicial ha primado en los últimos años. Noguero resume del siguiente modo la evolución del género:

“(La historia de la narrativa policial hispanoamericana) es la historia de una transgresión: (estos países) comenzaron importando el modelo anglosajón a finales del siglo XIX para teñirlo de cualidades metafísicas en los años cuarenta, humanizarlo en los cincuenta y, finalmente, desembocar en el *neopolicial*, demostración fehaciente de

que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan las fórmulas<sup>126</sup>” (Noguerol, 2006).

Jorge Luis Borges y Bioy Casares a la postre jugarían un papel fundamental en la transformación del policial latinoamericano, no sólo como autores del policial sino también como compiladores de la colección *El Séptimo Círculo*, que reúne textos policiales autóctonos y foráneos traducidos - “una de las pocas invenciones de nuestro tiempo” (Borges y Bioy, 1995: 249)-. En el prólogo a su selección de cuentos policiales elaboran un elogio del género marcando también sus límites o excesos. Porque precisamente, y frente a lo comúnmente aceptado para la literatura de vanguardia, son estos límites impuestos por la adecuación a una fórmula, donde reside el placer de desentrañar el código en la lectura del policial, hecho que lo vincula con la cultura de masas al ser, como sus productos, necesariamente valorado por su capacidad de reproducir el molde (Eco, 1988). La invención del autor de relatos policiales ha de ceñirse a un cierto verosímil y a unas ciertas reglas del género, de ahí que para mantener el contrato, señalan Borges y Bioy, también deban limitarse las posibilidades de experimentación. Sin ello no se da, en su opinión, “verdadero” policial:

“El escritor se compromete así a una doble proeza: la solución del problema planteado debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa. Para complicar el misterio le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas: los electroimanes que invalidan los fundamentos de la cerrajería; las veloces barbas postizas, que desbaratan el principio de identidad; las máquinas de rodajas y piolas, cuya laberíntica explicación excede las posibilidades de la atención, tampoco le novelista policial debe enriquecer la toxicología con venenos eruditos e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitadas facultades hipnóticas, acrobáticas, taumatúrgicas o balísticas” (Borges y Bioy Casares, 1995: 249).

La solución de un problema casi matemático, el misterio o suspense, cuidadosamente oculta hasta el final, es la esencia primaria del policial. Pero aunque el suspense se halle inevitablemente unido al género y sea lo que efectivamente produce placer en la lectura de policiales, éste no se articula sólo con el deseo de saber la verdad o con la capacidad

---

<sup>126</sup> Debo agradecer a la profesora Noguerol por darme la posibilidad de leer la versión manuscrita de este texto.

deductiva a la que desafía la historia, sino que depende del “nexo cómplice que se instaura entre lector y código”. Ese diálogo que supone “un guiño de reconocimiento” (Amar Sánchez, 2000), el placer del encuentro de las marcas que se reconocen pertenecientes al género, hace del policial uno de los géneros donde se vuelve más evidente “el contrato social entre autor y público” (Amar Sánchez, 2000). A esto se añade que el policial articula las relaciones entre la tríada justicia, verdad y ley.

Desde su formulación clásica, en el siglo XIX, vinculada al positivismo, en la que la razón deductiva se convierte en la principal protagonista de un policial en el que las leyes son confiables, las verdades, necesariamente hallables, y la resolución del crimen se extrae de una cuantificable nómina de sospechosos, hasta la novela negra y el *hard boiled*, el policial vive un proceso de problematización creciente de los vínculos entre los tres elementos de la tríada, hasta que en último término, son puestas sobre la mesa las irracionalidades de una ley corrompida que cuestiona la posibilidad de una verdad absoluta y diluye la responsabilidad del crimen en el espacio de lo político (Amar Sánchez, 2000).

Lafforgue señala que en el Río de la Plata el policial sigue, con cierto retraso, la misma línea evolutiva que se da en el mundo anglo-norteamericano, asistiendo desde los años cuarenta a un progresivo desplazamiento de los modelos clásicos ingleses hacia otros de influencia norteamericana, aunque en el policial latinoamericano uno de los aspectos más reseñados por la crítica es un notable esfuerzo de traducción al entorno local que se opera en los textos (Lafforgue, 1995a; Amar Sánchez, 2000). En Argentina, los años cuarenta son decisivos en su desarrollo; coexisten un grupo de narradores en los que predomina el cultivo de la novela-problema, el juego elegante de ajedrez, que plantea el crimen como enigma resuelto en una apuesta a la pura inteligencia de los Castellani, Borges, Mateo, Peyrou, Bioy Casares, Anderson Imbert, que Lafforgue cita entre los cultivadores de un policial con pretensiones más literarias, y otro grupo de autores, cuya proliferación se extiende en los cincuenta, más entregados a una policial de mezcla con elementos de diversa índole, con ficciones que incorporan la digresión filosófica y otras ficciones de marcado corte masivo y comercial (Lafforgue, 1995a: 110). El viraje que tiene lugar a mediados de los cincuenta cristaliza en el trabajo de Eduardo Goligorsky, traductor de historietas de Flash Gordon y Jim de la Jungla o *thrillers* para la colección *Rastros*, que también será el autor, bajo multitud de pseudónimos, de



títulos como “*La Morgue está de fiesta, Tarde o temprano la muerte o Lloro a mis muertos*” (Lafforgue y Rivera, 1995: 24). Pero el desplazamiento más valioso tiene lugar en la narrativa de Rodolfo Walsh, declarado admirador del uso borgiano del policial en relatos como *La muerte y la brújula*, y traductor para la editorial Hachette, que en 1957 ejecuta un salto cualitativo con *Operación Masacre* (Lafforgue, 1995a: 110). En éste y otros relatos policiales de Walsh- como *Caso Satanowsky* (1973) o *¿Quién Mató a Rosendo?* (1968)- la experimentación con el periodismo (como ocurre en los Estados Unidos con los escritores del *New Journalism*) (Amar Sánchez, 1992), suponen el grado máximo de descomposición de las certezas que se inicia con los relatos borgianos (Amar Sánchez, 2000). Para Lafforgue, Walsh supone la clausura del policial que enfatiza el juego matemático y el placer intelectual para desplazar definitivamente el interés hacia la crónica, la denuncia y la crítica de la enfermedad social o el crimen colectivo, que reivindica los modelos duros o del *hard boiled* norteamericano de los Chandler, McCoy, Giovanni and Co, etc. Esta línea que predominará en el policial rioplatense desde fines de los sesenta en los que un hito significativo será la nueva colección *Serie Negra*, dirigida por Ricardo Piglia para Tiempo Contemporáneo, y que en los primeros setenta tendrán a Dashiell Hammett como referente más influyente (Lafforgue, 1995a).

También Uruguay asiste a una importante revitalización del género policial desde fines de los años sesenta. Para Lafforgue dos hechos significativos influyen en el desarrollo del género en Uruguay. Por un lado, el surgimiento de una nueva generación de narradores que polemiza con la omnipresente generación crítica o del 45, Porzecanski, Hiber Conteris, Sylvia Lago, Fernando Aínsa, Cristina Peri Rossi, Mauricio Rosencof, Mercedes Rein, Eduardo Galeano o Jorge Onetti. Y por otro lado, el desarrollo de la industria editorial uruguaya a principios de los sesenta, con la aparición de nuevas editoriales y colecciones como Alfa, Banda Oriental, Girón y Arca. Entre 1961 y 1969 se multiplica por dos el número de títulos publicados en Uruguay y por cinco el promedio de tiradas medias de cada título (Lafforgue, 1995b: 176). No obstante, todavía es frecuente que este tipo de textos se publiquen en editoriales argentinas. En la contrapartida popular de *El Séptimo Círculo*, la colección *Rastros*, de Acme, aparece *La orilla roja* (1972), una novela de Carlos María Federici, que sería el ilustrador de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), de Levrero, publicado en un sello creado ad hoc por Marcial Souto, *Equipo Editor*. Federici

publicará en Montevideo posteriormente otra novela, *Mi trabajo es el crimen* (1974), citada por Lafforgue como uno de los intentos más logrados de traducción o nacionalización del género en el Uruguay. Se ha señalado el interés del ensamblaje entre géneros y modalidades narrativas que fueron motejadas de marginales o menores en narradores del período, como es el caso de la ciencia ficción y el policial, en la narrativa de Levrero o de Gandolfo (Lafforgue, 1995a: 178) que, apelando al género, están provocando en realidad diferentes rupturas que vuelven pertinentes las afirmaciones de Ricardo Piglia o José Pablo Feinmann, válidas para el Río de la Plata, acerca de la policial argentina:

“(…) la policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los bordes del género, no dentro del género. Ha utilizado la policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a tironear la atención del lector de novelas: el deseo de saber más” (Feinmann, 1991: 152).

Pero lo cierto es que pocos textos invalidan tan por completo las inteligentes prescripciones de los maestros Borges y Bioy- por otro lado excelentes traidores del género policial- como el “folletín” de Levrero: su protagonista emplea el sueño, la hipnosis y otra serie de instrumentos detectivescos parapsicológicos en sus investigaciones, no existe una trama única, sino que se fractura en diferentes espacios, tiempos y planos o dimensiones de realidad. Las aventuras de Carter continúan del otro lado de los espejos, en sueños y a través de la televisión, resultando imposible establecer una diégesis clara ni ubicar espacialmente el desarrollo de la trama. El resultado del enigma se revela, además, anticipadamente y el final de la novela frustra el desenlace, concluyendo en una parodia del paradigma clásico *holmesiano*, una reunión ante todos los sospechosos- que lo son sin que podamos inferir motivo alguno- en la que, habiendo afirmado Carter haber resuelto la verdad, unos puntos suspensivos frustran la lectura de su resolución<sup>127</sup>. Todos los personajes de la novela son proyecciones del inconsciente del protagonista (Corbellini, 1992) que se revela como padre de su archienemigo que es al mismo tiempo el alter-ego de su ayudante. No se ha señalado en cambio en qué medida el texto logra tal ruptura antes que por la penetración del subgénero fantástico o de ciencia ficción en el policial, por una reelaboración del

---

<sup>127</sup> Noguero, si bien señala que la plana mayor de los representantes del género neopolicial pertenecen al posboom, ubica a *Nick Carter* dentro de la categoría del neopolicial (Noguero, 2007). Estamos de acuerdo con esta afirmación.

fantástico a partir de la tematización del cruce de géneros y elementos provenientes de la ecología massmediática contemporánea a la escritura de la novela.

#### 5.2.5.2. *Jorge Varlotta y el “verdadero” Nick Carter*

Según afirma Levrero en una entrevista, su afición a las novelas policiales responde a una voluntad de evasión de sí mismo, ante “períodos de depresión, estados de ánimo desagradables” (Olivera y Acosta, 2006: 142). Su consumo de ficción policial, más allá incluso de valoraciones estéticas o siguiendo criterios de calidad en las preferencias, cumple la función de la droga en un post-operatorio, o para paliar estados de nerviosismo o malestar físico (Olivera y Acosta, 2006: 142). No obstante, como ha repetido en diversas entrevistas, Raymond Chandler, Chester Himes, John Dixon Carr, Jim Thompson o Stanley Gardner se encuentran entre sus autores preferidos, y su coleccionismo y consumo de novelas policiales en diferentes períodos de su vida, como algunas otras cosas en Levrero, han sido compulsivos. Pese a ello afirma Levrero no haber leído al “verdadero Nick Carter”. La afirmación no oculta una ironía velada: “tenía ganas de escribir una novela protagonizada por alguien como Carter” (Olivera y Acosta, 2006: 143), dice Levrero. ¿Pero quién es Carter? ¿Qué significa construir un personaje protagónico como Carter? ¿Qué hace verdadero a Carter? Levrero encadena en la misma entrevista la siguiente afirmación:

“Luego leí en una revista, que me suena falsa a raíz de informaciones que recibí posteriormente; decía que Nick Carter había existido realmente, que era un italiano que había ido a EEUU y había trabajado como detective y después había escrito obras que tuvieron una inmensa popularidad. Igualmente este hombre había trabajado en el cine, protagonizando sus propias películas, lo que parecía el colmo del narcisismo. Un poco las características narcisistas del Nick Carter que escribí” (Olivera y Acosta, 2006:143).

La noticia falsa habla de la existencia biográfica de un Carter original, transplantado a los EEUU y allí reinventado a sí mismo. El personaje histórico ejerce como detective, escribe sus aventuras, convirtiéndose en protagonista-escritor de ficciones policiales, para, por último, interpretarse a sí mismo una vez más como detective en el cine. No encontramos verosímil la existencia de tal personaje histórico, lo cual nos hace pensar,

por un lado, que en el momento de su escritura, Levrero- probablemente no le importara- si bien estaba familiarizado con versiones de los folletines de Carter, podría no haberlo estado con los exactos orígenes literarios del personaje que inspirara su texto, y, por otro, aunque se trate de una ironía de Levrero aquí<sup>128</sup>, que esta condición polimorfa y escurridiza del supuesto Nick Carter original- que en realidad no existió-, resulta sumamente seductora a Levrero en su determinación de seleccionar a Carter como protagonista de su ficción, porque esta identidad múltiple, sobre la que se superponen diversas capas o “máscaras” de ficción, casa con su concepción de la escritura como comunicación de una experiencia vital – siempre múltiple, contada por un extraño que es quien escribe-, no sólo a los otros, sino a uno mismo. Obsesivamente, la narrativa de Levrero está recorrida por la sospecha felisbertiana de que uno mismo es, en realidad, un extraño, en tanto el yo que escribe se mira en un espejo trizado.

Lo interesante del vampirismo de lo serial acometido en este texto, además, es que esa posibilidad está de hecho inscrita en la forma masiva. Los bordes del personaje de la ficción seriada, como ocurre en la mayoría de los héroes en los géneros populares tradicionales, son confusos, se diluyen, responden a las modas y las perentorias necesidades del consumo. Con lo que en el texto de Levrero se está dando más allá de una parodia del género, un uso, una acentuación, una modelización del personaje cuyos atributos reales<sup>129</sup>-o los que Levrero pudo entrever- incluidos los asignados en la noticia biográfica falsa, fungen como *readymade* para escribir un proyecto personal que manifiesta la escritura de un yo desestructurado, descentrado, radicalmente expulsado de un contexto en que las verdades en torno a las que podía afirmarse la identidad individual o colectiva se diluyen<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> Levrero reincide en otras ocasiones en esta afirmación sobre la existencia biográfica de su personaje, Nick Carter, detective, escritor, actor: “Nunca lo leí. Hay todo un misterio. Parece que fue un detective real y que escribía novelas policiales verídicas. También fue actor. Tuvo mucho éxito popular” (Bernardi, 1998: 3).

<sup>129</sup> Uno de los rasgos que hacen un guiño más literal al Carter del *pulp* que más reiterativamente aparecen en la novela es la parodia de la adopción de identidades falsas y el gusto por el disfraz (Nevins, 2005)- “Soy Cart Nicker, el nuevo jardinero” (Levrero, *Nick Carter*: 71) “Malhumorado me dirigí al cuarto de los disfraces” (Levrero, *Nick Carter*:55)-,

<sup>130</sup> Marcial Souto, escritor uruguayo, traductor, director de diversas revistas y colecciones, y responsable de la edición primera de *Nick Carter*, relata cómo recibe el manuscrito del libro que le envía Levrero, firmado con su nombre de todos los días, Jorge Varlotta: “según él porque Nick Carter lo representaba perfectamente: entre ellos no había ninguna distancia” (Levrero cit. en Souto, Marcial, 2004: 11), otra de las fuentes biográficas para la construcción del histriónico Carter- sugiere Souto- es la figura de su amigo, también escritor, Ricardo Hasenberg, a quien Levrero dedica la novela.

Desde una lectura paródica del folletín policial podemos leer la referencia desviada a las marcas del género, como ocurre con las continuas referencias a pistas, huellas, e innecesarias “señales convenidas” entre los protagonistas que nunca acaban por referirse en el texto<sup>131</sup>, la explicación que hace Carter de su método que remite alegóricamente al proceder escriturario de Levrero<sup>132</sup>, en el que nuevamente se signan las referencias a la representación visual, o los continuos simulacros de relatos policiales insertos en el interior de la *nouvelle*, a menudo motivados por el narcisismo del protagonista. Pero en la comprensión de las diversas máscaras que Carter viste a lo largo de su existencia masiva encontramos una tematización de una identidad y una realidad planteada en términos de simulacro- en un contexto mediatizado, más radicalmente que en *París*, la interioridad se sugiere constituida a partir de “cortes de situaciones exteriores”, y el uso de la palabra “corte”, proveniente del lenguaje de la representación audiovisual, resulta muy apropiado aquí- bajo la incorporación de lenguajes referidos a lo masivo.

El espacio se constituye por comprensión de los diferentes escenarios estereotipados vinculados al género. La acción se desarrolla en interzonas como la lúgubre e inquietante “Zona siniestra de París”, a medio camino entre el sueño y el decorado de televisión, en que transcurre la teleserie de la que Carter es fan y protagonista; bien en un Londres literario al que aluden referencias escasas como *Baker Street* o nombres propios anglosajones como “Lord Ponsonby”; bien en galerías subterráneas que desembocan en el mar, alegoría de las travesías interiores por el inconsciente; bien en ambientes callejeros de la teleserie inspirados en una versión de mampostería propia de un decorado televisivo o de una película de cine negro ambientada en el Nueva York del primer tercio del siglo XX, o bien en mansiones estereotipadas de la “alta sociedad” que podrían vincularse a las de la nobleza victoriana, con mayordomo y servicio de camareros, lámparas de araña, grandes espejos y armaduras decorativas. Éstas últimas,

---

<sup>131</sup> “Entonces Tinker me llamó por medio de la señal convenida y rastreamos las huellas de Watson y logramos acorralarlo en un cubículo en el tercer piso de una casa de apartamentos. Watson empujaba la puerta tratando de salir. Tenía mucha fuerza. Tinker y yo empujábamos hacia adentro” (Levrero, *Nick Carter*: 15).

<sup>132</sup> “Mi método consiste en una mezcla de deducción e intuición. Extiendo sobre mi escritorio un plano de la ciudad, y con un lápiz voy marcando distintos sectores emocionales. Luego, mediante la aplicación de la fórmula de la entropía, puedo eliminar algunos de los sectores por razones de información insuficiente. En el plano se va formando un dibujo, y aparece una zona claramente delimitada. Otros detectives, que cuentan con computadoras, carecen sin embargo de sentido estético y su trabajo resulta siempre más lento y menos eficaz. Mis detractores opinan que utilizo más la inteligencia que la perseverancia, y creen ver en ello un defecto” (Levrero, *Nick Carter*: 19)

si no remedan los ambientes transitados por el primer Carter de John Coryell, podrían hacer referencia, más verosímelmente, a una versión estereotipada de los ambientes en que se desarrollan los relatos clásicos del género. En el texto se hace referencia a un viaje en ferrocarril a un castillo próximo a la costa británica y un supuesto abuelo de Carter lo invita a resolver misterios desde el pasado a través de una carta que llega muchos años después a manos de Carter. Tinker, su ayudante, en el interior del bolso donde vive, en su obsesión por hacer papiroflexia, ha doblado tantas veces y de tal modo dicha carta que sólo después de muerto su abuelo el protagonista alcanzará a poder desdoblarla para poderla leer. La carta fue escrita desde Escocia- Conan Doyle era escocés-. Algunas de estas referencias remiten a ciertas aventuras de Sherlock Holmes como *The Hound of the Baskervilles* (1901), o a ciertas pesquisas en ámbitos rurales de la narrativa de Agatha Christie- pasados por el tamiz de lo massmediático. Todas estas referencias constituyen por tanto un escenario difuminado en el que las alusiones topográficas son mínimas por el que transita el protagonista, espacios que se ramifican por diferentes planos de realidad. Representan la síntesis de los espacios múltiples en que transcurren las ficciones seriadas y, simultáneamente, también, los espacios del inconsciente, del sueño, del otro lado de los espejos y galerías que Nick Carter atraviesa y vuelve a atravesar, que se montan y solapan sobre dichos espacios vagamente signados<sup>133</sup>.

El propio Nick Carter es uno de los personajes más longevos de la novela negra y el folletín, pero pese a ello, por no gozar de autores canónicos que lo hayan rescatado de su confinamiento en lo popular, sus contornos y representaciones son mucho más difusos. Carter se ha perpetuado a lo largo de más de cien años, ha tenido numerosas adaptaciones cinematográficas- francesas y norteamericanas- teatrales y televisivas. La serie a la que se hace referencia en la novela es probablemente *The adventures of Nick Carter*, protagonizada por Robert Conrad y Shelley Winters, dirigida por Paul Krasny y con guión de Ken Petus, que se estrenó en 1972, aunque obviamente el universo descrito en la novela no corresponde al de la serie original. Tinker es el nombre del inverosímil ayudante de Carter en la novela de Levrero y, como se acaba descubriendo, prematuramente, el doble de Watson, apelativo del archienemigo de Carter y socio de los perversos criminales, los “monstruos marinos”. Los nombres de las dos identidades

---

<sup>133</sup> Escenarios que una vez más podrían plantear una lectura desde lo inconsciente, en su remitencia a lo anglosajón, y a París, como el nombre de la tienda montevideana en que trabajaba el padre de Levrero.

esquizoides del ayudante de Carter proceden también de dos series míticas del género policial. Edward “Tinker” Carter funge como el compañero de otro de los héroes de la ficción policial de las llamadas *dime novels*, novelitas o folletines seriales publicadas con la prensa, Sexton Blake, de quien también se han producido diferentes películas y series de radio y televisión y, a la postre, competencia inglesa del popular personaje de Conan Doyle, Holmes. Precisamente el ayudante de éste, Watson, dará nombre a su vez al villano del texto de Levrero. El hecho de que el Tinker del serial posea el mismo apellido que Nick Carter, sugiere un parentesco que, más allá de interpretaciones psicoanalíticas, remite al hecho de que Tinker sea hijo de Carter en la ficción del uruguayo. Una vez más, la posibilidad creativa pudo estar en este caso inscripta en la forma masiva. Muy pronto comprendemos que la fábula de Varlotta exige una lectura alegórica, todos los casos a medio resolver son alegoría del “caso” o el “misterio” principal:

“¡Ah, Carter! Allá vas diciéndote: “Aquí viene Nick Carter, el detective más famoso del mundo, a resolver un enigma”. Pero en el fondo de tu almita sabes que no es cierto. El enigma eres tú, Nick Carter, el único enigma verdadero que nunca has podido resolver, el enigma de tu vida vacía, de tu verdadera identidad” (Levrero, *Nick Carter*: 55).

Todos los personajes se hallan de un modo u otro vinculados con Carter: Carter son todos. Actantes enfrentados, villanos y auxiliares, proceden de este lado de la puerta donde Carter trata de encerrar a su enemigo. El mundo de sus enemigos- el mundo de los monstruos marinos- Si Tinker es Watson- no debe estar lejos de su propia oficina. Las persecuciones por oscuras galerías y pasadizos terminan frecuentemente en ella.

La adaptación, nos parece, del universo de los folletines en *Nick Carter*, si bien combina elementos extraídos de varios referentes escritos, incorpora de manera importante mediaciones audiovisuales. La referencia a la teleserie policial estadounidense *Adventures of Nick Carter* (1972) es reiterada y literal- “Se aproxima la hora del programa televisivo de LAS AVENTURAS DE NICK CARTER. Enciendo el televisor colocado frente al sofá, comprado especialmente para seguir paso a paso esta serial maravillosa” (Levrero, *Nick Carter*: 23)-, se combina con figuras del Carter

protagonista de las diferentes colecciones de *dime novels* y folletines periodísticos desde fines del XIX, sobre todo los de los años 20 y 30.

La serialización del personaje de Carter, desde que fuera creado a fines del siglo XIX por John R. Coryell a partir de una idea de Ormond G. Smith (Nevins, 2005), ha pasado diferentes formulaciones. Carter pasa por ser un aprendiz de detective que se mueve tanto entre la alta sociedad neoyorquina como por calles y edificios pobres del Lower East Side, en su primera aparición<sup>134</sup>. En otra versión, funge como un policía que se enfrenta, en los 20 y los 30, con el crimen organizado, en varios episodios, incluso, como otro conocido personaje de historietas, el mago Mandrake<sup>135</sup>, con lo sobrenatural. Y, en los sesenta, fue dibujado como una versión del héroe trotamundos enfrentado a tramas de delincuencia internacional organizada y espionaje a lo James Bond.

El hecho de que un personaje llamado Nick Carter, a lo largo de más de cien años haya pasado por las manos de tantos autores<sup>136</sup> y haya sufrido tan diversas transformaciones ha hecho que, como ocurre con muchos otros personajes en este tipo de novelas, a pesar de mantenerse el nombre de su protagonista, pueda prácticamente volverse irreconocible en las distintas series. Lo que Levrero está narrando entonces, lo que está capturando en el texto, es la serialidad de Carter. El Carter “auténtico” de Varlotta es, en realidad, un Carter sintetizado de todos los productos seriales en los que asoma un extraño así llamado. En definitiva, el esfuerzo por hacer cristalizar en el personaje de Levrero toda la “serialidad” inherente al mito popular, el destilado de Carter a partir de elementos provenientes de las diversas *dime novels*, series de televisión y films policiales, es funcional a la expresión de la fractalidad del yo que reaparece en los textos

---

<sup>134</sup> “The old detective’s Pupil, or the Mysterious Crime of Madison Square” aparecía el 18 de septiembre de 1886 como folletín en el semanario *New York Weekly*, publicado por la editorial Street and Smith.

<sup>135</sup> Al que César Aira dedica un excelente relato en *La trompeta de mimbre* (1998).

<sup>136</sup> Incluso en sus primeros años, la popularidad de Carter y la alta demanda de sus historias por parte del público hizo que muy pronto, desde 1889, señala Nevins, debieran ser diferentes autores los responsables de las historias de Carter. Entre los citados por Nevins, A.L. Armagnac, William Perry Brown, George Waldo Browne, Frederick Russel Burton, O.P. Caylor, Stephen Chalmers, Weldon J. Cobb, William Wallace Cook, S.A. D. Cox, Frederick William Davis, E.C. Derby, Walter Bertram Foster, Charles Witherle Hooke, William Caldwell Hudson, George Charles Jencks, Charles Agnew Maclean, Steven George Rathborne, Eugene T. Sawyer, Vincent Scott, Samuel C. Spalding, Edward L. Stratemeyer, Alfred B. Tozer o R.F. Walsh. Aunque sin duda el más pródigo fue “Chickering Carter”, pseudónimo de Frederic van Rensselaer Dey (1861-1922), autor especializado en este tipo de historias policiales que escribió también un buen número de las historias del detective Jack Wright; él fue el responsable del inicio de la saga más popular y famosa de folletines de Carter, *The Nick Carter Library*, iniciada en 1896, y que en los años veinte y treinta fue rescatada y publicada en varios países por editoriales diversas (Nevins, 2005). En el apodo con que Van Rensselaer Dey firmaba sus historias, “Chickering Carter”, pudo estar el origen de la confusión de Levrero.



de Varlotta, y sus *alter-ego*, los abajo firmantes en sus textos, Levrero, Lavalleja-Bartleby. De este modo la multiformidad massmediática de Carter es análoga a la multiformidad del yo.

El Carter “verdadero” del propio Varlotta también se convirtió en una publicación serial, ahora, bajo un nuevo nombre, Bill Carter<sup>137</sup>, al que, como Levrero afirma, “le buscaron una vuelta más política” (Olivera y Acosta, 2006: 145). Pero si *Nick Carter* participa de esa revitalización del género, que describe Lafforgue, por plantear también una resistencia a reconocerse dentro de los límites de la novela negra (1995a), es cierto que la experimentación con el policial de Levrero difiere del planteamiento dominante que sigue el modelo del malogrado Walsh. El empleo del folletín por parte de Varlotta-Levrero combina la parodia y el pastiche, en que se incorporan lenguajes extraídos de lo masivo y marcas del género parodizadas, signos que dotan al texto de una textura massmediática que remite a las formas seriales y televisivas. Si bien se ha dicho-comparte con los relatos de Walsh una “transgresión de sus reglas” y un “distanciamiento producido por la acentuación de lo paródico y los sobreentendidos, a la manera borgiana” (Corbellini, 1992: 82), en Walsh éstos habían funcionado como denuncia de la violencia social y política, mientras que, por contra, el texto de Varlotta combina el apelativo al humor y la irreverencia lúdica con “el testimonio íntimo que desnuda la violencia anidada en el yo” (Corbellini, 1992: 82). Y aunque en *Nick Carter* se deformen y diluyan los elementos canónicos del policial sin dejar de remitirse a ellos<sup>138</sup> (Amar Sánchez, 2000), hay otra diferencia esencial con respecto a la tendencia dominante en el policial latinoamericano y, más concretamente, rioplatense, en este momento trunco de los setenta: en *Nick Carter* no existe un esfuerzo de traducción del folletín a espacios y tipos humanos rioplatenses. Las referencias al Río de la Plata no existen en el texto salvo por una carta que recibe Carter en su oficina<sup>139</sup>:

“Por el momento me dediqué a la correspondencia. Nada demasiado interesante: una invitación para una fiesta, otra invitación para otra fiesta; varias cuentas que no pensaba

---

<sup>137</sup> *Bill Carter*, se publicó en la Revista Superhumor, en los números 13, 14, 15, 16 y 17, correspondiente a los meses de enero a mayo de 1982. Como señala Olivera, Levrero también publicó un folletín policial por entregas,

<sup>138</sup> “- Yo había conocido a esta mujer en un baile de máscaras...- pero recordé a Tinker empujando la puerta del cubículo y decidí resumir la historia:- El asesino era el mayordomo- dije abruptamente, y se oyeron unos oh de desencanto por el rápido desenlace (...)” (16).

<sup>139</sup> O la formación de algunos apelativos mediante el cruce de lenguas como es el caso de la “Marquesa of Delaware”.

pagar, una docena de amenazas de muerte, de distintos enemigos, algunos verdaderos, pero en su mayoría gente histérica que se descarga mediante anónimos; y otra carta, la más importante, proveniente de un país latinoamericano cuya exacta ubicación en el mapa me es imposible recordar; se trataba de un escritor desconocido, solicitando que le permitiera utilizar mi nombre para una serie de novelas policíacas que pensaba escribir” (Levrero, *Nick Carter*: 12).

### 5.2.5.3. *La vigilia y el sueño en la época de su reproductibilidad técnica.*

Como venimos señalando, en *Nick Carter* la alienación de un yo fragmentado se expresa a través de la superposición de planos que posibilita la existencia de numerosas versiones de Carter en los productos seriales. La obsesión por la duplicidad y la condición fractal del yo se explicitan de inicio en los continuos saltos a través de diferentes planos de realidad de Carter- quien ya ha atravesado inicialmente una barrera de cristal al entrar abruptamente por la ventana cerrada en el bungalow de Lord Ponsonby- y en la tematización de la figura del doble, su propia imagen especular, que cobrará vida propia- “Mi imagen en el espejo había retirado la cara y la había sustituido por sus obscenas asentaderas” (Levrero, *Nick Carter*:13)-. El texto inserta la descripción efrástica de un objeto visual, la proyección de la imagen sobre el espejo, sugiriéndonos un mundo doble o doblado, del lado opuesto:

“(…) comencé a preocuparme por mi imagen en el espejo: se había levantado del sillón y salía de la pieza. Traté de que el Lord no advirtiera mi preocupación, pero no podía menos que estar pendiente de lo que sucedía en el espejo” (Levrero, *Nick Carter*, 8).

El mundo del otro lado del espejo refracta un espacio pesadillesco conformado por las transgresiones de una imagen propia dominada por los impulsos del ello. Su imagen no duda en poner en ridículo, cometiendo crímenes y gestos obscenos, al protagonista:

“Tenía que distraer al Lord por todos los medios: mi imagen había regresado al espejo, acompañada de la hija menor de Lord Ponsonby. Ambas imágenes estaban desnudas y se acariciaban impudicamente. Mi imagen se había acercado todo lo posible a la superficie del espejo y exageraba las obscenidades. Si el Lord se daba vuelta, yo estaba perdido. La hija del Lord era una niña; apenas diez y once años. Tenía cabellera rubia y larga, lacia y mi imagen lamía sus pequeñísimos pechos puntiagudos al tiempo que las manos

encerraban unas nalgas pequeñas pero perfectamente redondeadas” (Levrero, *Nick Carter*, 8).

Las imágenes del espejo regresan con frecuencia terroríficamente. Carter, tratando de recuperar a su ayudante hipnotizado, encuentra que ha arrastrado la imagen de la hija de Lord Ponsonby, asesinada por su doble, de este lado del espejo, aunque todo resulta ser finalmente una proyección onírica de Tinker:

“Por fin consigo ablandarle los músculos de las piernas y al quedar su cuerpo desenredado compruebo con horror que su otra mano estaba amasando los cabellos rubios de la cabeza de la IMAGEN ESPECULAR DE LA HIJA MENOR DE LORD PONSONBY!!!! Naturalmente, faltaba el resto del cuerpo. Y el sexo de Tinker estaba metido adentro de la boquita sin dientes, con labios pintados en forma de corazón.

-¡Oh, no!- grito- ¡Oh, no!” (Levrero, *Nick Carter*, 20)

Desde la inserción de un nuevo plano de realidad, el del espectáculo televisivo, se produce una creciente fragmentación en la focalización narrativa en varias voces: En primer lugar la voz de Carter, que había de inicio narrado en primera persona- “Agarrado de la soga, mis pies golpearon y rompieron el enorme vidrio de la puerta-ventana del bungalow (Levrero, *Nick Carter*: 7)-. En segundo lugar, una voz *en off* o una serie de acotaciones que ahorran la descripción detallada de ciertas escenas al modo en que ocurre con el guión cinematográfico o teatral -“(Hay una breve discusión entre la Marquesa y el detective, finalmente llegan a un acuerdo)” (Levrero, *Nick Carter*:25)-. Por último, otra voz, la de un narrador omnisciente no fiable (*unreliable*), en tercera persona, que muestra un grado de familiaridad oscilante con Carter y que frecuentemente se dirige a éste o al lector implícito para avisarle de peligros, reconvenirle o incluso agredirle, en un recurso que remeda la voz narrativa de la teleserie- “Con los primeros acordes del Vals del Emperador, Nick Carter aparece en lo alto de la escalinata de mármol. Se mueve levemente al ritmo del vals. Viste un impresionante traje de gala, del cual se va despojando mientras baja los escalones (...)” (Levrero, *Nick Carter*:22)- Esta voz narrativa incluso se incorpora a la narración, como un otro divergente de Nick Carter, posiblemente el autor, justificando el título de la novela:

“Y tú, lector, que te apiadas del vacío de Nick Carter, ¿qué me puedes decir de ti mismo? De tu enigma, de tu identidad. ¿No te has dado cuenta de que también a ti te han asesinado? A ti también te han clavado un cuchillo en la espalda el día mismo en que naciste. Pero en tu ceguera que llamas vida a tu vida, a eso que arrastras, como tantos lectores, infectando el mundo. Todavía no ha nacido el detective que investigue tu muerte, lector. Nunca serás vengado, anónimo gusano. No eres mejor que Nick Carter, ni que yo” (Levrero, *Nick Carter*, 56).

El plano de realidad correspondiente a lo televisivo- signado por las marcas de aceleración, discontinuidad y heterogeneidad genérica- impregna la realidad extratelevisiva. Y desde este momento los saltos son cada vez más frecuentes y las marcas que ubican la lectura en uno y otro se anulan. En este fragmento la narración de lo que acontece en la pantalla se simultanea con las escenas “reales” teñidas por ese fantástico onírico del universo planteado de inicio. Aquí también se puede leer un guiño a Chandler:

“Se ha abierto violentamente la puerta del despacho y Nick se pone en pie de un salto, buscando afanosamente su revólver en el bolsillo del pantalón; pero la mano roza su propia pierna desnuda. En la pantalla del televisor, aparece la imagen de un Nick Carter muy joven y sonriente; y luego se suceden los títulos: “LAS AVENTURAS DE NICK CARTER.” “ESCRITAS Y DIRIGIDAS POR NICK CARTER”. “PRIMER ACTOR: NICK CARTER”. El episodio de hoy: “LA ZONA SINIESTRA DE PARÍS”. (Levrero, *Nick Carter*, 24)

Carter se fragmenta, no sólo en el detective y su doble en el espejo, sino, del otro lado de la pantalla de televisión, como protagonista de la serie y de diversos *slides* publicitarios:

“Los títulos proyectados sobre un fondo mal iluminado de callejones tortuosos; se ve una figura, sin duda el protagonista, con las solapas levantadas de un impermeable oscuro, recorriendo pausadamente los callejones. El bajo volumen del aparato permite sin embargo oír la música de fondo: una música pomposa y tensa. Luego viene un corte

publicitario, donde el propio Nick Carter, con una sonrisa comercial, hace una entusiasta promoción de ciertos productos porcinos”<sup>140</sup> (Levrero, *Nick Carter*, 24).

La frustración paródica de los relatos con la irrupción de nuevos episodios incoherentes con respecto al fragmento previo se da repetidas veces a lo largo de la novela. El capítulo I de la Primera Parte, se interrumpe al inicio del discurso de Carter, y la realidad es atravesada por la marea de ficción televisiva que a lo largo del capítulo siguiente se simultaneará con el relato rocambolesco del caso de Sir Richard Overlocker, el más difícil caso de asesinato resuelto jamás por Carter, aunque el culpable, como siempre, era el mayordomo:

“- Bien. El asunto es muy sencillo...- comienza Carter, pero de pronto se interrumpe, en el televisor, cuya pantalla logra ver un poco de costado, ha concluido el corte publicitario y comienza la acción” (Levrero, *Nick Carter*, 25)

La descripción del episodio en que un joven Carter y una versión infantil de Virginia, su secretaria ninfómana, asisten como testigos ocultos corre a cargo de Carter, desdoblado ahora en espectador de sí mismo. Como ocurre con el relato de las fechorías de su doble tras el espejo, lo acontecido, la Zona Siniestra de París existe a los dos lados de la pantalla. El serial supone la objetivación de la interioridad en un espacio en el que “en muy raras ocasiones ocurren hechos reales” (Levrero, *Nick Carter*:27):

“La Zona Siniestra de París es un lugar que, en realidad, no tiene nombre; así es como yo la llamo, simplemente. Es un lugar de terror puro, donde en muy raras ocasiones ocurren hechos reales. Me gusta moverme por ella, ya sea en estado de vigilia o en sueños, aunque a veces la dosis de terror es demasiado alta y me resulta insoportable. Las autoridades de París han colocado grandes carteles sobre las distintas vías de acceso a la Zona, dirigidos especialmente a los extranjeros, por cuya seguridad no se hacen responsables. Estos son los carteles que se ven ahora en la gris pantalla del televisor. (...)

---

<sup>140</sup> La elección de los embutidos- carne triturada y empaquetada para su consumo- para el anuncio publicitario que Carter protagoniza encuentra eco en la escritura y la música del uruguayo Leo Maslíah, amigo de Levrero, que en los años ochenta y noventa compone piezas parodiando un anuncio radiofónico en que se describe la violencia del proceso de producción de los embutidos, desde la matanza de los animales hasta que llegan a las manos del consumidor. En Maslíah son modos de señalar la violencia sobre la que descansa el consumismo, una forma de olvido en la sociedad de la postdictadura (Montoya Juárez, 2006).

los afeites televisivos del detective no le impiden desplegar una amplia sonrisa de confianza en sí mismo, tal vez un poco rígida” (Levrero, *Nick Carter*, 27).

El texto de Levrero apunta a una experimentación con las posibilidades que las formas masivas y la televisión, particularmente, plantean en la redefinición de la identidad de un individuo consumidor de ficciones en un entorno crecientemente penetrado de los *mass media*. La televisión penetra la realidad del universo ficcional habitado inicialmente por Carter y acaba suponiendo la materialización de un *continuum* entre la vigilia y el sueño, que son perfectamente reproducidos en el simulacro de mampostería- “En los estudios de televisión han logrado reproducir muy bien esta semipenumbra misteriosa en que transcurren todos mis sueños y la mayor parte de mis vigiliass” (Levrero, *Nick Carter*:28)- . Si esa Zona Siniestra es una regresión a la verdad de lo reprimido inconsciente, es por eso que es “siniestra” y “peligrosa”, -“lugar de terror puro”-, por el que transitar supone al mismo tiempo agrado y miedo, su reproducción virtual en las imágenes de los *mass media*, problematiza el acceso a ella. La nueva tríada- sueño, vigilia, virtualidad- desarticula la posibilidad de definir cuál es el espacio de la autenticidad. De ahí esa sonrisa a medias, “un poco rígida”, que cuando se pone al servicio de la publicidad resulta insoportable a un espectador de sí mismo que sin embargo está obligado por “la imagen que él mismo ha impuesto de Nick Carter” (Levrero, *Nick Carter*:70)- pese a lo imposible de resolver el caso de su “verdadera identidad” (Levrero, *Nick Carter*: 55)-, a proseguir. Como señala el narrador a propósito de Carter, “este hombre *es* el Circo” (Levrero, *Nick Carter*: 61) y el espectáculo debe continuar:

“Un nuevo corte publicitario interrumpe la escena en que Nick y Virginia, perseguidos por una banda de forajidos (...) están a punto de alcanzar los límites de la Zona Siniestra de París. Pero Nick ya no tolera ver su propia imagen, ofreciendo ahora graciosamente sabrosos productos de cerdo a los telespectadores” (Levrero, *Nick Carter*, 32)

La posibilidad del fraude está inmediatamente presente:

“- No me interesa- dijo la Marquesa fríamente-. Y toda tu historia me parece estúpida y traída de los cabellos. Creo que he perdido mi tiempo. Es la peor historia policial que he

escuchado en mi vida. Y a propósito: ¿qué tiene que ver el mayordomo?” (Levrero, *Nick Carter*, 32)

La afirmación de Levrero hecha a su amigo Marcial Souto<sup>141</sup> resulta valiosa: la novela trabaja sobre la crisis identitaria en que se abisma este histriónico personaje y el vertiginoso salto entre planos e historias inconclusas en que se debate su existencia. Jorge Varlotta firma esa crisis con el paratexto de su nombre auténtico, lo cual le aporta una significación interesante a un texto en el que la invención se apoya con tanta fuerza en el *readymade* que, sin embargo, funge como el mejor espejo de la crisis de un yo deshilvanado en la fractalidad de una ecología massmediática, cómplice de la violencia. El sublime histérico que despliegan las páginas del folletín policial de Levrero se aleja de la perspectiva benjaminiana respecto de las potencialidades utópicas de la imagen y proyecta una carcajada que se cierra en una sonrisa seria en que se cumple el vaticinio del título con la agonía del yo.

### **5.2.6. Sísifo ante el televisor: “No se pierdan el próximo episodio”**

En la narrativa de Mario Levrero hemos leído cómo el ingreso de las imágenes provenientes de la tecnología de los *mass media* bajo écfrasis cumple una función polivalente. Insertan una teoría de la escritura literaria en la que la imagen juega un papel generador o fundante, tematizan un determinado concepto de simulacro vinculado a la teoría de los fractales y proyectan conexiones entre la ecología mediática, cómplice y silenciadora de la conflictividad de la dictadura, y la alienación del individuo. Como leíamos en *Los muertos*, Levrero construye una ficción a partir del despliegue asociativo de imágenes que proyectan simulacros de realidad en los que el personaje bucea. La écfrasis introduce al mismo tiempo una lectura metatextual que refiere al procedimiento narrativo levreriano y dota al texto de una textura cinematográfica y pictórica.

En *París*, hemos visto cómo toda la novela simula el despliegue de las imágenes fractales que se describen en el fragmento inicial y se despliegan en varios niveles de significación a lo largo de la narración. *París* da cuenta de modo magistral de cómo la

---

<sup>141</sup> Levrero asegura a su editor, Souto, que “Nick Carter lo representaba perfectamente” (Souto, Marcial, “Editar entres países: Una modesta aventura”, *El país cultural*, n° 875: 11),

realidad representada en muchos de los textos levrerianos despliega una gramática fractal por la que una imagen es imagen de otra imagen, y en la que los personajes, impulsados por un moderno deseo de verdad, no logran salir de la iteración y el simulacro<sup>142</sup>. Destacamos en París el papel que cumple la cultura de masas y medios tales como la fotografía y la televisión en la tematización del simulacro. Tanto en París como en *Nick Carter*, en el esquema junguiano Levrero introduce el espacio de la virtualidad massmediática, la nueva tríada realidad consciente, realidad inconsciente, y simulacro televisivo, complejiza la posibilidad de diferenciar las diferentes realidades.

En *Nick Carter*, además, Levrero exprime todas las posibilidades inscriptas en las formas masivas. Los cómic, las *dime novels*, la teleserie, sirven a Levrero para construir el personaje de un “Carter real”, que alegoriza la crisis de identidad del individuo en una realidad hostil cruzada de simulacros massmediáticos. Sobre el plano que hemos construido en el capítulo 4 fijado entre los ejes apocalíptico e integrado y los del miedo y la esperanza ecfrásticos respecto de la tecnología de la reproducción de las imágenes los textos de Levrero se ubican paradójicamente. Las estrategias de uso de las formas masivas que se ponen en juego en los textos de Levrero ponen de manifiesto una seducción por las formas menores y por las posibilidades estéticas de las tecnologías de la imagen, pero éstas, sin embargo, se ponen en función de una denuncia de la oclusión de las posibilidades del individuo para apresar lo real, del devenir simulacro de lo real y la desaparición de la experiencia. Si bien los personajes y narradores de Levrero se ven impelidos a explorar cada una de las imágenes de su museo interior, al mismo tiempo, la integración de las tecnologías de la reproducción massmediática tematiza una nostalgia imposible, continuamente frustrada, de una experiencia de real- una conexión con el

---

<sup>142</sup> Rasgos que comparten la teoría del caos y de los fractales en su descripción del ordenamiento de lo real y los espacios de la narrativa posmodernista cruzados por los *mass media*, como los describe McHale: “Postmodernist fiction shares with classic modernist fiction an affinity for cinema (and more recently for television), drawing upon it for models and raw materials. There are radical differences, however, in the uses to which modernism and postmodernism have put the movies. For modernist fiction, the movies served primarily as a source for new techniques of representation. Such modernist cinematic techniques as cinemontage do persist in postmodernist fiction, of course, but they are no longer the most important or conspicuous function of the cinema model. Instead of serving as a repertoire of representational techniques, the movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the-world, often one in competition with the primary diegetic world of the text, or a plane interposed between the level of verbal representation and the level of the real” (McHale, 1987: 128). En los textos de Levrero las identidades fracturadas persisten en un moderno deseo de autenticidad, frente a un mundo que podemos catalogar junto a McHale como posmoderno. Ese desajuste marca el aspecto apocalíptico de la asimilación del simulacro y los medios masivos por parte de esta narrativa. Sobre el papel de Levrero como iniciador del posmodernismo uruguayo resulta imprescindible el texto de Verani (1996).



alma junguiana- que el simulacro amenaza con borrar. Si la opción por huir hacia adelante, penetrar hermenéuticamente en las imágenes que salen al paso, parece ser la condena de los protagonistas de estas *nouvelles* (y de sus lectores), es a través de la negatividad de esta denuncia de la pérdida de la realidad a partir de la iteración fractal del simulacro que esta narrativa postula una verosímil distancia crítica respecto de la cultura de masas, cómplice de la violencia de la dictadura uruguaya sublimada en los textos, en un período oscuro que, a través del máximo desarraigo respecto de la realidad y la descripción de los paisajes siniestros de la propia subjetividad, Levrero refiere oblicuamente.

### 5.3. Escrituras de la tecnología: de *La invención de Morel* a *La ciudad ausente*.

- ¿Qué es ser una máquina?- preguntó el doctor Arana.
- Nada- dijo ella-. Una máquina no es; una máquina funciona (*La ciudad ausente*, 1992)

*La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia (1940), puede ilustrar una forma de apropiación y tematización de la tecnología frecuente en el género de la ciencia ficción. En el capítulo 4, observábamos cómo en las últimas dos décadas, fundamentalmente, se producen numerosas obras que transcriben las huellas de la tecnología en escenarios del presente o del futuro, vinculados a las transformaciones que ésta ejerce sobre las formas de la vida social. Las novelas centradas en lo que podríamos denominar “tecnoscritura” (Brown, 2007) en el Río de la Plata se han multiplicado desde el fin de las dictaduras, poniendo sistemáticamente en relación la configuración del *sensorium* a partir del desarrollo de la tecnología con el escenario de la ciudad en Latinoamérica y las transformaciones culturales a consecuencia del desarrollo del neoliberalismo y la posmodernización de la medialidad (Kittler, 1996), sobre todo en lo que respecta a la pérdida de la memoria de un pasado reciente. Esta literatura ha transcrito un entorno cultural, una determinada ecología mediática, concomitantes con la crisis de la experiencia que describe el posmodernismo crítico y la teoría cultural latinoamericana en la que, como señala Martín-Barbero:

“La ciudad ya no es sólo un espacio ocupado o construido sino también un espacio comunicacional que conecta entre sí sus diversos territorios y los conecta con el mundo.

Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas (Martín Barbero, 1998: 61).

Estas descripciones extrañadas de universos ficcionales urbanos vinculados a las ciudades de los “flujos comunicativos” (Martín-Barbero, 2004), influida inclusive por la estética *cyberpunk*, que había hecho un *theme* clave de los procesos de imbricación e integración de los diferentes medios aparecen frecuentemente en el género de la “novelística de anticipación” (Parkinson Zamora, 1989), o bien en lo que Johnston describe como novela de la “multiplicidad de la información” o del “ensamblaje mediático” (Johnston, 1998). Pero este *boom* de la anticipación futurista (Reati, 2006) o de la novela del “ensamblaje mediático”, tiene una tradición rioplatense, con la que las novelas recientes dialogan. Un hito pionero en la escritura del simulacro massmediático leído como multiplicidad de la información es *La invención de Morel* (1940), que anticipa el modo en que *La ciudad ausente* transcribe centralmente las implicaciones ontológicas del uso tecnológico. En este subcapítulo pondremos a dialogar ambas novelas, destacando cuál es su lectura del papel de la escritura en las diferentes ecologías mediáticas sobre las que las novelas especulan.

### **5.3.1. Doble exposición fotográfica en *La invención de Morel*.**

El texto clásico de Bioy Casares constituye un antecedente de lo que la crítica ha podido describir como metaficción virtual (Carrera, 2001), narrativa de la conciencia mediática (Paz Soldán y Castillo, 2001) o del ensamblaje mediático (Johnston, 1998). En su libro *Luis Greve, muerto* (1937) Bioy Casares incluye un relato que prefigurará la fascinación por la fotografía y sus posibilidades ficcionales. En “Los novios en tarjetas postales” se narra el drama del naufrago que decide grabarse junto a su amada para acceder junto a ella en la inmortalidad. *Plan de evasión*, su siguiente novela tras la publicación de *La invención de Morel* (1940) también comparte con ésta la presencia del alquimista, científico o inventor que trata de apresar la vida por medios técnicos.

El motivo que narra Bioy goza de una tradición en la narrativa fantástica universal, baste citar a Julio Verne y su *El castillo de los Cárpatos* y *La isla del doctor Moreau*, de

Herbert G. Wells, que Borges señala como antecedente en su prólogo al texto de Bioy. Sin embargo, *La invención de Morel* cobra un significado más relevante para sus lectores contemporáneos, dado que, amén de una especulación fantástica a partir de las propiedades de una determinada tecnología que recoge de la tradición decimonónica y modernista sus modelos y fuentes, la novela tematiza el despliegue de una nueva ecología mediática desarrollada a lo largo del siglo XX. El texto recoge una realidad cruzada de simulacros multimediáticos, buscando apresar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea de su tiempo y cómo éstos se relacionan con el estatuto de la realidad que los individuos perciben (Paz Soldán, 2007), llevando la ficción al espacio de una duda ontológica<sup>143</sup> que finalmente regresa sobre el cuestionamiento de la propia identidad.

La isla de Morel parece sita en un lugar exótico del archipiélago de las Ellice, en la Polinesia, aunque la tecnología extraña y desdibuja todo espacio de pertenencia reconocible constituyendo una interzona. Dicha interzona lo es, además, por su

---

<sup>143</sup> Junto a los textos de Hassan (1987), Hutcheon (1988), Jameson (1991) o Lodge (1981), el texto de Brian McHale constituye una guía básica para determinar la serie de procedimientos del posmodernismo en la narrativa. McHale se fija no ya en los motivos narrativos que pintan los paisajes de lo moderno y lo posmoderno sino antes bien en la noción de dominante textual que extrae de las teorías formalistas de Tinianov y Jakobson: “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure (...) a poetic work (is) a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy (...) (Jakobson, 1971: 105-110). Aunque ni este texto de Bioy, ni, por supuesto los relatos de Borges, como puede ser el paradigmático “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”, deban ser adscritos al posmodernismo por una cuestión de coherencia histórica, desde la construcción que de éste hace McHale, para quien la ciencia ficción se adscribe como género hermano, como doble no canonizado, del posmodernismo, ambos textos presentarían esa dominante ontológica y ese radical metafictivo que caracterizaría lo posmoderno. McHale combina categorías históricas con genéricas. Desde su lectura infiere que lo “posmodernista” vendría a ser un género canonizado frente a la ciencia ficción que no lo sería, pero se olvida de que, precisamente, es a partir de la noción de pastiche y la incorporación de referencias paraliterarias como códigos del propio discurso (Jameson 1991; Eco, 1984) que se ha construido el concepto en narrativa. En McHale sigue funcionando una barrera entre la alta cultura y la cultura de masas, según la cual lo posmodernista se identificaría con un canon fijado (y si tal cosa puede predicarse, quizás, de la narrativa anglosajona, desde luego es un problema en absoluto resuelto en la narrativa en español, por ejemplo, cuyos más conspicuos representantes de estéticas posmodernas con frecuencia rechazan el término como una imposición crítica). No obstante McHale recorre los caminos paralelos del posmodernismo y la ciencia ficción señalando una progresiva interconexión entre ambos. Si el posmodernismo toma prestados motivos ontológicos de la ciencia ficción es verificable asimismo una “posmodernización de la ciencia ficción” (McHale, 1987: 68). En *The Atrocity Exhibition* (1969), Ballard inhibe la función epistemológica de sus textos anteriores en tanto alegorías extrañadas del *status quo* presente por medio de estrategias posmodernistas como la confrontación entre el texto como objeto formal y el mundo que éste proyecta, que se superpone a la clásica confrontación ontológica entre el presente y un futuro distópico típica de la ciencia ficción clásica (McHale, 1987: 68-72). La posmodernización del género de la fantaciencia o de la ciencia ficción se alcanza definitivamente, para Cavallaro, con el *cyberpunk* (Cavallaro, 2000). Si atendemos a la construcción de identidades subjetivas, el personaje narrador de la ficción de Bioy, responde a sujeto clásico de la ciencia ficción modernista, y no al sujeto fragmentado mediado en su descripción por la influencia del policial *hard boiled* típico de *cyberpunk* posmoderno.

excentricidad y aislamiento del continente, de la civilización, su enajenación respecto de toda comunidad real y su lejanía en este caso de la comunidad de pertenencia del protagonista, Venezuela. A esta comunidad precisamente es a la que refiere, en el último hálito de vida, de manera nostálgica, el protagonista-espectador, enfermo por haberse expuesto a las máquinas que lo convertirán en imagen.

La isla evoca un tiempo circular diferente del tiempo lineal de la historia previa del fugitivo. Las repeticiones cíclicas de las mareas, la consignación detallada de las actividades que se efectúan, idénticas o con mínimas variaciones, una y otra vez, a la que se añade la reiteración *ad infinitum* de la semana de imágenes grabadas, generan una rutina en que la memoria se vuelve un instrumento innecesario. La memoria, finalmente, aparece desdibujada en estas evocaciones de una comunidad real, significada por las referencias a una patria y a un espacio de juventud, donde la tecnología de la reproducción textual, la letra impresa- se menciona el nombre de la revista *El Cojo Ilustrado*- y la lectura de poesía resumen las mediaciones que “mejoran” a los individuos y configuran ese espacio en que se potencia la vida comunitaria. Esas evocaciones no llegan a catalizar ninguna reacción. Atrapado finalmente por el simulacro el protagonista se limita a expresar esa nostalgia de otras “redes discursivas” (Kittler, 1990) previas:

“(...) hay- solamente en la imaginación, para inquietarme- la esperanza de que toda mi enfermedad sea una vigorosa autosugestión; que las máquinas no hagan daño; que Faustine viva (...) que lleguemos a Venezuela; a otra Venezuela, porque para mí tú eres, Patria, los señores del gobierno, las milicias con uniforme de alquiler y mortal puntería, la persecución unánime en la autopista a La Guayra, en los túneles en la fábrica de papel de Maracay, sin embargo te quiero, y desde mi disolución muchas veces te saludo: eres también los tiempos de “El Cojo Ilustrado”<sup>144</sup>, un grupo de hombres (y yo, un chico atónito, respetuoso) gritados por Orduño, de ocho a nueve de la mañana, mejorados por los versos de Orduño (...) Eres el pan cazabe, grande como un escudo y libre de insectos. Eres la inundación de los llanos, con toros, yeguas, tigres arrastrados urgentemente por las aguas” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 185)

---

<sup>144</sup> Periódico venezolano donde, por cierto, publicó algunos de sus textos Rómulo Gallegos, como por ejemplo *Sol de antaño (Las rosas)* (1910), *El último patriota* (1911), *Los aventureros* (1911) o *El cuento del carnaval* (1914).

Las “nuevas fotografías” no sólo roban el alma o destruyen los cuerpos inmortalizados en un simulacro reciclado hasta la extenuación (Baudrillard, 1994), sino que desvinculan a los sujetos de la historia, vuelven anacrónica la memoria y homogeneizan la experiencia. Por ese motivo en la agonía final el protagonista confunde en el simulacro del rostro de Faustine, el rostro del amor realmente vivido en un tiempo anterior al *panopticon* del “alcance y retención” del que trata de escapar:

“Y tú, Elisa, entre lavaderos chinos, en cada recuerdo pareciéndote más a Faustine; les dijiste que me llevaran a Colombia y atravesamos el páramo cuando estaba bravo; los chinos me cubrieron con hojas ardientes y peludas de frailejón (...) mientras mire a Faustine, no te olvidaré (...)” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 186)

La zona que es la isla de Villings, en el Pacífico Sur, lo es antes que por cualquier otra razón merced a la puesta en funcionamiento de una lógica de lo real en la que se solapan realidades materiales y simulacros virtuales. Como en la ciencia ficción y el policial clásico, el misterio cuyo develamiento construye la trama de la novela se despeja por la vía de la especulación científica, por lo que el enrarecimiento inicial (Todorov, 1972) deviene fantástico y, finalmente, se justifica en torno a parámetros que son imaginados a partir de la hipertrofia de tecnologías realmente existentes. Pese a ello la distopía isleña no difiere tanto de la realidad que busca abandonar un protagonista, perseguido por motivos ignorados, tal vez políticos<sup>145</sup>. Desde las páginas iniciales observamos cómo el narrador se convierte también en agente del extrañamiento. No sólo se posiciona como un espectador de ficciones cinematográficas (Fort, 1988; Paz Soldán, 2007) sino que deja entrever que su experiencia del tiempo se halla en cierto modo vinculada a la tecnología de la reproducción mediática. La novela principia con la referencia a un milagro, el adelanto del verano:

“Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome hasta muy tarde. Era imposible dormir. (...) A la madrugada me despertó un fonógrafo” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 93)

---

<sup>145</sup> Nada en claro puede leerse en relación a los posibles delitos que causan la persecución. El protagonista y narrador, autor del diario que es la novela, parece una suerte de intelectual que compromete la escritura de ensayos y se refiere a un pasado alrededor de un periódico progresista en Venezuela.

El fonógrafo está ligado en el inconsciente del narrador a la experiencia del estío. En cambio, cuando el clima no acompaña, oír música- siempre *Valencia y Té para dos* –se convierte en una actividad de *snobs*:

“Aquí viven los héroes del *snobismo* (o los pensionistas de un manicomio abandonado) (...) Sacaron el fonógrafo que está en el cuarto verde, contiguo al salón del acuario y, mujeres y hombres, sentados en bancos o en el pasto, conversaban, oían música y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 110)

Si el elemento fantástico pseudocientífico es el responsable en último término de la virtualización de la experiencia del protagonista no es menos interesante señalar cómo la relación del fugitivo con los extraños veraneantes de la isla se da desde el principio según parámetros visuales (Fort, 1988: 182). Antes de que el relato acabe por develar el carácter simulado de estos seres- simulacro mantenido por un tiempo mayor a causa de la obsesión del propio protagonista con Faustine, redoblada por los celos hacia el barbudo Morel que la corteja- ya el narrador “está prefigurado como espectador de una función cinematográfica” (Paz Soldán, 2007: 766). Las referencias al espectáculo y sus gramáticas son constantes en la enunciación discursiva del narrador. Él mismo se ve como un espectador de una función que aparentemente parece realizarse “(...) sin espectadores- o soy el público público previsto desde el comienzo- (...)” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 110)-. En los pasajes en que se relacionan el nivel de realidad del protagonista con el nivel de realidad simulada se prefieren verbos relacionados con la tecnología de la grabación de imágenes y sonidos para signar esa relación entre planos: “Entonces *registré* el milagro de la aparición de estas personas” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 111).

En otros casos el cariz visual de la comparación no deja lugar a dudas: “Verla: como posando para un *fotógrafo* invisible (...)” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 113). Las realidades visuales le parecen irreales, el tragaluz- “como en una discusión con alguien que me sostuviera que ese tragaluz era irreal, visto en un sueño, salí a comprobarlo” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 102)-, los objetos, inclusive las paredes- “la piedra, como tantas veces, parece una mala imitación y no armoniza perfectamente con el estilo” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 99)-. El

comportamiento de esos seres que misteriosamente aparecen sólo le puede resultar verosímil figurándolos en una representación teatral o un fingimiento. Morel le parece un “falso tenista” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 112), la mujer le parece estar “simulando un episodio sentimental” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 115), pues en el momento en que trata de interactuar con ella parece “como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 114). Incluso ambos llegan a parecerle extraídos de una tarjeta postal obscena:

“El tipo de ambos corresponde al ideal que siempre buscan los organizadores de largas series de tarjetas postales indecentes. Armonizan: un barbudo pálido y una vasta gitana de ojos enormes (...) Hasta creo haberlos visto en las mejores colecciones del Pórtico Amarillo, en Caracas” (Bioy Casares, *La invención de Morel*:125)

Pese a todo todavía estos seres le parecen “reales” y ante ellos- salvo ante Faustine, cuya aparente indiferencia le resulta dolorosa- el objetivo sigue siendo el de no “exponerse” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 117), no “exhibirse” (120), no “aparecer” (127) ante su mirada. Pronto se revelará el secreto. Las máquinas que funcionan mediante la hidráulica de las mareas, son las que han registrado durante una semana cada una de las sensaciones visuales, auditivas, olfativas, etc., vinculadas a los personajes y el resto de seres vivos, animales y plantas, duplicando inclusive hasta las propias paredes y objetos decorativos de la habitación del museo, que actúa para el protagonista como una suerte de prisión.

Pese a que en la novela se sugiere un futuro “en el que la vida sea un depósito de la muerte” teniendo sentido la realidad física y la experiencia humana sólo como objeto de las grabaciones sonoras o las impresiones fotográficas, y, al mismo tiempo, se tematice una cierta integración de los diferentes medios reproductivos, ambos rasgos típicos de la narrativa del ensamblaje mediático y la multiplicidad de la información (Johnston, 1998), la fotografía parece ser el modelo para las máquinas de Morel, en tanto ésta resulta el sustrato visual del cine. Las máquinas producen una “nueva clase de fotografías” y el fantástico final anticipado crípticamente por Morel en sus papeles- “las imágenes tienen alma”- se inspira en la atribución que las culturas primitivas (y la cultura y superstición populares) hacen a la fotografía de que ésta junto a la imagen

captura también el alma de lo fotografiado. Kittler así lo señala respecto de los álbumes fotográficos del XIX (Kittler, 1999). Esta idea que fue frecuente en los primeros tiempos de la fotografía y la daguerrotipia (Jay, 2007) cristaliza en arte en la formulación de Benjamin de que, con la reproductibilidad técnica, el aura del objeto, su individualidad y originalidad, desaparecen (Benjamin, 1973).

La superposición de planos que se acentúa en el delirante proyecto final del protagonista de simular el amor con Faustine grabando su imagen sobre esas imágenes holográficas previamente grabadas explora posibilidades técnicas de la fotografía como la sobreimpresión o doble exposición. Dicha técnica consiste en el solapamiento de dos imágenes o dos fotografías en un mismo negativo o emulsión, suspendidas en un único medio.

La doble exposición se inspira en ilusiones producidas por una serie de juguetes ópticos previos destinados a ofrecer la ilusión del movimiento mediante secuencias de imágenes que pasaban ante tipos distintos de obturador. En 1877 Reynaud se aplicó a conseguir un medio que evitara la obstrucción de un alto porcentaje de la luz que produce la obturación, que llamó praxinoscopio. En 1879 mejoró su invento y le dio una dimensión espectacular, denominándolo «praxinoscopio-teatro». En él, las imágenes en movimiento se podían ver reflejadas en un escenario en miniatura en el que superponían decorados a su vez proyectados donde se producía la ilusión del movimiento (Crary, 1994). Se trata de un precursor del sistema de doble exposición o sobreimpresión, técnica que tendría importancia en el desarrollo posterior del cinematógrafo (Metz, 1974). Son las posibilidades de esta técnica fotográfica llevadas a una dimensión ontológica las que desarrolla *La invención de Morel*. Sobre las imágenes de Faustine, Morel, Alec, Russo, Dora, etc., los anacrónicos veraneantes fallecidos años atrás, se sobreimpone la nueva grabación del robinson de la isla.

La narración distópica que construye Bioy se puede leer como una crítica a “los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático” (Paz Soldán, 2007) que Beatriz Sarlo señala durante los años veinte y treinta (Sarlo, 1992). El protagonista innominado de la novela se halla vinculado con la tecnología escrituraria, que desde su concepto parece entenderse como un arma en una ecología de la reproductibilidad técnica y



burocratización creciente. Inicialmente plantea escribir dos ensayos, idea que abandonará para redactar el diario en que consiste la novela:

“Escribo esto para dar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muerdo ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 94)

La tecnología de la reproducción mediática se pone por parte del protagonista inicialmente en relación con el control y la vigilancia, el narrador especula con un *panopticon* que recuerda el teorizado por Foucault en *Vigilar y castigar*. La prisión es la consecuencia de la “mirada burocratizada” mediada por la tecnología (Jameson, 1998), una mirada que aplicada a los cuerpos reales aún es reversible y, por tanto, dada su inherente obscenidad, expone al que mira a un “peligro”:

“En este juego de mirarlos hay un peligro; como toda agrupación de hombres cultos han de tener escondido un camino de impresiones digitales y de cónsules que me remitirá, si me descubren, por unas cuantas ceremonias y trámites, al calabozo” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 96)

El experimento de Morel, atravesado de una dantesca locura de amor que resulta legible para el narrador en imágenes “entre líneas” (las reiteradas peticiones en susurros a Faustine de que esté a solas con él o sus paseos tomándola del brazo), descansa en la utopía de alcanzar la inmortalidad a través de la simulación perfecta de la vida aunque el proceso se haya convertido en un archivo de la muerte. El simulacro supone una forma de “contrarrestar las ausencias” pues, potencialmente, con los nuevos medios técnicos- según reza el diario abandonado por Morel- “nada se pierde” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 163). No obstante el texto deslinda de entre los medios destinados a “contrarrestar ausencias” los “medios de alcance” de los “medios de alcance y retención” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 163). El protagonista concluye lo siguiente tras la lectura de los “papeles amarillos” de Morel: “(...) la radiotelefonía, la televisión, el teléfono, son, exclusivamente, *de alcance*; el

cinematógrafo, la fotografía, el fonógrafo- verdaderos archivos- son de *alcance y retención* (sic.)” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 163).

La novela transcribe la sustitución de la “mirada burocrática” por la “mirada tecnológica” (Jameson, 1998), que prelude el espectáculo. La novela prefigura un desarrollo ulterior del invento que parece reproducirse en la teoría del simulacro de Baudrillard a Virilio- “la vida sea un depósito de la muerte”- no obstante, doble oscuro del protagonista, también Morel empleará la tecnología escrituraria, legando pormenorizadas notas manuscritas de su investigación. A fin de cuentas, también la escritura es un “archivo”- un “medio de alcance y retención”- que incluso Morel parece preferir para consignar sus ideas más complejas. La novela trata la escritura como una tecnología más, equiparable al resto de las destinadas al archivo de la información. La tensión escritura-simulacro audiovisual, que espejean sus funciones, se manifiesta en la cita del nombre del comerciante de alfombras italiano que le ayuda a llegar a la isla en el diario del protagonista. Como las máquinas de Morel, la escritura parece entenderse también como una forma de “contrarrestar las ausencias”, vale decir, de grabar y reproducir de modo imperfecto, obrando la inmortalidad en el “cielo de la memoria”:

“Del comerciante de alfombras Dalmacio Ombrellieri (calle Hiderabad, 21, suburbio de Ramkrishnapur, Calcuta) podrán ustedes obtener más precisiones. Este italiano me alimentó varios días que pasé enrollado en alfombras persas; después me cargó en la bodega de un buque. No lo comprometo, al recordarlo en este diario; no soy ingrato con él (...) La *Defensa ante Sobrevivientes* no dejará dudas: como en la realidad, en la memoria de los hombres- donde a lo mejor está el cielo- Ombrellieri habrá sido caritativo con un prójimo injustamente perseguido y, hasta en el último recuerdo en que aparezca, lo tratarán con benevolencia” (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 97).

En cambio, con el triunfo del simulacro se cierran las puertas de la conciencia y de la memoria, volviendo obsoleta toda red discursiva previa configurada por la preeminencia de la escritura. La veta apocalíptica en el tratamiento de la tecnología es clara. Así lo resume Paz Soldán:

“(…) el individuo, seducido ante las promesas de modernidad que brindan los medios y la tecnología, termina como víctima de un pacto fáustico en el que es vaciado de vida para vivir en el archivo” (Paz Soldán, 2007: 767)

Este *theme* será reproducido hasta la extenuación desde una óptica vinculada a lo posthumano a cargo del *cyberpunk*<sup>146</sup>. Una noción bastante aproximada al simulacro, al “baile de fósiles” (Baudrillard, 1994) de lo real como alfabeto infinitamente combinable, en el que la existencia del hombre deviene una “*screened existence*” (Subirats, 2001: 9), se sugiere en la novela como un futuro próximo. El siguiente paso a *La invención de Morel* es el de la posible evolución del invento y su globalización, donde la vida sólo tendrá valor en tanto objeto de esta emisión ciega. O, tal vez, dicho proceso ya haya tenido lugar y en consecuencia, con las nuevas mediaciones, como reflexiona el narrador en contacto con las visiones de las máquinas, haya acontecido una cierta desrealización de su propia identidad:

“Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida- o en los ratos de exposición- será como un alfabeto (...) la vida será pues un depósito de la muerte. Pero aun entonces la imagen no estará viva. (...) El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato” (Bio Casares, *La invención de Morel*: 167)

Finalmente, los indicios de esta desrealización anticipados desde el inicio del relato, llevan al ingreso del protagonista en la pantalla, desdoblándose en espectador y actor. El protagonista se abandona a un simulacro del simulacro para permanecer al lado de su amada, transformándose él mismo en imagen, ahora, literalmente.

La escritura del diario es justo lo opuesto, un ayudamemoria, por tanto, un medio de combate, decíamos, en un intento de dar sentido a una realidad que sin embargo “es a su vez la representación de otra realidad que en su propio proceso representacional aniquila su objeto, convirtiéndose en una suerte de copia sin original que intenta reemplazar lo irremplazable” (Fort, 1988: 187). La novela narra la obsolescencia de un “modo de información” (Poster, 1990) fundado en la letra impresa, un tipo de mediación más conciliable con la experiencia humana, bajo la hegemonía de la tecnología de la

---

<sup>146</sup> Las novelas *cyberpunk* asumen ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana, tales como la “desintegración”, la “fragmentación”, la “heteroglosía”, la “implosión” y “disolución” (Novotny, 1997: 99-124) de la identidad en la ecología massmediática del capitalismo global. Desde esta perspectiva pueden pensarse buena parte de los híbridos del cine de Cronenberg.

reproducción audiovisual que prefigura el “modo de información electrónico” (Poster, 1990). La nostalgia de la experiencia bajo redes discursivas menos agresivas se acompaña en el recuerdo del protagonista de una función más preeminente del intelectual en el espacio público latinoamericano-. Son los tiempos de “El Cojo Ilustrado” y el fervor patriótico, tiempos lejanos a los que el protagonista también parece asistir en el fondo como un espectador- “yo, un chico atónito, respetuoso” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 185)-. Si la figura del intelectual se ve desplazada, como señala Julio Ramos, desde una posición central en los tiempos del escritor como crítico público de la Independencia hasta una ambigua posición marginal en el modernismo latinoamericano (Ramos, 1989), ya en 1940, fecha de publicación de la novela, la escritura, según parece desprenderse del final del relato, ha perdido definitivamente frente al simulacro.

No obstante, la narración de esta derrota o de este abatimiento de los ojos (Jay, 2007) ante el simulacro es la única esperanza para el narrador, y para los lectores, pues su resultado es justamente la propia novela como “artefacto cultural” (Paz Soldán, 2007). La escritura del diario es, por tanto, un mensaje en una botella lanzado al futuro en la esperanza de que alguien “basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas (...)” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 186). A esta alma caritativa futura- lector de su diario-novela- el protagonista le hace una súplica: “Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso” (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 186). Coincidiendo con lo sugerido por Paz Soldán, cuya narrativa hemos leído también desde esta clave (Montoya Juárez, 2007a, 2007e), pensamos que Bioy Casares parece estar sugiriendo también una de las opciones para la narrativa del siglo XXI, la de “redefinirse como un instrumento narrativo capaz de representar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea, como una práctica discursiva que puede ayudar a entender la relación del individuo con este cambiante universo mediático” (Paz Soldán, 2007a: 768). La novela tematiza entonces la competencia entre diferentes medios de alcance y retención, tratando a la escritura como una tecnología más, a la que, pese a la derrota, confiere una cierta superioridad moral en tanto ambos personajes escritores- el Robinson innominado y Morel- le otorgan un papel ordenador, dador de sentido en una ecología mediática crecientemente compleja.

### 5.3.2. *La ciudad ausente como hipertexto literario. Máquinas, museos y ciencia ficción.*

Ricardo Piglia parece recoger el mensaje del Robinson de la isla de Morel. Esta vía abierta por el texto clásico de Bioy Casares parece ser la misma que sigue *La ciudad ausente* (1992). La novela de Piglia nos ubica en los años noventa, después de una dictadura y tras el advenimiento de la democracia en Argentina. Actualiza el tratamiento de la multiplicidad de la información a partir del género de la ciencia ficción en su versión de anticipación futurista<sup>147</sup>, género que desde el advenimiento de la democracia vive un momento de verdadero *boom* en la narrativa argentina (Reati, 2006). Reati señala cómo, si bien la ciencia ficción en Argentina tiene un temprano primer hito en el texto de Ricardo Holmberg de 1875<sup>148</sup>, no son muchos los textos que desde 1875 y a lo largo del siglo XX abundan específicamente en el género. En contraste resulta interesante comprobar cómo en ese período, de los ochenta del XIX en adelante, la narrativa de filiación histórica sí goza de permanente interés entre los narradores argentinos, convirtiéndose en una constante de la narrativa argentina hasta hoy el regreso sobre el período de la formación nacional y las guerras civiles del siglo XIX (Reati, 2006: 14). Ambos géneros- el histórico y la ciencia ficción- desautomatizan la descripción del presente bien retrotrayéndose al pasado, bien haciendo referencia a un futuro del que el presente sería su raíz. Jameson, que vincula a ambos en origen,

---

<sup>147</sup> Jameson achaca en *Arqueologías del futuro* (2005) el surgimiento del género en la segunda mitad del XIX a la crisis de la temporalidad historicista burguesa que se manifiesta en la concepción de un futuro enfrentado a la noción de progreso. Tomando el futuro como objeto narrativo la ciencia ficción anticipatoria desautomatiza la experiencia del propio presente: “For the apparent realism, or representationality, of Science Fiction, has concealed another far more complex temporal structure: not to give us images of the future- whatever these images might mean for a reader who will necessarily predecease their “materialization”- but rather to defamiliarize and restructure our experience of our own present, and to do so in specific ways distinct of all other forms of defamiliarization” (Jameson, 2005: 286) Para Jameson la mayor parte de la ciencia ficción no trata de imaginar el futuro real de nuestro sistema social, sino que sus múltiples futuros simulados sirven a la muy diferente función de transformar nuestro propio presente, ante nuestra imposibilidad de totalizarlo, en el pasado de algo que vendrá: “It is this present moment- unavailable to us for contemplation in its own right because the sheer quantitative immensity of objects and individual lives it comprises is untotizable and hence unimaginable, and also because it is occluded by the destiny of our private fantasies as well as of the proliferating stereotypes of a media culture that penetrates every remote zone of our existence- that upon our return from the imaginary constructs of Science Fiction is offered to us in the form of some future world’s remote past, as if posthumous and as though collectively remembered” (Jameson, 2005: 288).

<sup>148</sup> Titulado *Viaje maravilloso del Sr. Nic al planeta Marte (En que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido)*,

describe el género de la ciencia ficción como un “mapa cognitivo” o una “proyección figurativa” que refiere de alguna manera a la situación real del presente<sup>149</sup> (1989: 522).

El conflicto escritura-simulacro (Talens, 1996) resulta ser una de las posibles lecturas de la novela de Piglia. Conviene señalar desde el inicio que este conflicto se juega en el terreno de lo verbal, la escritura y la oralidad. La problemática de Piglia no enfrenta directamente lo verbal a lo visual, sino que ubica esa batalla entre actos verbales opuestos de opresión y resistencia en una ecología mediática de la multiplicidad de la información (Johnston, 1998), en una suerte de guerra fría entre un Estado paranoico vagamente signado como totalitario y una máquina que hace proliferar las historias, empleando el mismo lenguaje de la tecnología dominante, diseminándolas a través del tejido social. No obstante, las tecnologías del simulacro audiovisual ejercen una función transmisora de las ficciones del poder en la novela, constituyendo el paisaje de fondo de los espacios recorridos por Junior Mac Kensey, un periodista al que se encarga el reportaje acerca de una máquina- que se nos revela como una mujer-cyborg- inventada por Macedonio Fernández para preservar a su fallecida esposa Elena Obieta, en un impulso erotanático típicamente dantesco (Cervera, 2006). El “sentido de la realidad” en la novela de Piglia resulta un constructo artificial, un relato oficial convertido en verdad a base de su repetición en los circuitos massmediáticos, en el que la referencialidad a una verdad se pierde en la diferencia inifinita. Bajo este *sensorium* de aislamiento y control de la información lo que está en juego es la irrisión del espacio público y de toda forma de comunidad:

“La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. (...) Cada uno fingía ser una persona distinta” (Piglia, *La ciudad ausente*, 14).

---

<sup>149</sup> Jameson señala su deuda con el texto de Suvin (1979) quien no sólo había vinculado la ciencia ficción con el género de la utopía- “(...) Utopia is not a genre in its own right, but rather the socio-political sub-genre of Science Fiction” (Suvin, 1979: 61)- sino que, también, había reunido a ambos géneros con la tradición brechtiana del extrañamiento. Suvin, nos recuerda Jameson, insiste no simplemente en la función de la ciencia ficción y la utopía de obrar un “efecto extrañador” en el lector “respecto del sentido de realidad cotidiano”, sino también en el hecho de que “lo hace de manera cognitiva” (Jameson, 2005: 410) (trad. nuestra). En su análisis sobre *La trilogía de Marte* de Kim Stanley Robinson, reitera: “The reassertion of the cognitive means, as we said at the outset, a refusal to allow the (obvious) aesthetic and artistic status of science fiction or utopian work to neutralize its realistic and referential implications: so we do want to think about real science when we read these pages (...) and by the same token we want to be able to think about “real” politics here and not merely about its convincing or unconvincing “representation” in these episodes (...)” (Jameson, 2005: 410)

La máquina, cuyo funcionamiento se alegoriza una y otra vez en la novela, como en el relato de la afasia de “La nena”, también reproduce la misma historia. Inicialmente concebida como una máquina de traducir, transforma lo traducido introduciendo variaciones. El error de la máquina se convierte en principio de realidad en competencia con el discurso oficial. La máquina no simplemente cuenta de manera ciega el horror<sup>150</sup>- indirectamente averiguamos que es, precisamente, su ocultamiento lo el Estado pretende a través de los circuitos massmediáticos y la represión médico-policial- sino que lo hace creando realidades virtuales alternativas que quedan flotando en la ciudad como pedazos desconectados de una memoria hecha de nodos que el lector debe vincular y recomponer. El procedimiento constructivo de la novela remeda las posibilidades de la tecnología massmediática de los últimos años. Solidariamente con las observaciones de Pereira (2001), Miranda (1995) y Carrera (2001), observamos el modo en que la novela simula las características y condición del hipertexto<sup>151</sup>, constituyéndose a medio camino entre el texto tradicional- de lectura lineal- y un cibertexto o un texto ergódico (Aarseth, 2004). Si bien es discutible la aplicación del término cibertexto a una novela si la estructura narrativa es más o menos tradicional (es decir, si excluye la interactividad real, mecánica, con el interfaz del texto y la “no linealidad” del hipertexto), sí lo es por tematizar rasgos del cibertexto metafóricamente: el modo de organizar la información

---

<sup>150</sup> La pregunta sobre cómo narrar el horror guía el conjunto de la narrativa de Piglia. En Rodolfo Walsh Piglia encuentra soluciones a esta pregunta por la vía del desplazamiento “salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (Piglia, 2001: 37). Narrar es entonces salir del círculo o del anillo de la repetición infinita, idea clave que se alegoriza en el funcionamiento de la máquina narrativa de *La ciudad ausente*.

<sup>151</sup> El hipertexto puede definirse brevemente como “una matriz de textos posibles” (Lévy, 2008). Mientras el texto tradicional es lineal, el hipertexto “está construido por redes y ofrece al usuario - se dice también el “navegante”--un cierto número de caminos que, en principio, no están estrictamente definidos” (Lévy, 2008). En los bancos de datos clásicos, las informaciones tienen “el mismo formato y son ubicadas bajo un modo lógico por su relación de clases y subclases o en el “desorden alfabético””. El hipertexto, en contrapartida, “reúne las informaciones en formato muy heterogéneo, organizadas según los lazos asociativos transversales, que tienen sentido para el usuario, un poco como las informaciones estarían clasificadas en nuestra memoria” (Lévy, 2008). A partir de la posibilidad de utilizar no solamente el texto, sino también la imagen y el sonido, se habla a menudo de “multimedia interactivo” más que de hipertexto. Para Lévy, uno de las características más interesantes del hipertexto es su “variabilidad”: “Los programas (soportes lógicos) que se encuentran en el mercado le permiten construir su red y transformarla, hacerla evolucionar según sus necesidades” (Lévy, 2008). El hipertexto, sobre todo cuando verdaderamente se exploran sus posibilidades a través de internet, plantea una metamorfosis o un proceso continuo de construcción y transformación del discurso en que los actores negocian, la integración multimedia, una organización fractal de las conexiones, que pueden producirse unas bajo otras iterativamente, y un permanente descentramiento, puesto que la red no tiene un centro fijo y su mapa se modifica de manera permanente y cualquier nodo o conexión puede ser un centro provisorio funcionando siempre en red con otros (Lévy, 2008; Landow, 1992)

distribuida en el texto alegoriza un funcionamiento hipertextual<sup>152</sup> y, además, la imagen que de él mismo proyecta el texto<sup>153</sup>- la de una máquina ficcional (*La ciudad ausente*) que contiene otra máquina (Elena) que genera ficciones, de modo que la novela puede comprenderse como un medio o “interfaz”<sup>154</sup> (Weibel, 1996)- vuelve visible a través de su estructura el propio funcionamiento tecnológico de la máquina. Ambos son rasgos característicos de este tipo de textos<sup>155</sup>. La de Junior es también, así, la historia del proceso de la propia lectura, su estructura fragmentada en relatos que llevan a otros relatos incluidos, y el acceso al centro vacío del Museo, en el que se anula la exterioridad del universo “real” postulado de inicio, pues el universo policial de las pesquisas de Junior, que conecta las diferentes historias, se sugiere también un mundo virtual generado por la máquina. *La ciudad ausente* remeda la estructura de una hipernovela de modo similar a *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, desarrollando novelísticamente intuiciones magistralmente narradas por Borges en relatos como “Tlön Uqbar Orbis Tertius” o “Funes el memorioso”<sup>156</sup>. Tanto en la novela

---

<sup>152</sup> Esta noción de hipertexto se manifiesta más claramente en el capítulo, “Los nudos blancos”, que, como reconoce el propio Piglia, “está contado desde la cabeza de la mujer (...) siendo interrogada y al mismo tiempo está internada en un hospital psiquiátrico y al mismo tiempo imagina que ha quedado convertida en una suerte de máquina de contar” (Piglia, cit. en Pereira, 2001: 47). Elena flota en un “hipertexto psicótico cuyos nudos centrales son los delirios sobre su propia identidad y el miedo de denunciar al amado” (Pereira, 2001: 47).

<sup>153</sup> Aarseth señala que los cibertextos proyectan en los lectores-usuarios una imagen del proceso de lectura en la que se hace presente su “organización mecánica” (Aarseth, 2004: 117).

<sup>154</sup> El entorno máquinico, frecuentemente gráfico, que media entre los usuarios y los mecanismos topológicos que posibilitan la interactividad, conectando al usuario con la aplicación de un *software* (Weibel, 1996). El interfaz, en *software*, se concibe como la parte de un programa que posibilita el flujo de información entre un usuario y la aplicación, o entre la aplicación y otros programas o periféricos (“*devices*”) y estará conformado por un conjunto de comandos y métodos que permiten la comunicación. En un sentido más amplio, el término hace referencia a las maneras en que un usuario interactúa con el equipo (Alcalá, 2008). El texto como interfaz por tanto se concibe no como una sucesión temporal de lectura, sino como una red espacial en la que el usuario puede moverse.

<sup>155</sup> La novela, como decimos, adapta temáticamente ciertos rasgos de la narrativa cibertextual, no obstante, como señala Aarseth, un “cibertexto es una máquina para la producción de variedades de expresión (...) cuando se lee a partir de un cibertexto, se nos recuerda constantemente la presencia de estrategias inaccesibles, de caminos que no se han tomado y de voces que no se han oído” (Aarseth, 2004: 119-120). Aarseth marca las distancias de los cibertextos respecto de los textos tradicionales. La insistencia de Aarseth en la objetividad o literalidad mediática de sus observaciones, aleja la novela de Piglia de lo cibertextual al no poder cumplir todos los requisitos que aquél enumera. Desde su visión, los cibertextos son textos de una manera nueva en los que se tiene en cuenta una “dimensión paraverbal” fundamental. El lector del cibertexto es “un jugador”, se ubica ante un “juego-mundo o un mundo-juego”, ante un laberinto en que es posible “perdersse y descubrir caminos secretos (...), no metafóricamente, sino mediante las estructuras topológicas de la maquinaria textual” (Aarseth, 2004: 121) en un cibertexto la interpretación “se eleva al grado de intervención” (Aarseth, 2004:121). *Rayuela*, de Cortázar, podría avenirse mejor a lo exigido por Aarseth.

<sup>156</sup> Como la crítica se ha ocupado de señalar, las nociones de “mundos posibles, realidades contrafácticas, etc., asociadas con la realidad virtual han sido estudiadas mucho antes del influjo de la informática- por la lingüística y la filosofía del lenguaje” (Fornet, 2007: 165). Efectivamente. Es interesante a este respecto el texto de Saul Kripke (1985). No obstante, creemos que el sustrato tecnológico es inspirador de la imaginación de Piglia, no ya por la terminología cibernética utilizada- “nodos”, “interfase”- y la



del italiano como en la del adroguense cada uno de los relatos es el núcleo narrativo de una novela en ciernes. Inclusive los vínculos del propio texto con una concepción de la literatura ergódica parecen insinuarse literalmente en las referencias de la novela al *I-Ching*, uno de los ejemplos ilustrativos del cibertexto para Aarseth (Aarseth, 2004). En cualquier caso, la reconstrucción del funcionamiento de la máquina y el descubrimiento de su paradero persiguiendo sus historias alegorizan la reconstrucción de la máquina narrativa.

Pierre Lévy ha descrito cómo la mente humana funciona por medio de asociaciones que excluyen el desarrollo lineal propio de la escritura. El pensamiento, sugiere Lévy (2008), funciona rizomáticamente y no de modo secuencial, como una red en la que se prodigan conexiones y saltos de un nudo a otro de forma instantánea. El hipertexto se concibe por analogía con los procesos mentales, muestra- como señala Pereira, parafraseando a Lévy- “cómo las creaciones técnicas sirven a un modelo de interpretación y producción de sentido, o a una teoría interactiva de la comunicación” (Pereira, 2001). La crítica ha señalado además los enlaces o vínculos que a modo de un hipertexto conectan la información contenida en *La ciudad ausente* con otras ficciones del propio Piglia y con otros muchos textos, subrayando el carácter de índice *a posteriori* de su obra anterior (Fornet, 2006, 2007; Pereira, 2001). La máquina traduce un texto de Poe, William Wilson, transformándolo en el relato de Stephen Stevensen,

---

tematización de identidades *cyborg* conectadas a redes de información típicas de los relatos de, por ejemplo, Philip K. Dick, Úrsula Leguin o William Burroughs, en *La ciudad ausente*, sino formalmente, por la estructura maquinaica de la novela y, desde el punto de vista del contenido, por la tematización de los procesos mentales como un recorrido hipertextual durante el interrogatorio de “Los nudos blancos”. La referencia a Burroughs resulta interesante en la lectura de la Buenos Aires de *El Rufián Melancólico* de Arlt, escritor que influye en el espacio narrado en la novela de Piglia: “Buenos Aires parece una de las ciudades psicóticas de Burroughs; parece una máquina de daños, malvada, *peligrosa como una mujer*” (Piglia, 1993: 126) Si el *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de los mundos distópicos de la ciencia ficción, que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna (Cavallaro, 2000) ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global, cierta estética *cyberpunk* parece decorar los espacios que recorre Junior- periodista construido según esquemas del policial *hard-* a través de la ciudad hipervigilada de *La ciudad ausente*. La informática y los ordenadores, como forma de insertar la temática de los mundos incluidos (que inclusive podemos retrotraer a Leibniz), en el que, además, la escritura en una pantalla se convierte en el relato adivinatorio de un futuro que el protagonista no quiere leer, se da también en otro texto previo “Encuentro en Sainte Nazaire” (Piglia, 1988). No nos resistimos a comparar *La ciudad ausente*, y particularmente el relato de “Los nudos blancos”, con el film *Dark City* (Proyas, 1998), anticipador de la saga *The Matrix* (1999), donde, salvando la presencia inexistente en la narrativa de Piglia de la otredad alienígena- “los oscuros” en la película- también se dan cita la paranoia médico-política, el policial, el complot y los escenarios urbanos nocturnos, en su mayoría interiores, signados por el rastreo de huellas que permitan la recuperación de la memoria del pasado como condición de posibilidad para pensar el futuro.

personaje del cuento “Encuentro en Sainte Nazaire”, del propio Piglia. Macedonio Fernández y su *Museo*, aparecen literalmente mencionados en la novela. El propio Piglia había señalado los vínculos entre la novela de Macedonio y el cuento de Borges *El Aleph* (De María, 1999), que precisamente se homenajea en el capítulo “La grabación”. La estructura en que el paisano versiona el descubrimiento de los cuerpos de los torturados en el centro de detención de La Perla, si por un lado conecta con la tradición de los relatos orales de aparecidos, por otro reproduce la retórica de la descripción de ese Aleph, punto que incluye todos los puntos o mapa en miniatura del universo, que es ahora un “mapa de tumbas” o un “mapa del infierno” (38) de Dante (Corbatta, 1999; De María, 1999; Reati, 2006; Alí, 2003).

Reati ha señalado a este respecto cómo uno de los problemas de la representación en “El Aleph”, de la que es un síntoma la reiteración del verbo “ver”, consiste precisamente en la intraducibilidad de lo simultáneo a lo discursivo, por tanto lineal (2006: 207). Es, precisamente, esta insuficiencia del lenguaje lo que inmediatamente remite a lo visual. En esta novela de Piglia, a diferencia de la referencia sesgada y ambigua de *Respiración artificial* (1980), hay un momento en que el horror se visualiza- a través de un espejo y mirado desde una perspectiva extrañada, en la que una vez más se recurre a retóricas prestadas por la literatura nacional:

“Había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo, sentada, así, con los brazos cruzados, hecha un ovillo, joven la mujer, se ve, la cabeza metida en el pecho, todo el pelo para abajo, descalza, el pantalón arremangado, para arriba había como otra persona (...) la impresión de lo que había, en ese espejo, la luz que daba, como un círculo, lo movía y veía el pozo, en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo (...)” (Piglia, *La ciudad ausente*: 34)

Como veíamos en la ficción de Bioy Casares, el lenguaje como tecnología funciona de modo ambivalente como archivo y también como regulador y configurador del sentido de lo “real”. También aquí. Si por un lado “no resuelve los problemas que plantea la realidad” (Piglia, *La ciudad ausente*: 121), la lengua “es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas

muertas y de todas las lenguas perdidas, y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados” (Piglia, *La ciudad ausente*:121). Como leemos en el relato de “La isla”, el conflicto se da entre usos del lenguaje concebido como información. Pero aquí, parece sugerirse, a diferencia de en *La invención de Morel*, el lenguaje no es el componente de una red discursiva diferenciada de la red paranoica o el simulacro. La nueva imagen digital está íntimamente ligada al lenguaje, esto es claro en la programación informática, donde un lenguaje es el código generador de los entornos virtuales, que dependen del código y no exclusivamente de los dispositivos silíceos que usan como soporte (Landow, 1992).

La figura del lenguaje como programador de realidades virtuales tiene su analogía con la función de la narración “darle vida a una estatua, hacer vivir al que tiene miedo de vivir” (Piglia, *La ciudad ausente*: 59), poner en funcionamiento una máquina capaz de ingresar al interior de la red discursiva de la proliferación de la información y la paranoia médico-policial del Estado, para así insertar un relato que no se limite a reproducir sino a repetir con variaciones. Las imágenes ante cuya espectacularidad “hiperrealista” Bioy proyectaba su imaginación apocalíptica son traducidas en *La ciudad ausente* a lenguaje, y el diálogo entre la literatura y el simulacro tecnológico se produce en los términos benjaminianos de relato *versus* información. Para la literatura- podemos inferir de la lectura del texto- se trata de hacer uso de un lenguaje- “el lenguaje mata”-, cooptar el lenguaje que previamente el poder ha usufructuado<sup>157</sup> de modo

---

<sup>157</sup> Sisk señala la importancia de la cuestión del lenguaje en la narrativa de ciencia ficción (Sisk, 1997), casos paradigmáticos de este conflicto entre poder y subversión en el territorio del lenguaje pueden leerse en textos clásicos como *Un mundo feliz* (*Brave New World*) (1932), donde se ha suprimido todo rastro de literatura por subversiva (la lectura de *Hamlet* a cargo del protagonista generará un principio de subversión), debiéndose recluir a quienes han llegado demasiado lejos en una isla al margen de la sociedad. En *1984* (1948) de Orwell, las operaciones de manipulación y alienación del Estado a través de las pantallas omnipresentes del Gran Hermano, desplazan el uso del lenguaje en dirección a implantar una jerga conocida como *Newspeak* frente a una *Oldspeak* que se rechaza. La modificación de los usos del lenguaje o el vocabulario en la narrativa de anticipación es un *theme* frecuente de la narrativa y el cine *cyberpunk*, donde el lenguaje deviene un recurso clave para el extrañamiento (Sisk, 1997). En “Los lenguajes del porvenir” (2006: 171-215) Fernando Reati estudia la función del lenguaje en la narrativa de anticipación. En el contexto argentino reciente resultan interesantes las sustituciones en el vocabulario para referir a realidades a través de eufemismos y el borramiento de realidades principiando por el lenguaje necesario para referirlas en *El Aire* (1993), de Sergio Chejfec. Casos más recientes de los estudiados por Reati los constituyen los universos postapocalípticos, en los que se efectúa una arqueología futura de una civilización nueva tras la extinción de la especie en la que todo debe reinventarse, inclusive el lenguaje, de novelas como *Plop* (2005), del malogrado Rafael Pinedo, o *Runa* (2006), de Rodolfo Fogwill. La problemática de la definición lingüística de la realidad, el desplazamiento de los significados de unas palabras a otras y los neologismos sucesivos, que fuerzan al lector a asimilar un vocabulario crecientemente autorreferencial, son una constante en la narrativa más delirante de

exclusivo. Las fuerzas enfrentadas en la ciudad ausente- paranoia y complot doblemente articulados por el Estado y unos personajes conspiradores (Fornet, 2007) comparten el lenguaje que es el campo de batalla, como sugiere Fuyita, el vigilante coreano del Museo<sup>158</sup>, espía, “gángster” y “filósofo”:

“El Estado argentino es telepata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas” (Piglia, *La ciudad ausente*: 63)

Enfrentado a los actos de lenguaje tecnocrático y a los simulacros del lenguaje estatal, Piglia presenta en *La ciudad ausente* una escritura que trata de dar cuenta de una verdad que acepta las mediaciones y desplazamientos en su constitución y se despliega en el propio acto narrativo<sup>159</sup>. El modelo es Macedonio, en quien Piglia valora su maestría para vincular “ficción y política”<sup>160</sup> (Corbatta, 1999), después, Arlt, leído de un nuevo modo por Piglia como epítome de la novelística del “complot”, y anticipador de lo que Piglia denomina “ficción paranoica”<sup>161</sup>. El énfasis en diferentes autores en el esquema de referencias de Piglia, varía, como ha señalado Fornet, según los intereses del

---

Alberto Laiseca, que escapa a los límites del género de la ciencia ficción, de la que puede servir de ejemplo *El gusano máximo de la vida misma* (1999).

<sup>158</sup> Fuyita es también el nombre del pintor y dibujante japonés Fujita (o Fuyita) Tsuguharu (1886-1868) cuyas réplicas decoraban las amplias terrazas del museo isleño de *La invención de Morel*. Los inventores de la novela de Piglia- Macedonio, Russo o Richter- se vinculan también a la figura de Morel. Si Morel había ideado una máquina capaz de obrar la grabación y fotografía de los seres vivos que, se especula, llegaría a duplicar por completo lo real, obrando un Tlön tecnológico inspirado en los medios de reproducción masiva, el Macedonio de Piglia perfeccionará una máquina de producir réplicas, como Morel, su objetivo también es “anular la muerte y construir un mundo virtual “la ciudad-campo de un millón de chacras y diez mil fábricas”” (Piglia, 2003: 60). “Tlön”, para Piglia, es el mejor relato de Borges y un claro homenaje a Macedonio, quien dedicó su obra a la creación de simulacros virtuales o “museos” en que se reprodujera su esposa, Elena Obieta, muerta en 1917.

<sup>159</sup> Como se sugiere en la novela, en una línea nietzscheana que recuerda al pensamiento “débil” vattimiano (Vattimo, 1987), “lo real estaba definido por lo posible (y no por el Ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible” (Piglia, 2003: 103)

<sup>160</sup> El propio Piglia afirma a propósito de Macedonio: “(Macedonio) une política y ficción, las ve como estrategias discursivas complementarias (...) subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad” (Piglia, 1990: 154).

<sup>161</sup> Piglia describe este género como aquella ficción que se construye alrededor de una conciencia paranoica en la que se tematizan “la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos leer a cada uno de los lados de esa conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de amenaza como dato de esa conciencia” (Piglia, “La ficción paranoica”, *Clarín. Cultura y Nación*. 10 octubre 1991: 5).

adroguese (Fornet, 2007). Si Walsh, cuya prescindencia de la ficción (Piglia, 2001b) es reconocida por Piglia como un ejemplo de lo que Brecht proponía como las cinco tesis para transmitir la verdad<sup>162</sup>, había sido una referencia clave en *Respiración artificial*, en *La ciudad ausente* pasa a un segundo plano en el sistema de referencias, aunque no desaparece. Mucho tiene la novela también de “elipsis”, de trabajo con la ficción y “lo no dicho”, que da al texto la forma de una investigación<sup>163</sup> (Piglia, 1993-1994: 14). Junior es compañero de Renzi, suerte de alter ego de Piglia que vuelve a aparecer en *La ciudad ausente*. Renzi es quien inicia el relato de la primera ficción de la máquina, dando la primera pista en la pesquisa del protagonista, un Renzi al que tan caro había sido Walsh en *Respiración artificial*.

A los circuitos massmediáticos Piglia opone la figura del *story-teller*, que reunía ante sí a la comunidad para contar sus historias (Quintana, 2001), transformada el texto en una Scheherezade tecnológica. Si Benjamin señalaba el papel de la oralidad en la gestión de los mitos esenciales para la pervivencia de la comunidad, considerando a aquélla el opuesto del espíritu de la tecnología de la reproductibilidad técnica moderna del siglo XX (Benjamin, 1986)- lo oral es sinónimo de una experiencia irrepetible-, en la novela de Piglia Sheherezade es una máquina, con lo que es la propia tecnología el caballo de batalla desde el que se ejerce la subversión, actuando como lo hace un *hacker*<sup>164</sup> en un sistema o red informáticos en un entorno urbano en el que dicha noción de comunidad vinculada a la experiencia ha desaparecido del espacio público. Como señala Quintana, lo que movilizan los relatos pergeñados por la máquina es precisamente un “deseo de comunidad” (Quintana, 2001: 93) o su producción a través de actos de lenguaje, aunque no sea dicha comunidad posible salvo como ficción o como promesa. No en vano Macedonio encuentra- nos dice Piglia- en este sentido una inmediata utilidad para su máquina de traducir fallida- “porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo” (Piglia, *La ciudad ausente*: 42):

---

<sup>162</sup> “Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla” (Piglia, 2001b: 42).

<sup>163</sup> Para Piglia, Rodolfo Walsh es un maestro en hacer de “la investigación” el “modo básico de darle forma al material narrativo” (Piglia, 1993-1994: 14)

<sup>164</sup> Bruce Sterling vincula la estética del *hacker* con el quehacer artístico: “Hacking can involve the heartfelt conviction that beauty can be found in computers, that the fine aesthetic in a perfect program can liberate the mind and spirit” (Sterling, cit en Liu, 2004: 397).

El núcleo narrativo “El Museo” transforma en una suerte de instalación o en arquitectura la estructura lingüística que configura la novela. En el fragmento se representan a escala cada uno de los espacios mínimos- habitaciones de hotel, vagones de tren-, los objetos, cuadros, espejos, retratos, etc., que aparecen en los relatos. El salón en que se exhibe la máquina es circular, como el anillo de la estatua, como las historias que su padre le cuenta a la nena Laura, como el movimiento del ventilador que estructura su sistema de alucinaciones, como el pozo reflejado en un espejo a través del que el paisano visualiza el terrorismo de Estado, los cadáveres amontonados y el espectáculo del horror. La falla es la ruptura de la circularidad, como mirar en el pozo de “La grabación” a través de un espejo, por eso la falla de la máquina es lo que la vuelve peligrosa. Una vez más, la duplicación de un artefacto simbólico, como sugiere Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, nunca devuelve lo mismo, pues, como ocurre en el relato “Primer amor” de *La ciudad ausente*, el espejo también está escrito:

“La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa. Así es la vida” (Piglia, *La ciudad ausente* 41-42).

En *La ciudad ausente* el conflicto-escritura simulacro resulta un conflicto entre diferentes actos de lenguaje, entre diferentes lecturas de signos que remiten a otros signos, donde la experiencia de lo real no deviene distinta del reconocimiento de su imposibilidad a través de su relato. Prueba de ello es que en el diseño original de la máquina no se contempla la recepción o el registro de imágenes, sino de texto- de sonidos- originalmente la máquina es una versión sofisticada de un “fonógrafo en una caja de vidrio lleno de cables y magentos” (Piglia, *La ciudad ausente*: 41). Sin embargo la relación entre lo visual y lo verbal también es sugerida. Todo el capítulo de “El Museo”, por ejemplo, es la écfrasis de la exposición en la que se consignan los objetos, las fotografías y la transcripción parafraseada del contenido de los textos exhibidos, reproducidos a través de grabaciones o narrados por Fuyita, el vigilante:

“En una sala, Junior vio el vagón donde se había matado Erdosain. Estaba pintado de verde oscuro, en los asientos de cuerina se veían las manchas de sangre, tenía las

ventanillas abiertas. En la otra sala vio la foto de un viejo coche del Ferrocarril Central Argentino. Ahí había viajado la mujer que huyó a la madrugada. Junior la imaginó dormitando en el asiento, el tren cruzando la oscuridad del campo con todas las ventanillas encendidas. Ésa era una de las primeras historias” (Piglia, *La ciudad ausente*: 47)

Las historias narradas, construidas a partir de errores o según un proceso distorsionado de duplicación, tienen su correlato en la exposición que el capítulo describe. La máquina traduce a la Argentina un cuento de Chéjov en “La mujer” (Fornet, 2006), rescribiendo al escritor ruso como había sucedido con Poe:

“En el Museo estaba la reproducción de la pieza del hotel donde se había matado la mujer. En la mesa de luz vio la foto del hijo apoyada contra el velador. No recordaba ese detalle en el relato” (Piglia, *La ciudad ausente*, 49).

En otros casos la representación de los relatos se hace más compleja, es el caso de la exhibición de la instalación artística en que consiste la representación del relato de “La nena”, donde se reproducen también la serie de citas intertextuales que inspiran las versiones del relato del padre:

“Junior vio el anillo y las sucesivas versiones de la historia del anillo. El grabado de Durero (*El sueño del doctor*, 1497-98) estaba colgado en la pared de la izquierda. La pasión, simbolizada por la figura de Venus con un anillo en la mano izquierda y una bola de piedra en los pies. Ese relato era la historia del poder del relato, el canto de la nena que busca una vida, la música de las palabras que se cierran y se repiten en un círculo de oro. En un costado había una edición de *The Anatomy of Melancholy*, con notas manuscritos y dibujos. Burton también contaba el cuento del anillo para ilustrar el poder del amor. La muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre”. (Piglia, *La ciudad ausente*, 59)

Pero la “mirada estrábica” que se tematiza al inicio de la novela<sup>165</sup>, como decíamos, acaba haciendo converger en el “Aleph” del Museo todos los mundos posibles, sustrayendo el peso de la realidad de cada uno de ellos. También se exhibirá allí la habitación del hotel Majestic en que tiene lugar el encuentro entre Junior y la ex-

---

<sup>165</sup> Esta cualidad revela la necesaria virtud del investigador: “No tenía treinta años pero parecía un viejo de sesenta, con el cráneo afeitado y lamirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto perdido del océano” (Piglia, 2003: 10)

cantante alcohólica Lucía Joyce, sugiriéndose que la historia de Junior sea también una proyección de la máquina, tal vez, a partir de un texto auténtico de un tal Ricardo Piglia que se denominara *La ciudad ausente*<sup>166</sup>. De modo que no es descabellado proponer que el relato policial que cohesiona la novela no sea más que otro delirio proyectado por la máquina. Inclusive, que el espacio y el tiempo de la historia no sean otros que los de la máquina balbuceando en soledad los espacios y tiempos mentales de los relatos:

“Junior vio el cuarto de hotel de Cuernavaca, con la cama envuelta en un mosquitero y la botella de tequila. En una sala lateral estaba la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume. Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida” (Piglia, *La ciudad ausente*, 49)

Frente al Estado de la permante visibilidad<sup>167</sup>, de la vigilancia constante y las imágenes disciplinadoras, la acción de los relatos transcurre en su mayoría en espacios oscuros, interiores reducidos, sótanos, diferentes habitaciones de hotel o espacios “nodales” (Tan, 2004) como los vagones de tren o de “subte”, que constituyen también el escenario en que tiene lugar la investigación de Junior y en los que se intercambian frecuentemente los relatos. La predilección por éstos alegoriza la reducción de los espacios sociales en tanto que “circuitos de comunicación y participación colectiva” (Quintana, 2001:102). Así lo observa Junior:

“En la calle los autos iban y venían. “Vigilan siempre, aunque sea inútil”, pensó Junior. El cielo estaba gris; a las cuatro menos diez el helicóptero de la Presidencia pasó por sobre la Avenida hacia el río. Junior miró la hora y se metió en el subte. Dirección Plaza de Mayo (...) Se miran unos a otros, los giles, van bajo tierra para eso. Una vieja iba parada, la cara hinchada de tanto llorar. Gente sencilla, proletas vestidos de salir, ropa moderna, de Taiwan. Parejas tomadas de la mano, vigilando por el espejo del vidrio. Los

---

<sup>166</sup> O, como señala Jorge Fernet (2007: 164), la duplicación con variaciones de un relato inédito previo del propio Piglia, en el que acontece una visita al Majestic y en el que figura una mujer, titulado “Agua florida” (1974).

<sup>167</sup> “Eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el sol. “Esto parece un cine”, pensó el Monito, “como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película”. Distinguía lo que hablaban en la mesa a medida que se acercaba, igual que si subieran el volumen de una radio” (Piglia, *La ciudad ausente*: 12)



morochos. Los peronios, como decía Renzi. “Entre todos me pelaron con la cero” cantó Junior en silencio” (Piglia, *La ciudad ausente*, 18).

En ellos tiene lugar el otro “complot”, la transformación de la crisis de la experiencia en condición para la creación. Estos personajes recluidos en mónadas, presos de ese entorno hipervigilado y plagado de ficciones de procedencia incierta son “los nuevos contadores de relatos cuya práctica se torna ella misma experiencia” (Quintana, 2001: 68), contar equivale a generar “flujos de sentido” dentro de una “conmocionada realidad en donde el narrador se escinde en su lucha constante contra el vacío de la experiencia” (Quintana, 2001: 68):

“(…) al superponerle el relato novelesco una figura de orígenes más remotos, el *story-teller*, Piglia radicaliza esa distancia gnoseológica y, así, la verdad parece situarse en el relato mismo. La experiencia, habría de presuponer el vacío como aquello que no se puede jamás experimentar y que, al mismo tiempo, constituye un nuevo tipo de vivencia a través de complejos procesos narrativos en los que la autorreflexión conduce a un desborde de los límites literarios al señalar un afuera en que habita lo indecible” (Quintana, 2001: 69).

Único contenido que de modo ciego la máquina repite, dicho vacío resulta ser, al mismo tiempo, la única posibilidad de la experiencia en el Buenos Aires de fin de siglo. Y si el lenguaje empleado para narrarla puede usarse igualmente para su sustracción, es necesario por ello volverlo un lenguaje extrañado: una “lengua extranjera”, como en la historia de Lazlo Mallämud, el profesor húngaro especialista en José Hernández, que únicamente conoce los giros del habla literaria del *Martín Fierro* y con ellos trata de expresarse pobremente en castellano; afásico, como el de Laura- “(…) con el repertorio de palabras que había aprendido y con la estructura circular de la historia, fue construyendo un lenguaje, una serie ininterrumpida de frases que le permitieron comunicarse con su padre” (Piglia, *La ciudad ausente*: 58)-; balbuceante, como el de Juan Arias, primer anarquista argentino- “(…) cuando no sabía cómo convencer a la gente y se quedaba sin palabras empezaba a recitar el poema de Hernández (...) los gauchos hablan en versos y los obreros son tartamudos. El Tarta, todos lo conocen (...)” (32); depositario de los residuos de la historia y conciliable con la experiencia, como el lenguaje sobre el que se teoriza de modo nostálgico en “La isla”, por contraposición con

la angustia de la diferencia que también trabaja el *Finnegan's Wake*, texto por otro lado sagrado para los habitantes de esa isla:

“Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. Los antepasados hablan de una época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir porque nadie tiene patria. El insomnio es la gran enfermedad de la nación. El rumor de las voces es continuo y sus cambios suenan noche y día. Parece una turbina que marcha con el alma de los muertos, dice el viejo Berenson. No hay lamentos, sólo mutaciones interminables y significaciones perdidas. Virajes microscópicos en el corazón de las palabras. La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos” (Piglia, *La ciudad ausente*: 118).

Si los circuitos massmediáticos se traducen en redes por las que circula el lenguaje y el conflicto escritura-simulacro se da en su seno, ¿qué ocurre con lo estrictamente visual y la tecnología de producción y reproducción de las imágenes? ¿Cómo se tematiza en el texto y qué función cumple? Hemos sugerido los rasgos visuales en “La grabación” y la invocación de la imagen bajo écfrasis en “El Museo”. El capítulo “Los nudos blancos” transcribe por vez primera las características del híbrido tecnológico, la máquina, mujer-cyborg que, si bien se entrega a la lectura en forma de un relato generado por la propia máquina, tematiza los delirios de la máquina como “visiones”.

“Los nudos blancos” es el relato delirante de Elena narrado en tercera persona. En un “tono” mental esquizoide y un escenario fantasmagórico en el que se ha perdido toda referencialidad espacial y temporal, la proliferación y el solapamiento de realidades se acompaña de una incorporación acelerada de visiones que son inmediatamente traducidas por la máquina<sup>168</sup>. El personaje parece atravesar diferentes historias que son al mismo tiempo mundos paralelos que no podemos ubicar dentro o fuera de la mente:

---

<sup>168</sup> Virginia Woolf en *Ms Dalloway*, había explorado el espacio perceptivo creado a partir exclusivamente del lenguaje de un esquizofrénico suicida, no es extraño que Piglia la cite expresamente en “Los nudos blancos”, invocándola como una escritora tutelar de este relato (Piglia, 2003: 73).

“Iban a operarla. Se sentía lenta y vacía, temió que la hubieran desactivado. (...) – tranquila- dijo (Arana)-. Tiene que colaborar con nosotros si se quiere curar. El capitán la va a ayudar a recordar. Es un especialista en la memoria artificial. – Señora- dijo el oficial-, nos interesa saber quién es Mac.

Sabían todo. Tenía que huir. Se había dormido, pero ahora estaba despierto, hizo un esfuerzo para seguir adelante. Había empezado a anochecer, la luz de los grandes carteles luminosos llenaba el aire de imágenes y de rostros brillantes. El Tano salía del subte por la escalera mecánica de Diagonal. La brisa de la primavera era apacible (...) Elena se apoyó en la vidriera del Trust Joyero; múltiples relojes marcaban las tres de la tarde. Habían unificado la hora en todo el mundo para coordinar las noticias del telediario de las ocho. Tenían que vivir de noche, mientras en Tokio salía el sol. Era mejor, los beneficiaba esa oscuridad interminable” (Piglia, *La ciudad ausente*, 72-73).

La fusión *cyborg* entre la carne y el metal se sugiere metafóricamente<sup>169</sup>, lo cual inicialmente nos pone sobre aviso de la naturaleza e identidad de la Elena que irrumpe en una Clínica que se nos afirma “sinistra”. El doctor Arana- doctor que aparece en otra ficción previamente transcrita en el Museo (“La nena”)- es el encargado de tratarla. El delirio de Elena ha sido anticipado en el Museo- “- Y ahora fijese en esta calavera- dijo el guardia -. Es de la misma zona. Parecía un cráneo de vidrio” (Piglia, *La ciudad ausente*: 52)-. Los objetos que muestra Fuyita a Junior, las venas, el cráneo de vidrio, los huesos blancos de la exposición virtual, pertenecen a la imagen delirante que ella percibe:

“(...) cuando vio aparecer al doctor Arana se le confirmaron las premoniciones; parecía estar ahí para hacer reales todos los delirios paranoicos. Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna. Elena pensó que el hombre era un

---

<sup>169</sup> Instalada en una tradición como la *femme-machine* de Marx Ernst y la *Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam, la máquina de Macedonio persigue restaurar la ausencia de una mujer- la pérdida de la mujer, motivo básico, para Piglia de la narrativa argentina que, así, compartiría este rasgo con el tango-. En el último hálito de vida, la máquina, condenada a ser desactivada, recupera, en un monólogo que homenajea el de Molly Bloom del *Ulises*, la voz de todas las mujeres, como la misma Molly, Amalia, Hipólita, Anna Livia Plurabelle, Eva Perón, (Fornet, 2007), etc. El Estado represor parece, en la novela de Piglia, vincularse al patriarcalismo del capitalismo omnicompreensivo de la posmodernidad, frente a él, las figuras femeninas son las encargadas de desplegar un contradiscurso. Donna Haraway ha definido el *cyborg* desde una óptica feminista en que está implicada la posibilidad de ofrecer una alternativa a las polarizaciones identitarias vinculadas al género. La hibridez del *cyborg*, completa una identidad mutilada. Entendido como una excrecencia ilegítima del capitalismo patriarcal y militarista, el *cyborg* supone una apropiación de la tecnología para redefinir lo humano y lo que determina las categorías con las que se lo define (Haraway, 1991).

imán donde se incrustaban las limaduras de hierro del alma” (Piglia, *La ciudad ausente*: 66)

Mitad mujer, mitad máquina; todo el capítulo parece sugerir la posibilidad de que en cualquier momento el personaje puede volverse una máquina o más bien, de que en realidad todo el tiempo ella misma sea el duplicado o la imagen mental de “otra” máquina original ubicada en el Museo. Su ingreso en la Clínica alegoriza el modo en que la máquina narrativa- y la literatura- se infiltra en los circuitos paranoicos empleando sus redes discursivas, usurpando sus lenguajes. La sobrevivencia de Elena parece confirmar, en la ficción de Piglia, las hipótesis de Morel: los duplicados sí tienen alma. Aunque la distopía de Bioy multiplica su delirio al narrarse al revés, desde la óptica de esa imagen duplicada<sup>170</sup>, la estatua de Venus del relato de Macedonio:

“(…) se internó con el doble propósito de hacer una investigación y de controlar sus alucinaciones. Estaba segura de haber muerto de que alguien había incorporado su cerebro (a veces decía su alma) a una máquina. Se sentía aislada en una sala blanca llena de cables y de tubos. No era una pesadilla; era la certidumbre de que el hombre que la amaba la había rescatado de la muerte y la había incorporado a un aparato que transmitía sus pensamientos” (Piglia, *La ciudad ausente*: 67)

El delirio experimentado por la máquina, o la realidad de la mujer de la ficción que delira que es una conciencia transferida a una máquina, es creerse “una loca que creía ser una mujer policía a la que obligaban a internarse en una clínica psiquiátrica y era una mujer policía entrenada para fingir que estaba en una máquina exhibida en la sala de un Museo” (Piglia, *La ciudad ausente*: 67). La Clínica se sugiere como una reproducción en miniatura de la ciudad, también ésta otra máquina, mayor, diseñada para la represión, de la que este relato constituye la explicación de su funcionamiento a través de un interrogatorio:

“El paisaje imaginario había sido explorado al máximo por el doctor Arana; las visiones personales construían la realidad. La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver. Nadie parecía tener recuerdos propios y el barman la trataba como si fuera una amiga (...) Podríamos desengancharla (...) Hay que actuar sobre la memoria- dijo

---

<sup>170</sup> Fruto de su identidad esquizoide, Elena también siente temores paranoicos dobles, por un lado, el miedo de ser una máquina, por otro, desde la convicción de ser una máquina, el miedo a ser desconectada.

Arana- Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos, son como mitos- dijo-, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos” (Piglia, *La ciudad ausente*: 69-72).

En “Los nudos blancos” puede leerse cómo es el proceso de la generación de esos relatos que son recogidos por ese Estado “telépata”, relatos que son vividos previamente como imágenes delirantes y que son traducidos a lenguaje para su aprensión:

“Era la alucinación de las anfetetas, pensaba mucho más rápido de lo que podía hablar y las ideas se transformaban en imágenes reales. No podía parar; salía de los sueños hacia otra realidad; se despertaba en un cuarto distinto, en otra vida; estaba loca, no quería volver a dormir” (Piglia, *La ciudad ausente*: 73)

Al mismo tiempo, el texto vuelve consciente la idea de que, conforme se está narrando, lo narrado está deviniendo real en algún punto de la ciudad y, de la misma manera, se sugiere cómo en todo acto de lenguaje está implícito el peligro de actuar en favor del Estado criminal:

“- Entonces está dispuesta a colaborar con nosotros?- le preguntó el doctor Arana.

- ¿A cambio de qué?- preguntó Elena.

Trataba de ganar tiempo y de armar una línea de defensa. Temía traicionarse a sí misma y ser obligada a informar. Sabía de los que salían a la calle y marcaban a los conocidos. Se ponían máscaras de piel sintética y navegaban durante horas en los patrulleros por el centro de la ciudad (...)” (Piglia, *La ciudad ausente*: 71-72)

En resumen, el *cyborg* de “Los nudos blancos” convierte sus visiones en una narración mental y a ésta en “imágenes reales”, que se materializan al no poder llegar a verbalizar el flujo continuo del pensamiento. Lo visual accede en este caso para hacer ingresar lo simultáneo- los tiempos simultáneos borgianos- en el relato sucesivo, y una vez más la visión del Museo a cargo de Elena, se relata, como el pozo de La Perla, según una retórica visual que recuerda a *El Aleph* de Borges:

“Los pabellones se extendían durante kilómetros, con vitrinas que exhibían material del pasado. Elena vio la pieza de una pensión de Tribunales y en una silla baja vio a un hombre pulsando una guitarra. Vio a dos gauchos que cruzaban a caballo la línea de fortines<sup>171</sup>; vio a un hombre que se suicidaba en el asiento de un tren<sup>172</sup>. Vio una réplica del consultorio de Arana<sup>173</sup> y vio otra vez la cara de su madre. El Tano la abrazó. También eso lo había visto. El Tano la abrazaba en la sala de un Museo. Vio la réplica del escenario iluminado con Molly Malone cantando con voz de gata el coro de Ana Livia Plurabelle” (Piglia, *La ciudad ausente*: 77)

Johnston describía la novela del ensamblaje mediático como aquella que tematizaba, no tanto los efectos concretos de un medio, como en “la ciencia ficción especulativa” clásica<sup>174</sup> (Dellepiane, 1989: 515), sino un universo ficcional como medio sociocultural en el que los personajes “flotan” (Johnston, 1998: 166). En esta narrativa del “ensamblaje mediático” (Media-Assemblage) (Johnston, 1998), los diferentes medios se integran sincréticamente configurando una ecología compleja o una particular medialidad (Kittler, 1990). Es el caso de *La ciudad ausente*, en la que el acceso a la experiencia no depende de los efectos des-realizadores de un medio concreto, sino que es su propio estatuto el que se enrarece y modifica hasta evaporarse. Por eso el complot de los personajes pasa por la recuperación de la memoria. Eso es el Museo, exhibición de materiales del pasado (o de pasados múltiples), no hilados, un pasado compuesto de piezas que deben armarse y conectarse. El trabajo deductivo del investigador, la lectura que obliga al esfuerzo casi mecánico de armar el rompecabezas, contrasta con la emisión directa del simulacro televisivo. En *La ciudad ausente* las tecnologías de la reproducción de imágenes actúan del lado del simulacro- “La televisión transmitía un

---

<sup>171</sup> Ana María Barrenechea ha señalado la deuda inmensa de Piglia con la narrativa pastoril argentina: “Entre los infinitos textos con los que dialoga Piglia, están como telón de fondo los que constituyen la literatura pastoril desde el helenismo griego hasta nuestra literatura gauchesca (...) (como) el Martín Fierro y Don Segundo Sombra” (Barrenechea, 2000: 238) La gauchesca y los relatos de gauchos se prodigan en *La ciudad ausente*, el tapero Burgos, “El gaucho invisible” o la escena del rescate del ternero que describe “La grabación”, inclusive el viaje de Junior al interior buscando a Russo, describen espacios y escenas vinculadas a la literatura gauchesca.

<sup>172</sup> Una vez más, la referencia a Erdosain, personaje de *Los siete locos* de Roberto Arlt.

<sup>173</sup> La éfrasis del Museo vuelve objetos visuales los relatos de la máquina, incluido el último, el que está narrándose en esas mismas páginas- “el consultorio de Arana” (77).

<sup>174</sup> Ángela Dellepiane denomina “ciencia ficción especulativa” a la que “deja de lado la tecnología como un fin en sí mismo, subordinando (...) la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales”, constituyen ante todo una “crítica social” (Dellepiane, 1989: 515-516). La ciencia ficción especulativa se aviene, según Reati, a la mayor parte de la narrativa del género en Argentina, adaptándose a la realidad científica nacional. Como ha señalado Gorodischer: “no nos imaginamos escribiendo sobre imperios galácticos: los autores aquí han hecho algo más cerca de lo metafísico que de lo épico” (Gorodischer, cit. por Costa, cit. por Reati. 2006: 14)

programa especial sobre el Museo. Basura política” (Piglia, *La ciudad ausente*: 88)-  
conducente a repetir la “verdad” impostada del sistema:

“Tuvimos que pasar por esta hecatombe para darnos cuenta del valor de la vida y el respeto a la democracia”. Repetía la lección como un lorito, en un tono tan neutro que parecía irónico. Era una arrepentida. Había participado en los grupos de autoayuda y no se podía saber si era sincera o si estaba esquizofrénica” (Piglia, *La ciudad ausente*, 91)

Una vez más, los medios de comunicación de masas forman parte de los mecanismos de desrealización de la experiencia y la comunidad colectiva, de ficcionalización de un real por parte del Estado- instrumentos útiles al control burocrático, especula el narrador del relato de Bioy-. Contribuyen decididamente al control sobre la población y al aislamiento de los individuos, y tratan de desacreditar los relatos que se diseminan como un rumor o como un virus. Como sugiere Fuyita:

“Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión- dijo de pronto-, el ojo técnico- miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas” (Piglia, *La ciudad ausente*, 63)

Discursos massmediáticos y simulacros lingüísticos forman parte de la ecología mediática de un futuro posible planteado por la imaginación distópica de Piglia, en la que la utopía para develar una verdad que ya no existe estriba en la recuperación de indicios del pasado que, como el cono de “Tlön” o la “flor de Coleridge” borgianos, den testimonio de que de alguna manera lo real haya estado ahí. Por eso la insuficiencia para traducir el pensamiento debe cristalizar en la corporeización de esas “pruebas” que son los objetos del museo, objetos que visualizan como simulacros virtuales lo que no existe, lo que se ha borrado, quizás la memoria de esos cuerpos literalmente citados en el fragmento “La grabación”<sup>175</sup>. “

---

<sup>175</sup> La política del olvido respecto de los crímenes y torturas de la dictadura argentina fue una constante durante los años de gestación de la novela de Piglia, a pesar de las amenazas reiteradas y desórdenes promovidos por los afectos al régimen militar, del que el asalto de los carapintadas a un cuartel en Córdoba fue uno de los episodios más graves. Apenas dos años antes de la publicación de *La ciudad ausente*, en diciembre de 1990, Carlos Menem había aprobado el indulto de los principales responsables de la represión en Argentina. La crítica ha vinculado la desmemoria psicótico-massmediático-quirúrgica que se narra en *La ciudad ausente* a esta política del olvido peronista, continuadora de la iniciada por el radicalismo. Si bien la gestación de la novela no guarda una relación de causa-efecto con el perdón

La vida- señala Piglia- no está hecha sólo de palabras, está también, por desgracia, hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte” (148). Por eso Mac<sup>176</sup> abandona la física nuclear y abre un taller para arreglar televisores para que éstos sean capaces de sintonizar canales del pasado, aunque lo que sintonizan esas máquinas, defectuosas, según parece es la propia imagen del inventor replicada fractalmente *ad infinitum*, la opacidad de un nuevo simulacro<sup>177</sup>. Por eso el Estado policial argentino busca a toda costa desactivar la máquina. Por eso, cada vez que el lenguaje-información se vuelve insuficiente los personajes de la novela recurren a la literatura. La apropiación de las ficciones precedentes de la literatura nacional- mecanismo que lee en la ficción macedoniana en forma de plagio consentido, de abandono de los relatos en cajones olvidados, de falsificación, de préstamo, por el que obras de Macedonio habrían sido escritas por Marechal, por Borges, por Bioy, etc. (Corbatta 2006; Fonet, 2007)- sirve al propósito de hallar un rodeo para alcanzar a decir lo innombrable (Fonet, 2007). La utopía posible- la invención- sólo puede lograrse a través de la repetición circular de relatos precedentes, entregando cada vez una variación.

Del mismo modo que *La ciudad ausente* responde al mensaje cifrado del diario del naufrago de *La invención de Morel*, también prefigura a su término el anacronismo de la vieja máquina de Macedonio ante nuevos desarrollos de la tecnología. Como decíamos, el conflicto escritura versus simulacro se da en el territorio del lenguaje, preferido por la imaginación de Piglia<sup>178</sup>. Cuando no se ponen en relación con los mecanismos represivos y desrealizadores al servicio del poder, como en la novela se tratan las imágenes televisivas, las imágenes con frecuencia remiten como enlaces hipertextuales a otros textos: o bien, podríamos decir, “fotografían lenguaje”, tomando la textura de

---

menemista, resulta interesante cómo, desde fines de los ochenta y, particularmente, en 1990, Piglia comienza a leer la historia de la literatura argentina como una historia del complot (Fonet, 2007).

<sup>176</sup> Alter ego de Macedonio en el relato delirante de Elena, curiosamente también la forma coloquial de referir a una conocida marca de ordenadores. La ironía de Piglia es clara: el enamorado de esta mujer máquina es, también, un hombre máquina.

<sup>177</sup> “Las diminutas imágenes titilaron y enseguida se empezó a ver una serie de pequeños talleres de reparación diseminados por todos los pueblos y las ciudades chicas del país. Se veían hombres con guardapolvo blanco desarmando viejas radios y reconstruyendo motores en desuso” (Piglia, 2003: 79)

<sup>178</sup> *La ciudad ausente* se ha leído por algunos críticos como un “combate discursivo” (Evangelista, 1998: 69-72), como una “batalla (...) en la que las armas se han reemplazado con historias” que enfrentan al relato del poder “con la aventura de desciframiento de los extraditados y outsiders” (Berg, 1996: 39)



“metaimágenes”<sup>179</sup> (Mitchell, 1994), como las “fotos ampliadas” que Grete Müller revela en el sótano del “Mercado”, fotos de “figuras grabadas en el caparazón de las tortugas” (168); o bien “visualizan literatura” como la retórica visual que, como ya hemos dicho, se da en la écfrasis del Museo que nos retrotrae a Borges y su *Aleph*. La novela, como hipertexto que pone en circulación textos cultos y populares, nacionales y extranjeros, concibe la literatura como el mecanismo, el desvío simbólico que “permite hacerse cargo de la interrupción del mito” (Quintana, 2001: 109). La novela reproduce la denuncia de la pérdida de la comunidad, de la experiencia, a través de un habla imperfecta, balbuceante, que continúa hablando, latiendo en la penumbra. *La ciudad ausente*, transcribiendo estructural y temáticamente las posibilidades del hipertexto, responde a *La invención de Morel*: es posible una máquina que dé “vida”, sentido, al simulacro, y esa máquina está hecha ante todo de literatura. Es la ficción de identidad de la máquina lo que se perpetúa, frente al artefacto. En el fragmento 2 de “En la orilla” conviven esas dos identidades esquizoides de la máquina moribunda: el artefacto, que presenta una morfología vanguardista, de “forma achatada, octogonal, y sus “pequeñas patas abiertas sobre el piso” con “su ojo azul” latiendo “en la penumbra”, parpadeando con un “ritmo irregular” (Piglia, *La ciudad ausente*: 156); y la ficción de identidad de Elena, “una memoria ajena” de mujer que se resiste a desaparecer. No obstante, la máquina de Macedonio- como la literatura- acaba finalmente por resultar anacrónica, su desconexión por este motivo parece cuestión de tiempo, ante el desarrollo de tecnologías más avanzadas de control mental vinculadas a la imagen:

“Durante horas es sólo mi imagen la que se ve en el sótano, enfocada en realidad por dos cámaras, una en ese ángulo y la otra en ese otro ángulo del techo. Sólo ven mi cuerpo, pero nadie puede entrar en mí, la soledad del cerebro es inmune a la vigilancia electrónica, la televisión sólo refleja el pensamiento de quienes la ven. Sólo se filma y se transmite el pensar de la gente que voluntariamente se dispone a mirar lo que piensa. A eso lo llaman la programación televisiva del día, un mapa general del Estado mental. El monólogo interior, decía él, es ahora la programación de un día en las pantallas de la televisión, tiempo fragmentado, flujo de conciencia, imágenes verbales. Pero no han logrado todavía una máquina tan sensible, que permita la televisión telepática. (...)”

---

<sup>179</sup> Imágenes autorreferenciales que “no ya ilustran teorías de la representación pictórica o de la visión, sino que nos muestran en qué consiste la visión y cuáles son sus límites” (Mitchell, 1994: 57), respondiendo al axioma “*ut pictura theoria*”. En este sentido son imágenes ciegas, no epistemológicas, sino, tal vez, ontológicas. Un ejemplo de éstas es el famoso cuadro de Magritte “*C’est ne pas une pipe*”, también descrito por Wagner como “iconotexto” (Wagner, 1996).

investigaciones en Osaka, Japón, en los laboratorios secretos de la Sony-Hitachi, donde experimentan con el cerebro de los delfines, quieren una máquina capaz de leer el pensamiento y transmitirlo a una pantalla. Soy anacrónica, tan anacrónica que me han sepultado en este sótano blanco (...) como un cadáver embalsamado (...)" (Piglia, *La ciudad ausente*, 158)

La novela ubica a la máquina- que es también la novela de Macedonio, que es también la propia novela de Piglia- en un Museo, espacio que, como señala Bürger, extrae a la vanguardia artística de la esfera política, confinándola en un cementerio artístico que aleja al arte de su posible vínculo con "la vida" (Bürger, 1997). El museo había cristalizado en el último tercio del siglo XX como metáfora del fin del Arte. Sanguinetti había señalado el acceso de la vanguardia a los museos como punto divisorio entre la vanguardia y la postvanguardia (Sanguinetti, 1974). Huyssen planteaba precisamente cómo los museos sirven como catalizadores de "la articulación de tradición y nación, legado y canon", como suministradores de un "mapa" para la construcción de la legitimidad cultural" (Huyssen, 1994: 151), y al mismo tiempo, reconocía cómo el modernismo cultural se había erigido frente al museo que ha visto como símbolo del capitalismo burgués, constituyendo dicha oposición un tropo de la modernidad vanguardista (Huyssen, 1994: 151) En la ficción de Bioy la idea de que las máquinas se hallen en un "museo" refuerza la idea de la "no-vida" implicada en la sobrevivencia espectacular (Debord, 1977). Al pasar a la imagen reproductiva, a la exhibición espectacular, el "alma" del individuo- como el "aura" del arte- por así decir, se "desactiva". Bratosevich ha señalado el papel que los museos y la serie de "cajas de vidrio" juegan en esta novela de Piglia, similar al de las diferentes carpetas de *Respiración artificial*, como "clasificadores" y "ordenadores de las colecciones" (Bratosevich, 1997: 212). La elección del Museo como espacio en que ubicar su "máquina" responde- creemos- a la tematización de la paradójica situación contemporánea del arte. Los personajes que construyen artefactos artísticos o producen algún tipo de escritura están locos- "anarco-esquizoides"-, encerrados en la Clínica de Arana, reclusos en un periódico que se describe en unos términos que recuerdan al universo carcelario, encerrados- sobre todo- en un Museo, para su exhibición espectacular.

En *La ciudad ausente* la superioridad moral del arte se sigue perfilando a pesar de hallarse sujeto a un espacio de distribución que determina su sentido en universos mediatizados, en los que la hipertextualidad del diseño (Vattimo, 1987; Subirats, 2001), coopta las posibles estrategias de extrañamiento de una vanguardia artística. Pero el Museo es también la prueba material del modo en que la máquina convierte sus ficciones en realidades virtuales, la única posibilidad extrema y anacrónica para una ficción de ser “política”- tras Auschwitz, diría Adorno-. Así, la metáfora del museo transcribe la nostalgia de una realidad que no puede volver, o que está volviendo siempre sin que se la pueda reconocer<sup>180</sup>, que inclusive continúe haciéndolo, después del fin, cuando, como se sugiere en la novela “la experiencia (...) habría de presuponer el vacío como aquello que no se puede jamás experimentar y que, al mismo tiempo, constituye un nuevo tipo de vivencia” (Quintana, 2001: 69).

#### **5.4. Breve resumen del capítulo. Tecnoescritura, imagen y medios.**

La ansiedad de real, como complot, como virus informático, como enfermedad psicótica, como búsqueda de hilos sueltos, actos de lenguaje diseminados por una ciudad ausente, tematiza la nostalgia imposible de una experiencia que sobrepasa el lenguaje, pero para la que no se tienen otras herramientas de expresión, pues hablar, decir, es la única forma posible de sobrevivencia. Para su representación el texto se pliega a la adaptación posthumana de la figura benjaminiana del contador de historias, y a un relato articulado alrededor de las figuras del círculo y la red, cuya proliferación ramificada remite a la “implosión”, “diseminación” y “no linealidad” de lo hipertextual (Lévy, 2008). En su diferencia infinita que nunca es la repetición de lo mismo, la ansiedad de real es lo único que queda de una experiencia perdida, lo único que el texto puede narrar en la obra de Piglia en unos tiempos de “deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi con un solo traje”).

La ficción de Piglia se deja seducir por las posibilidades de la tecnología tematizando los efectos de una ecología de la proliferación de la información en la postdictadura argentina sobre la identidad, sobre la memoria, sobre el espacio público y su desaparición, ecología en la que las imágenes massmediáticas funcionan ante todo como

---

<sup>180</sup> Como sugiere la cita de Eliott que encabeza *Respiración artificial*: “we had the experience but we missed the meaning. An approach to the meaning restores the experience” (Eliott, en Piglia, 1980).

instrumentos para la opacidad de la “absoluta visibilidad” (Baudrillard, 1994), para la alienación y el disciplinamiento. *La ciudad ausente* proyecta una negatividad o resistencia paradójica frente a esa ecología cómplice con el olvido, por un lado, valoriza un desvío a través de las voces “otras” de la literatura como red discursiva que posibilita un discurso subversivo, por otro lado, esa literatura-máquina deseante ingresa en los circuitos del poder, inserta un virus en la máquina estatal a través de la diseminación de relatos, luego debe ejercer un papel en ese contexto. Según el plano que habíamos construido en el capítulo 4, *La ciudad ausente* sería, en primer lugar, un artefacto literario “integrado”, dada su innegable seducción por la cultura popular, los géneros “menores” como el policial o la ciencia ficción, “la acumulación” a la manera de un museo (Huysen, 1994) de los cánones populares, masivos, cultos, pero sin duda “apocalíptico” en cuanto a la tematización de los efectos de esa ecología mediática en una Buenos Aires de fin de siglo alegorizada en el texto. En segundo lugar, proyecta un “terror efrástico”- manifiesto en la tematización de los peligros de la televisión como alucinación colectiva y los delirios inducidos por los agentes de la Clínica. Este “terror” prima sobre la “esperanza” o “utopía efrástica” (Mitchell, 1994)- el acceso a lo no representable con el lenguaje propio acude al lenguaje ajeno, a la repetición en la diferencia de la tradición literaria, y en cambio las imágenes, o bien contribuyen al complot del Estado o bien son metaimágenes que remiten opacamente a nuevos signos. Imágenes por tanto no visuales. El resultado es una revalorización del papel político de la literatura y un planteamiento del conflicto entre la escritura y el simulacro que, a diferencia de lo que ocurría en Puig o Levrero, inclusive en Bioy Casares, se da en el territorio del lenguaje. Como ilustra el fragmento de Rajzarov, un estudiante ruso amigo de Macedonio a quien había estallado una bomba en las manos y llevaba esa “escritura” en su cuerpo orgulloso como quien lleva una condecoración, o como también demuestra la inclusión de la historia del suicida Lugones, padre, y de Lugones, hijo, éste último promotor de la figura de su padre e introductor de la picana como método de tortura, el lenguaje porta “residuos” (Piglia, *La ciudad ausente*: 118) y no sólo está hecho de palabras sino, “por desgracia”, también de cuerpos.

Los usos de la tecnología, la imagen y lo mediático en los textos de los autores que hemos elegido son ilustrativos de la variedad de apropiaciones de las tecnología de la imagen mediática en la tradición. Nuestro recorrido, comienza con una breve referencia a Puig, ampliamente estudiado como iniciador de un arte de los medios en el Río de la

Plata. Puig supone un trabajo pop y camp con los medios y las imágenes. Levrero, como veíamos, hace de la écfrasis un procedimiento fundamental. Finalmente Piglia, en diálogo con ficciones previas como *La invención de Morel*, plantea en *La ciudad ausente* una tematización de la ecología mediática contemporánea vinculada a la multiplicidad de la información y el ensamblaje mediático. En los autores seleccionados, aunque distanciados en sus estéticas, hemos tratado de leer un elemento común: la nostalgia de real, o de una experiencia previa al simulacro, inclusive desde el reconocimiento posmoderno, como en *La ciudad ausente*, de que tal experiencia haya sido un constructo. En segundo lugar, la tematización del simulacro en estas novelas resulta un elemento funcional a la descripción de la pérdida de densidad de lo real, como desrealización, como obstáculo o agente desestabilizador para configurar una experiencia de lo real.

Como veremos, la crisis contemporánea de la experiencia, la disolución de la memoria y del sentido de lo real bajo el régimen escópico simulacional y la ecología massmediática posmoderna también serán un núcleo central de las propuestas narrativas que vamos a analizar, muy particularmente la de César Aira. Ahora bien, el conflicto entre la escritura y el simulacro en la novela de Piglia, como hemos tratado de leer, se plegaba a lo verbal, a lo literario, y las imágenes se ponían en función del lenguaje o bien se vinculaban a la desrealización de una memoria fuerte. En la narrativa de Levrero las imágenes complicaban el acceso al alma junguiana, disolviendo la identidad en un contexto massmediático, tematizándose una nostalgia de una experiencia verdadera de lo real reconciliada con el yo. En la narrativa de Puig la vuelta imagen del texto se ponía en relación con una resistencia al realismo tradicional en aras de una reconstrucción artificial que en Puig quiere ser ecfástica, directa o integral, según los parámetros del cine, en tanto éste, como sostiene Bazin, postula “alucinaciones que también son hechos” (Bazin, 15-16) como aspiración a un realismo integral como simulacro de la vida real (Bazin, 19). En una tradición post-Puig, la narrativa de Aira, a través de la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes posmoderna, disuelve la nostalgia de un real previo al simulacro y encuentra en las imágenes la retórica a partir de la cual operar un salto a lo real entendido como interferencia, como una forma de apresar una realidad en fuga del inmediato presente de los años noventa, en una suerte de realismo presentativo de una realidad de fin de siglo mediada por las imágenes. En Aira se percibe un paso más allá en la tematización del simulacro operado en las

primeras obras de Puig. Esta reconstrucción integral a partir de la écfrasis no se pretende una forma de acceso a la experiencia de un real como algo existente separadamente del simulacro, aunque indecible, inaccesible a través de la simbolización literaria a causa de sus efectos, sino que en estas ficciones las imágenes audiovisuales son la gramática con la que se fabrica lo real, en el contexto de la penetración de las comunicaciones globales de los noventa en que la realidad ha devenido ficción y la ficción realidad. El realismo entonces no se teoriza como una reconstrucción de la realidad modificada por gramáticas massmediáticas o cinematográficas, sino como una producción, como ocurre en la infografía, constituyendo lo que hemos descrito como un realismo del simulacro.



## CAPÍTULO 6. LOS MEDIOS EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA

*Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento . . . Yo quiero rellenar bien mi equivocación.*

*Felisberto Hernández, “Diario de pocos días” (1929)*

César Tomás Aira es el autor argentino más prolífico de la actualidad, y va camino de convertirse en el autor más prolífico de la historia de la literatura argentina, habida cuenta del ritmo de publicación de sus novelas desde 1990 entre una y cuatro anuales. Nació en la localidad de Coronel Pringles en 1949. Su infancia transcurre durante el primer peronismo en este pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires. Allí comparte correrías y juegos con el poeta Arturo Carrera, a la postre amigo, que terminará ficcionalizando a Aira como el niño-monstruo que le mordió la nariz. El propio Carrera también pasa como tantos otros conocidos y amigos a las ficciones de Aira en relatos como “Pobreza” (1996) o *La abeja* (1996)<sup>181</sup>.

De ascendencia gallega, la familia de Aira poseía un pequeño almacén en Pringles. Aira ha guardado celosamente silencio respecto de su biografía en entrevistas o conferencias, y este silencio, por fuera de los textos literarios, contrasta con el abigarrado ruido de los guiños autobiográficos que pueblan las páginas de una ficción que en múltiples casos adopta la forma de la autoficción<sup>182</sup>.

Aira no es excesivamente asiduo de encuentros de escritores, particularmente en su país. En una de esas pocas ocasiones, la bienal Mariano Picón Salas en Venezuela en 1993, narradores con los que mantuvo contacto, como Alan Pauls, han subrayado su carácter reservado y ostensible timidez. A diferencia de su creciente presencia en medios

---

<sup>181</sup> El apicultor de la abeja está inspirado en Carrera, aficionado a la apicultura.

<sup>182</sup> Entendemos por autoficción junto a Manuel Alberca (1996, 2005) la postulación autobiográfica de un relato que se pretende ficción en el que un autor manifiesta el deseo de ficcionalizar su vida y en el que uno o varios nombres propios trazan una relación de identidad con el autor. Una autoficción- señala Alberca- “aunque es una novela, parece una autobiografía y bien podría ser que lo fuera de verdad, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudo-autobiografía o unas memorias ficticias en que el autor es también personaje” (Alberca, 2005: 229).



internacionales y, pese a vivir en Argentina, Aira se muestra esquivo a conceder entrevistas para los medios de su país.

Poco o nada más ha trascendido de la infancia o de la vida del autor, salvo que a los dieciocho años abandona su Pringles natal para instalarse en la capital, Buenos Aires, con objeto de iniciar estudios de derecho y letras, que intentó culminar con un posgrado y una tesis doctoral- a decir del propio Aira, sobre el Quijote, aunque ésta, como tantas de sus afirmaciones, deba ser puesta en cuarentena- que finalmente abandonó. Fue durante su etapa como estudiante cuando conoció a dos de sus más admirados escritores argentinos, Osvaldo Lamborghini, que dejó su obra completa al cuidado de Aira para su edición póstuma, y al que el pringlense califica como su “maestro”, y Alejandra Pizarnik, a quien Aira en su juventud, según él mismo afirma, quería plagiar hasta en la caligrafía (Montoya Juárez, 2004a).

También desde sus primeros años bonaerenses se emplea como traductor, tarea que se convertirá en su *modus vivendi*, y que afectará al planteamiento teórico de su ficción. Ha traducido del inglés, del francés, del alemán, del portugués, inclusive del italiano<sup>183</sup>. Sin embargo no se le conocen estancias prolongadas en el exterior. Él afirma aprender idiomas leyendo, como Borges, y traducir porque “se me daba bien”. Está casado con la poeta Liliana Ponce y tiene dos hijos, Tomás y Noemí. Vive en el barrio de Flores, en la calle Bonorino, de la ciudad de Buenos Aires, como se puede adivinar con la lectura de sus muchos libros ambientados allí, y escribe diariamente en sus cafés.

Como escritor no ha obtenido premios literarios reseñables, a excepción de algunas becas para escritores, quizás la más prestigiosa sea la beca Guggenheim. Precisamente, una de estas becas, del gobierno francés, lo lleva a París, donde escribe *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, para cumplir con el requisito de esta beca de producción una obra literaria. Dicha estancia en París queda ficcionalizada en *El llanto* como un viaje a Polonia. Fue galardonado también con el premio Boris Vian, en 1992, junto a Juan Martini (premio que no acudió a recibir), y obtuvo finalmente un premio de la Fundación Konex a la trayectoria literaria en 1999. Desde entonces hasta la fecha suele visitar el país galo con cierta asiduidad, especialmente los Alpes y la casa de su amigo,

---

<sup>183</sup> Así me lo ha confesado en una de las entrevistas que tuve la oportunidad de hacerle al autor en enero de 2007 (2007d).

catedrático de literatura latinoamericana y traductor de su obra al francés Michel Lafon, cerca de Grenoble. Uno de esos viajes motivará *Fragmentos de un Diario en los Alpes*. Más recientemente, con motivo de sus contratos con editoriales españolas, nuestro país se ha convertido en visita anual obligada. Venezuela, México y Panamá, países efectivamente visitados por Aira, han pasado a formar parte de su biografía literaria quedando huellas de dichos viajes en su literatura, entre ellos *El congreso de literatura*, que transcurre en Mérida, *Duchamp en México* (suerte de especulación filosófico-literaria con las librerías del DF como telón de fondo), *Varamo* (2002), en la ciudad panameña de Colón) y *El mago* (2003) (cuya acción se ubica en la capital panameña). Sin embargo ninguna de estas ciudades aparece más que como una referencia inconsistente en su escritura, que bien podría referir a cualquier otra ciudad. Si leemos la producción completa de Aira podemos observar una serie que ficcionaliza sus salidas a diferentes países invitado a congresos o presentaciones de su obra, bien como autoficción, bien empleando esas diferentes ciudades como escenario o excusa para una escritura roussseliana. Panamá (la llamada trilogía panameña, *El mago*, *La princesa primavera* (2004), *Varamo*), México D.F. (*Duchamp en México* (1997)), un pueblecito próximo a Grenoble (*Fragmentos de un diario en Los Alpes* (2002)), la Mérida venezolana (*El congreso de literatura*).

Sin embargo auténticos espacios o zonas literarias a lo Santa María onettiana son la ciudad de Rosario, vinculada estrechamente con la temática del fin del mundo, Pringles, a menudo el Pringles de su infancia de novelas como *El tilo* (2003), *Cómo me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), entre otras novelas (y más concretamente un caserío próximo a Pringles, El Pensamiento, en el que transcurren novelas como *Moreira* (1975) o *Las ovejas* (1984)). Pero la zona por excelencia de los textos de Aira es el barrio de Flores en el que el autor reside. Esta suerte de reclusión hiperbólica que se tematiza en la ficción a Flores, se acompaña, como dijimos antes, de una presencia desviada del propio escritor en la prensa. En Argentina Aira no suele conceder entrevistas, cosa que sí hace para medios internacionales, pero aun cuando las concede, la perspectiva distanciada e inclusive irónica adoptada en las afirmaciones respecto de su propia obra desestabiliza la validez de las mismas o cuestiona decididamente el hecho de que dichas afirmaciones deban ser tomadas completamente en serio. Parece que una cierta independencia respecto de los *mass media* y su circuito de promoción y publicidad es ostensivamente reivindicada por el autor. Si bien Aira tiene una

determinada presencia mediática- y en nuestro país ésta es cada vez mayor- el propio autor se encarga de remarcar en entrevistas y conferencias que pretende escaparle a la notoriedad y rehuir los premios. A esa lógica responde su predilección por las editoriales pequeñas o de escasa tirada, en las que Aira ha publicado y continúa publicando alguno de sus numerosísimos textos, sobre todo en Argentina. A las editoriales grandes, como las que publican sus textos en España, Mondadori, Anagrama, etc., acude “cuando necesito plata”, afirma. No obstante, pese a su declarado desprecio por el sistema de premios, su obra ha sido discutida y propuesta para premios internacionales<sup>184</sup>, sin obtener ninguno. Y a pesar de su avasalladora presencia en las estanterías de las librerías, Aira ha sido un escritor relativamente desconocido o subterráneo hasta entrados los años noventa. Es sobre todo a la vuelta del siglo XXI cuando comienzan a editarse sus novelas en España. La presencia en los medios de Aira, constante pero hermética, ruidosa y silenciosa al mismo tiempo, trabaja también en favor de su procedimiento narrativo, construyendo lo que Aira declara el fin justificativo de su poética: una reescritura posmoderna del mito- si se quiere- del escritor, o mejor, del artista, encarnados según Aira de manera ejemplar por Raymond Roussel o Marcel Duchamp, por John Cage o Lautreamont, por Godard o Schömberg.

El fechado, sistemático y preciso, de la finalización de la escritura de las novelas<sup>185</sup> contrasta con la imprecisión biográfica de sus declaraciones públicas. En aquél se manifiesta otro de sus fetiches literarios: Balzac. De un modo desviado, la novelística de Aira consigna la serie de diferentes fechas de una biografía artística en unos textos que se autorrefieren a sí mismos y a su sistema literario de los que difícilmente pueda postularse una lectura transitiva. Esta contradicción entre el realismo de la consignación o representación de la realidad a través de la construcción de un mundo novelístico, *id est*, un contenido, al que contribuye la inclusión masiva<sup>186</sup> de la realidad biográfica o el contexto inmediatamente reconocible de la Argentina finisecular- en su formato barrial-, y su simultáneo vaciamiento del significado en favor del significante son parte de una marca que ha ganado numerosos adeptos en toda Hispanoamérica. Ésta es sin duda una

---

<sup>184</sup> El profesor Víctor Bravo, integrante del jurado del Premio Rómulo Gallegos de novela, afirma haber tenido entre sus manos la novela de Aira *La princesa primavera* y haberla propuesto para la obtención de este premio, aunque después fuera desechada, dato que también nos ha sido corroborado por el escritor argentino Elvio Gandolfo.

<sup>185</sup> Hemos comprobado al menos dos excepciones en este comportamiento de Aira, ni en *El tilo* ni en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (1998), se cita la fecha de finalización de la escritura.

<sup>186</sup> Tanto por sobreabundante como por mediada por lo audiovisual y la cultura de masas

de las lecturas más interesantes de la obra de Aira: la que la entiende como un espacio de confluencia que visibiliza una tradición desde la cual su obra exige ser leída, la de, podríamos decir, la “literatura mala” que flirtea de diversa manera con el expresionismo de lo bajo y los materiales de descarte de la cultura de masas, de los Roberto Arlt, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y Alejandra Pizarnik, y veladamente Macedonio. Salvo éste último, el resto de autores han sido objeto del interés crítico de Aira, cuya obra ha servido a su vez para visibilizar otras literaturas como las de Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Fabián Casas o, más recientemente, los más jóvenes Washington Cucurto o Dalia Rosetti.

Conviene señalar que, si bien la seducción de la obra airiana tiene que ver con la construcción desde los textos de un mito personal, la influencia de la obra de Aira en ciertas estéticas del presente en el Río de la Plata radica más bien en la cuestión del modo en que los textos construyen su realismo o se reivindican realistas. La Enciclopedia airiana, como vamos a demostrar a partir del análisis de su primera novela, *Moreira*, persigue un gesto en la línea de los Yves Klein, Andy Warhol, Marcel Duchamp, y antes, Raymond Roussel, que se quiere la construcción del mito propio. A este mito, contribuyen el ruido y el silencio simultáneos del interior y el exterior de sus novelas. La narrativa de Aira parece demandar una creencia- como dice uno de los personajes de *La mendiga* (1998), una creencia “en lo que no se cree” (Aira, *La mendiga*: 160)- en que es posible retrotraerse al momento genitivo de las vanguardias históricas. Desde nuestro punto de vista, quizás resulta más interesante leer a Aira más allá del Aira-mito<sup>187</sup>, para pensar en qué medida se da en sus novelas un trabajo con el realismo y la representación. Las reivindicaciones de un realismo en la narrativa de Aira se intensifican a partir de lo escrito desde fines de los años ochenta. Como veremos, la novela *Los fantasmas* (1990) puede ilustrar el salto a esa intensificación en las referencias metatextuales al realismo. Pero es sobre todo desde lo publicado en los años noventa que este realismo se conecta con lo que hemos llamado una televisualización en la narrativa de Aira (Montoya Juárez, 2005). Si bien los más de sesenta textos de Aira forman parte de un proyecto literario del que su primera novela puede constituir un índice, la narrativa airiana de los noventa en adelante incorpora modulaciones e

---

<sup>187</sup> “Un escritor no debería tener la obligación de escribir para serlo. La idea es ser, no hacer, pero ocurre que un escritor sólo puede construir el mito de sí mismo a través de la obra literaria. Y precisamente la literatura se caracteriza por una suerte de oscilación ontológica: es y no es; esa vacilación contamina el propio ser del escritor” (Aira, cit. en Saavedra, 1992: 2)

hibridaciones con la tecnología que resultan productivas para la constitución de lo que hemos denominado un realismo del simulacro, una modulación particular en la transcripción del simulacro que supone, como analizaremos, una ruptura respecto de la tradición de apropiaciones de la tecnología y las imágenes massmediáticas que hemos apuntado en el capítulo anterior.

La estructura de este capítulo central en este trabajo consta de tres amplios apartados de análisis y un último apartado donde resumimos las principales conclusiones alcanzadas. Adelantaré que vamos a realizar una lectura de la obra airiana de los años noventa en el marco de su producción completa, por lo que el desarrollo de nuestra argumentación manejará críticamente alrededor de 90 textos del autor, entre narrativa, teatro y ensayo, aunque sólo nos detendremos en el análisis en profundidad de las obras de los años noventa en las que más intensamente se produce este diálogo con lo mediático.

En el apartado 6.1. “Literatura y anamorfosis: el gaucho Moreira o el índice de la Enciclopedia”, atenderemos al carácter enciclopédico de una obra ingente como la de Aira, no cerrada aún. Como trataremos de demostrar, esta primera y casi desconocida obra experimental de Aira, nunca vuelta a editar, puede constituir el resumen de su proyecto narrativo, una novela iniciática de un estilo extraño al que vemos en su obra posterior, pero en el que se expresa ese deseo de construir un mito personal para dar sentido a la escritura. Si bien, de un modo análogo a Lamborghini, Aira abandona la estética de la ilegibilidad vanguardista de su primera nouvelle, *Moreira* no es un mero ejercicio de juventud, sino que, en este sentido, puede constituir un índice o un sumario de la Enciclopedia, de una obra que se quiere autosuficiente y no afectada por el contexto. El análisis de *Moreira* además revelará interesantes elementos vinculados al deseo efrástico que se radicalizará en los años noventa, como aspiración de partida de la novelística airiana. El apartado 6.2. “Introducción a algunos aspectos de la poética de Aira”, pretende, a partir de referencias a ensayos críticos y a numerosas novelas del autor, reconstruir aspectos clave de su poética debatiendo especialmente las cuestiones referidas al funcionamiento de las tecnologías de la producción y reproducción de imágenes posmodernas y a cómo éstas inciden en la versión de la literatura mala que plantea Aira y en la formulación o reivindicación del realismo que llevan a cabo sus textos. El apartado 6.3. “Aira, realismos y simulacros: los años noventa”, se centrará en un corpus de obras publicadas en los noventa y el nuevo siglo, en las que analizaremos

el sentido de la apropiación mediática que llevan a cabo en un contexto cultural de la Argentina neoliberal de fin de Siglo que explicitaremos en el apartado 6.3.1 y al que Aira se ha referido como “tiempos de deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi con un solo traje”). Los epígrafes de este apartado trabajan el funcionamiento de la imagen, los medios y sus diferentes tecnologías- la fotografía digital o la infografía, la televisión, los ordenadores, etc.- en la narrativa airiana. En el apartado 6.3.3., “Ficciones terminales y realismos del simulacro”, dedicado a la última ficción airiana de entre siglos, desarrollaremos el concepto oximorónico de realismo del simulacro, que define, pensamos, el tipo de relacionamiento que estos textos plantean con los elementos que estudiamos, para, en el apartado 6.4., establecer comparativamente algunas conclusiones conectando la lectura de Aira con los antecedentes estudiados en el capítulo 5 y con las obras de escritores más jóvenes publicadas en los últimos diez años que se analizarán en el capítulo 7.

### **6.1. Literatura y anamorfosis: el gaucho *Moreira* o el índice de la enciclopedia.**

Comenzaremos el análisis de la narrativa airiana con *Moreira* (1975). Esta primera obra de Aira escrita, según su autor, en 1972, fue editada en 1975 en una editorial minoritaria ya extinta, *Achával solo*<sup>188</sup>, y a decir del propio Aira (Montoya Juárez, 2007d) acabó en los depósitos de la editorial y no se publicó hasta 1981, por lo que la primera novela del autor en circular en Buenos Aires es la más conocida *Ema la cautiva* (1981)<sup>189</sup>. *Moreira* es la resultante de un experimento vanguardista que adquiere la textura de cierta forma de escritura automática, probablemente no siéndolo, que nos retrotrae a un primer surrealismo combinado con los discursos teóricos vigentes en los setenta. La posición teórico-literaria de Aira, se ha dicho (Contreras, 2002), recupera actitudes beligerantes de las primeras vanguardias, promoviendo una imagen de su literatura que reivindica el momento genético de las mismas. Tres nombres franceses, además de los citados de pasada en los textos teóricos de Aira- Baudelaire, Valéry, Rimbaud, Mallarmé o Breton- se conjugan en la particular biblioteca de referencias airianas: Duchamp, Roussel, y el franco-uruguayo Lautreamont. Aira vincula estos tres nombres en un mismo grupo en que supone un surrealismo *avant la lettre*, el surrealismo antes del surrealismo, los

---

<sup>188</sup> Debo agradecer a Laura Estrin la generosidad de haberme facilitado esta difícilmente hallable nouvelle de Aira.

<sup>189</sup> No sin ironía, César Aira regresa sobre los avatares de publicación de su primera novela en una de sus últimas novelas, *La Vida nueva* (2008).

mitos de origen en los que artista se mira y los procedimientos-espejo inseparables de su biografía literaria, reinventores del arte cuando la forma artística no podía hacer sino repetirse en las fórmulas consagradas por la tradición.

Hay un postulado implícito en el surrealismo por el que los surrealistas acaban vinculándose a planteamientos políticos. Dicho postulado consiste en trasladar la revolución en las formas a la revolución en la realidad representando o haciendo visibles por medio del arte los niveles de realidad que son reprimidos- los otros mundos que están en éste que diría Éluard- a partir de una politización del lenguaje llevada a cabo a través de operaciones tales como la escritura automática- permitir la emergencia del discurso inconsciente suprimiendo la vigilancia consciente-, la yuxtaposición de contrarios o la radicalización de la sinestesia, poniendo en conexión elementos pertenecientes a órdenes opuestos o alejados permitiendo de ese modo asociaciones imprevistas.

De estas dos últimas operaciones *Moreira* da buena cuenta, y a algo de la primera de ellas, o a su simulacro, podríamos atribuir numerosas fallas y descuidos del narrador, descuidos que Aira tiene a gala en sus novelas como parte de su procedimiento de escritura: media hora por día, dos o tres páginas, con lo que en tres o cuatro meses es posible terminar una novela, incluso permitiéndose la frivolidad de escribir hasta cuatro o cinco a la vez (Montoya Juárez, 2007d).

Pero esta primera versión de la literatura de Aira no parece querer postular otra realidad más auténtica mediante el derribo de los parámetros y convenciones de representación del código realista que se dan en el propio texto, una de las claves políticas que el surrealismo no elude en las formulaciones de autores latinoamericanos previos como Julio Cortázar, Felisberto Hernández o Mario Levrero. En la narrativa de Aira el derribo de todos los códigos y convenciones se ubica sin sufrimiento en una proyección del sentido hacia adelante no, como veremos, para revelar otra realidad en la propia novela, en el cierre o a su término, sino como programa artístico para continuar escribiendo. El primer texto de Aira no asemeja la forma más habitual que adoptarán sus producciones posteriores. Si en éstas frecuentemente se postula un realismo balzaciano atravesado por la aceleración de cierto lenguaje surrealista, en *Moreira* no hay en ningún momento la postulación de un verosímil nítido, una postulación mimético-realista, sea para

franquearlo bruscamente o para irlo contaminando sutilmente de ficción. Tampoco hay un universo ficcional más o menos estable de corte realista que pueda ser traicionado mediante la aceleración de la narración, la explosión massmediática o el ingreso al absurdo en la exasperación de las imágenes a partir de un determinado momento, cuestión que nos ocupará al referirnos a su producción de los noventa. Aunque el texto figura el encuentro y la narración posterior de la historia de Juan Moreira (a cargo del gaucho Julián Andrade a su amigo el gaucho Paspartú), apoyada en mínimos anclajes toponímicos y literarios, apenas puede leerse un verosímil histórico o reconstruirse más que alusivamente la biografía de Juan Moreira<sup>190</sup> escrita por Gutiérrez<sup>191</sup>. A pesar de que el modo genérico gauchesco inscrito en la tradición argentina sea apropiado y violado reiteradamente en esta obra, su deconstrucción no puede inferirse en este caso como se ha leído con frecuencia *Emma la cautiva* e incluso *La liebre* (1991) (Pollman, 1991)<sup>192</sup> - como “el tema” de la novela, o la operación fundamental que el texto “hace”. Pese a todo, dicha deconstrucción se da, como puede verse en el encuentro de los gauchos parodiado en la novela: “¡Apeóse de un breve salto! En un abrazo se estrecharon, con los brazos pertinentes. Saltaron las abejas amarillas. Se miraron sin reconocerse. Las miradas eran pinturas. Rostros prominentes, y la disposición de las sombras entre la yerba” (Aira, *Moreira*, 9).

En este sentido Josefina Ludmer ha señalado que las reapariciones cíclicas del personaje de Juan Moreira en la tradición culta argentina van trazando un mapa de la historia literaria de la violencia. Cada aparición visibiliza un tipo de violencia en una coyuntura histórica específica, señalando nuevas rupturas y fundaciones literarias en la cultura argentina. El mito de Moreira funda el teatro del XIX, funda a Borges, “funda la vanguardia literaria de los años setenta (es el caso del Moreira de Aira, que es marxista y freudiano), funda la poesía gay y política de los años ochenta (el Moreira de Perlongher)” (Ludmer, 1999: 244). En la novela que nos ocupa, una vez más, la convención es el punto de partida resbaladizo, y en esa selección de la tradición está la ostensividad y autorreferencialidad propia de las poéticas posmodernas (Lodge, 1981; Eco, 1984; Barth, 2000; McHale, 1987). En este caso, sin embargo, no hay metaficción

<sup>190</sup> Juan Moreira es el nombre del gaucho que inspiró a Eduardo Gutiérrez la escritura de una novela por entregas *Juan Moreira* (1878-1880). Gutiérrez se basó en una crónica policial real de este “gaucho malo” muerto por la policía en 1874.

<sup>191</sup> Aunque se traducen paródicamente al lenguaje contemporáneo frases y escenas literalmente extraídas del folletín, y esto se hace especialmente visible sobre todo en el fragmento final

<sup>192</sup> Contra esa lectura previenen estudios abarcadores de la obra de Aira como el de Sandra Contreras.



historiográfica al uso, sino- pensamos- una búsqueda de hacer ingresar simultáneamente la tradición en la obra y un deseo de ubicarse en dicha tradición, “volver argentina” o leer desde esa tradición la violencia que se hace explícita en el texto. Por otro lado, encontramos conexiones con un posmodernismo artístico que Huysen ubica en el cambio de década y que tiene sus raíces en el reciclaje de lo bajo a cargo del arte pop heredado de la vanguardia sesentista, en su revival de Duchamp, pero que añade el cuestionamiento de las obsolescencias del modernismo crítico, verbalizado desde una máxima dispersión y diseminación de las prácticas artísticas, una exploración de “sus contradicciones y contingencias, sus tensiones y resistencias internas a ese mismo movimiento hacia adelante”, provenientes de la teoría postestructuralista en los setenta (Huysen, 2004: 259), en un contexto nuevo de crisis política, más sombrío que el que contempló la década anterior. De inicio, el gesto de *Moreira* es susceptible de conceptualizarse formalmente posmodernista *a fortiori*, si se lo piensa desde el concepto de “posmodernidad postestructuralista” que construye Foster para describir una corriente en la política cultural americana de los primeros ochenta, donde más que una vuelta a la representación y la historia, como se había construido el concepto en arquitectura, se “lanza una crítica en la cual la representación se muestra más como constitutiva de la realidad que transparente a ella” (Foster, 1988: 249). La necesidad de reconstruir un texto para deconstruir una lectura que de él se ha hecho cristalizada en la tradición tiene el mismo peso específico en esta novela de Aira que la de hacer ingresar toda una batería de problemas vinculados con el presente de la escritura, la artísticidad, la representación, la recepción de la obra, con la exploración, en definitiva, de las posibilidades de la escritura en un contexto de silencio.

La obra de Aira en sus comienzos- *Moreira*, *Ema la cautiva*, *El vestido rosa* (1984)- postula un diálogo con la tradición narrativa argentina, un diálogo desde posiciones beligerantes que sobre todo promueven sus intervenciones críticas, pero del que también da testimonio la predilección por dos tradiciones marcadamente argentinas: la historiografía del XIX, en novelas de su primer período como *Ema la cautiva*, *El vestido rosa*, *Las ovejas* e incluso, aunque con innovaciones muy reseñables, *La liebre*, y el exotismo orientalista, cultivado por la vanguardia de los sesenta y setenta y continuado en los ochenta por el grupo Shangai<sup>193</sup>, del que encontramos huellas en la

---

<sup>193</sup> Etiqueta bajo la que se reconocen autores como Alan Pauls, Daniel Guebel o Alberto Laiseca.

producción de Aira, en *Ema la cautiva*, en *Una novela china* (1987) e incluso en *Canto castrato* (1984). *Moreira* se abre con la irrupción de un gaucho, Julián Andrade, que aparece sobre las lomas de El Pensamiento:

“Un día de madrugada, por las lomas inmóviles de El Pensamiento bajaba montado en potro amarillo un horrible gaucho. Iban apareciendo los primeros colores, hilos que se tendían por encima de las pampas. Y en el cielo limpio, escenas, figuras: medallones abigarrados, sin espacio, sin aire. Era lo microscópico, así como sus múltiples operaciones” (Aira, *Moreira*, 7).

La superposición e hibridación de planos, el de la parodia de la ficción decimonónica y el de la aventura literaria o metaliteraria, fuerza el doble sentido del topónimo en que transcurre el encuentro clásico de la gauchesca, *El Pensamiento*, una de las localidades del distrito del partido de Pringles, próxima al pueblo natal de Aira, llamada así por hallarse atravesada por el arroyo “El Pensamiento”<sup>194</sup>. En *Moreira* asistimos a la exposición problemática, a menudo incoherente, en medio de una trama delirante que traduce con todo tipo de anacronismos el texto de Gutiérrez. El verosímil es forzado hasta su explosión lúdica, insertándose en la ficción todos los discursos de la trasgresión, los saberes políticos, psicoanalíticos, teórico-literarios de los años sesenta, plasmándose al modo lamborghiniiano “la violencia política” a través de “la violencia formal”:

“(…) la recuperación del más célebre de los gauchos malos de la tradición nacional (el héroe de la más extrema violencia visible, dice Ludmer, pero también, y al mismo tiempo, el trabajo formal de la escritura con y sobre el Juan Moreira de Gutiérrez, con el texto de la literatura mala del siglo XIX” (Contreras, 2002: 125).

Dichas transparencias de lo filosófico nos son sugeridas de inicio en *Moreira*, vinculándose pensamiento y lenguaje en el quehacer literario:

“¿Es lo femenino, por habernos sido despojada la pinza con que quitamos trocitos del aire que nos envuelve, el modelo de las distintas producciones- esos fragmentos, podemos

---

<sup>194</sup> Topónimo realmente existente que también remite al segundo de los planos, sugiriendo una clave de lectura de la obra que dará inicio a una serie de transparencias del tejido filosófico, que serán una de las constantes en la narrativa airiana, constituyendo un interesante texto transversal a través de sus novelas.

visualizarlos como moscas de las que sólo se viera idealmente, un contorno irisado, dentro del cual, nada; de las construcciones que nos vemos obligados a forjar en el curso de nuestro trabajo diario- al decir trabajo quiero decir pensamiento, sin referirme sólo al de índole filosófica sino a todo sistema en el que combinemos, por ejemplo el lenguaje-, en las suposiciones, invenciones, proyecciones: en una palabra: la imaginación con todas sus operaciones, que conforman, fuera de los otros sistemas, una onda permanente de “fijeza”...? ¿O bien, cuando las gaviotas rodean el cuerpo ensangrentado del cordero, el Lobizón abre sus alas de hormiga, se alza, sediento, hacia los árboles donde las calandrias...? ¿Quién está escuchándome? ¿Si la muerte a la que te referías, líneas longitudinales, cortadas por las varas de la luz, los vuelos vienen a introducirse en esas arcas donde se muere?” (Aira, *Moreira*, 49-50)

El pensamiento leibniziano nos es sugerido desde ésta su primera ficción como una herramienta para alcanzar una línea de sentido alegórica en fragmentos. A menudo como digresiones sueltas, unas veces imbricadas en las tramas, inclusive nucleándolas, como en *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), en otros casos, ubicadas en paralelo a ellas, como en el fragmento inicial sobre el hilo de Macuto de *El congreso de literatura* (1999) o la descripción visual de los fuegos de artificio que abre *El sueño* (1998). En *Moreira*, principia el hábito de esta narrativa de hacer reconocible cierta poética del continuo entendido como una visión del mundo barroca en que no pueden concebirse vacíos o hiatos en la realidad, o también- las referencias en la obra de Aira son numerosas e igualmente asistemáticas- como un mecanismo para efectuar un “pasaje”, un “umbral” que es capaz de poner en relación elementos de series heterogéneas e incluso imposibles. Inflexión e inclusión<sup>195</sup> (Deleuze, 1989), y la también leibniziana aspiración a una *caracteristica universalis* que haga posible el abandono de las metáforas para una traducción universal literal en virtud de un procedimiento lógico-matemático, tres conceptos que se desgranar de la teoría leibniziana de los pliegues (Deleuze, 1989), son invocados en la definición de literatura que se balucea en esta obra como en el resto de la producción airiana. Concretamente

---

<sup>195</sup> “Explicar-implicar-complicar forman la tríada del pliegue, según las variaciones de la relación Uno-múltiple. Pero si se pregunta por qué el nombre de mónada ha permanecido ligado a Leibniz, la respuesta es que Leibniz iba a fijar el concepto de dos maneras. Por un lado, las matemáticas de la inflexión le permitían plantear la serie de lo múltiple como serie convergente infinita. Por otro la metafísica de la inclusión le permitía plantear la unidad envolvente como unidad individual irreductible” (Deleuze, 1989: 36-37).

en *Moreira* se reivindica otra figura vinculada al pensamiento de Leibniz como es la *coincidentia oppositorum* (Deleuze, 1989) como sentido del quehacer literario:

“Dijo Práctico:

- ¿es la literatura una contradicción a las oposiciones en general- que surgen del trabajo diario: construcción y emergencia de los hilos de los sistemas, por ejemplo, del lenguaje; frente a un trabajo de moderación que imponen los otros discursos y frente a ellos las pruebas se transforman en las catástrofes universales en las que encuentra la muerte sus analogías, y es como en los presocráticos una letra que ordena todo el edificio?” (Aira, *Moreira*, 51)

Si como sugiere Deleuze el punto de vista en Leibniz se entiende desde la lógica de una búsqueda de restaurar un orden- la asignación de un “punto de vista sin el cual no se puede encontrar la verdad, es decir, seriar la variación o determinar los casos”- en el pensamiento de Leibniz, se tratará siempre de “encontrar el buen punto de vista, o más bien, el mejor, sin el cual no habría más que desorden e incluso caos”. De ahí que en *La Monadología*, “la idea (...) del punto de vista” equivalga al “secreto de las cosas, foco, criptografía, o bien [...] determinación de lo indeterminado por signos ambiguos” (Deleuze, 1989: 34). A mayor signatura de los diferentes puntos de vista, mayor inclusión de la multiplicidad en una unidad, por tanto más realidad en un mundo posible seleccionado. En este sentido entendemos la filiación leibniziana de la obsesiva necesidad de los personajes de Aira, inclusive los animales o los seres inanimados, de dar su particular visión de la realidad (García, 2006). Ello se manifiesta en esta primera novela, en la que, si bien ciñéndose a la reescritura del folletín de Eduardo Gutiérrez, el gaucho Moreira insta a intervenir a todos sus oyentes, entre quienes se incluyen animales e insectos de la Pampa. La prosopopeya es un mecanismo que dota a la novelística de Aira de cierto aire de fábula y por tanto- y esto es un logro artístico fundamental en su concepción estética- infantil.

En este sentido la novela, como decíamos, no agota su sentido en la reescritura deconstructora, al menos según se dice habitualmente de la metaficción historiográfica posmoderna. A pesar de ello, como se ha señalado, sobre todo el final de *Moreira*,

traduce, parodiando, con bastante rigor, las secuencias de la escena final del texto de Gutiérrez. Así lo señala Contreras:

“Aira extrae los clisés románticos y los lleva al extremo de lo literal: la magnífica apostura y lo verdaderamente descomunal del final de Gutiérrez se transforma en la pupila fosforescente y en el aspecto espantoso del Moreira de Aira, recio y deseoso de terminar con todos. Y si la magnífica daga del Moreira de Gutiérrez, esgrimida con pujanza sobrehumana amenazaba todos los pechos y llevaba la muerte allí donde ella tocaba, Aira lleva al extremo el clisé y entonces su Juan Moreira, que no muere, mata a todo lo que encuentra: “La muerte tocaba a todos”, hasta sus cantos mataban a lo lejos: hacen brotar fuentes de sangre y saltar los miembros” (Contreras, 2002: 125).

En *Moreira* la cita intertextual como apoyatura genérica es incorporada de un modo neutro, como en el pastiche posmoderno (Jameson, 1991), pero también completamente desviado, desplazando muy pronto la deconstrucción de la textualidad a un segundo plano en la narración de “el gaucho Andrade” de Aira. Una vez más, como es tradicional en la gauchesca, la voz del gaucho responde al requerimiento del otro, en este caso el gaucho Paspártú, de que dé cuenta de un suceso: de si Andrade estuvo presente en el momento de la muerte de Moreira.

No obstante la narración vehicula diferentes perspectivas cruzadas que combinarán la tercera y la primera persona, diferentes estilos y registros lingüísticos, el abuso de las referencias y lenguajes metaliterarios junto con el registro coloquial y el vulgar de lo contemporáneo, y el registro coloquial y vulgar a su vez del habla cristalizada en los clichés del género gauchesco. Son frecuentes en la novela los anacronismos, las imágenes oníricas, las diferentes velocidades en la *descriptio* de las escenas, que nos son sugeridas reiterada y literalmente como cuadros o imágenes. Se combinan el detalle riguroso, en la descripción del vestido o la daga de Moreira, por ejemplo, con saltos e interrupciones bruscas, frases cortadas en la primera palabra, vacilaciones y cambios de idea que hacen pensar en la escritura automática. La novela conjuga ritmos acelerados a partir de la yuxtaposición sintáctica, omisión de los verbos e inclusión de imágenes cargadas de violencia, con imágenes estáticas de las que el narrador remarca su artificiosidad efrástica- su calidad pictórica o fotográfica- o su fijeza, contradicciones reiteradas e incluso apelaciones directas a los lectores, que vuelven ridículas o

imposibles las pretensiones de elevar- al menos por algunas páginas- un universo ficcional- como se espera de la ficción histórica- en que ubicar el discurso:

“Spaltung. Hendieron los cuatro ojos la línea del horizonte, pasaron por un plato de porcelana en la pared blanca: las miradas con pinturas chinas, un paisaje con volátiles, antes, astros; colores. Bebieron de las mamas negras del porrón, dejaron pasar un rato en silencio, cánones, colores. En fin. Nada había entre los signos, la gran página se desprende, el celuloide, después la tenue resina que el estilete nunca toca, la cera verde por último...” (Aira, *Moreira*: 11)

### **6.1.1. Alegoría, écfrasis y anamorfosis.**

Aventurar un sentido en que anclar la lectura siempre es difícil en la novelística de Aira, pero en este caso, particularmente, pues el contenido parece no ser el lugar del que inferirlo. El intertexto ficcional borra al tiempo que escribe un discurso que se manifiesta a partir de la torsión de la forma, del repliegue del texto sobre sí mismo, que se constituye como un concentrado disparatado y a presión en que pueden leerse fragmentos inseguros de la teoría de Aira sobre la literatura. En *Moreira* se postulan buena parte de los problemas y, sobre todo, del imaginario que de aquí en adelante se repetirá en las novelitas. El encuentro que remeda el marco constitutivo de composiciones decimonónicas como el Santos Vega (1851) o- quizás sea más adecuado afirmar por la parodia inmediata del marco que en éste es incluida- el *Fausto* (1866) (Ludmer, 1988), abre por boca del gaucho Julián Andrade la serie de alusiones sui generis al “drama policial” que toma el texto homónimo de Eduardo Gutiérrez como esqueleto argumental. Pero este “drama” se metamorfosea en un cierto momento en un diálogo gauchesco de marcado didactismo. Es aquí cuando el texto plantea una hipótesis de lectura que abre una interpretación alegórica de un programa para una narrativa que se extenderá en el tiempo, construyendo una ficción que prescribe o adelanta lo que Contreras ha llamado “la novela del artista” (Contreras, 2002). *Moreira* puede leerse entonces- pensamos- como el relato de la gestación del artista o del narrador César Aira. Como el sueño iniciático y la puesta en acto de ese sueño. *Moreira* escribe el momento genético del procedimiento y su justificación, para lo cual es necesario apelar a la tradición, ubicarse en una tradición ante la cual el procedimiento ha de hablar.

El personaje de Moreira, gaucho malo, asesino y cantor, se construye como un maestro que habla a sus discípulos ocasionales en la pampa- un maestro entre soez, ridículo y místico, con un cierto aire de exotismo zen-, un personaje-mito que se compara con un *trompe l'oeil* y se sugiere pintado, una percepción engañosa. Se trata de un personaje libresco o de cartón piedra, que exhorta a sus oyentes con la frase lapidaria que cierra una de las secciones del relato- “Sean marxistas” (Aira, *Moreira*: 61). Moreira es un *trompe l'oeil*, decíamos, construido figurativamente como un maestro o el modelo didáctico para hacer música, para hacer vida, la personificación del procedimiento para componer:

“Muchas veces, en el curso de mi vida he sentido que necesitaba, para purificarme, interpretar el sentido de ciertos sueños, para el caso de que fuera esta clase de música la que me ordenaban hacer. El asunto fue así: con frecuencia en el transcurso de mi vida me visitó el mismo sueño, que se manifestaba en distintas visiones, según los casos, pero siempre diciendo lo mismo: “Haz música y practícala” (...) el sueño me estimulaba en aquello que ya estaba haciendo: componer música” (Aira, *Moreira*, 25)

La muerte de Moreira acontece antes de la última sección en que se divide la estructura del texto, preludiando las últimas veinte páginas de la *nouvelle*. El relato de la muerte de Moreira difiere del texto de Gutiérrez; en el *Moreira* de Aira la muerte de Moreira es la muerte del que “habla” en la narración de Andrade, la voz discursiva que ejerce una fascinación burlada por el absurdo o el ridículo pero que se mantiene hipnóticamente forzada a lo largo de todo el texto:

“Viéndolo, nos daba la impresión de un eterno relator de misterios silogísticos. ¿Qué tendrá que decirnos? No lo sabíamos bien pero estábamos seguros que nos habría de plantear algunos grandes dilemas, unas amables mentiras, esas transacciones o pasajes, ya del placer al dolor, o de coger a ser cogido: para él era lo mismo (...) Luego cantó inesperadamente (...) Ostentoso como una estatua conmemorativa de una desvirgación, haciendo sonar los huesos ahuecados, cantando con su gruesa voz afinado-desafinada. Comiendo.

El padre de la verga  
es la madre de la verga  
y el tío de la concha  
le da de mamar” (Aira, *Moreira*, 24).

La muerte se antepone a la guerra, una de las formas de la catástrofe recurrentes en los finales airianos. En este caso el desenlace del relato se entrega a una violencia desatada traducida del folletín de Gutiérrez. La acción viene del canto, relatándose a posteriori a la muerte de Moreira, la muerte de la voz, en una suerte de resurrección del gaucha invocada mediante la figura de la contradicción:

“Alguien trajo la luna de un ropero y la puso sobre sus labios, para ver si aún respiraba. El espejo salió totalmente limpio. Pero como dice el refrán, “no está muerto quien pelea”. Hojas crepitaron bajo sus pálidas manos surcadas de venas azules. Levantó la cabeza unos centímetros, entreabrió los ojos y los volvió a cerrar, una grave burbuja negra se formó en sus labios, y entonces con voz clara pronunció su famosa exhortación:

- Sean marxistas” (Aira, *Moreira*, 61)

Moreira reaparece en la sección siguiente, como fantasma, tras una nueva interlocución entre Andrade y Paspertú, ahora con aclaraciones y paratextos teatrales que no respetan siquiera la convención de los nombres de los personajes. Se refuerza así la densidad de un verosímil metaficcional o el señalamiento de la ausencia de todo verosímil conducente a representar una escena gauchesca convencional. La ironía es tan excesiva que sobrepasa los límites de la parodia perdiéndose por momentos la distancia crítica que la salva:

“Julián Andrade volvió a hablar:

lo que pasó después no sé si podré...

Postparto: - “Si no lo hacés, me vas a dejar intrigau”.

Julián: - ¡Ay! ¡Me cago! Es que justo se trata de una de las escenas más estático-dinámicas que la literatura haiga imaginado jamás... y no creo ser yo el indicado...

Paspertú- No t'entiendo, hermano. ¿A qué viene esa falsa modestia?

Judex:- Es un tópico.

Paspertú.- (se distrae completamente) ¿Ayer era jueves?

Julio.- Ansina es. Yo amo la literatura, en eso me parezco al chajá fanfarrón” (Aira, *Moreira*, 64).

Moreira vuelve a la vida por boca del narrador, un narrador que se evacúa del relato, como en el *Juan Moreira* de Gutiérrez, pero que conoce el desenlace que no es otro que



la celada que la policía tiende a Moreira mientras éste duerme en una cueva, ridículamente diminuta<sup>196</sup>- “del ratón que le comía todo el queso a don Valeriano” (65)- “Desnudo como un bebé, hecho un ovillo dormía. El pelo doblado, de almohada le servía. Dejémoslo dormido; veamos más bien lo que estaban tejiendo a su alrededor” (Aira, *Moreira*: 65).

Moreira reingresa a la acción vestido para el espectáculo, de rojo y con sombrero de copa. La inestabilidad en la concordancia lingüística o la indecisión en la escritura- “En las manos los... pistolas” (72)-, junto con la selección de un vocabulario injustificadamente soez<sup>197</sup>, ejercen una mayor violencia sobre el lenguaje, a la que se añade la violencia de la batalla narrada- la catástrofe- en que se va a jugar el destino del fantasma de un Moreira sugerido como un *doppelgänger* de la escritura literaria, la reunión de vida- si bien de ultratumba- y canto-literatura:

“Abrióse con un estrepitoso toc y el terrible desgaucho asomó. Vestido íntegramente de rojo, salvo su sombrero de copa, que era blanco. En las manos los... pistolas. Y en medio de las aterrorizadas exclamaciones de los oficiales cerraron los ojos y dispararon.

---

<sup>196</sup> La cueva implica un doble tópico que regresa en la narrativa de Aira, el de la coincidencia de opuestos, lo extraordinariamente grande en lo pequeño y viceversa, y el de los saltos en la realidad o las realidades incluidas unas en el interior de otras, como es el caso de las muñecas rusas, metáfora del pliegue barroco de la materia del que, según Deleuze, la caverna es un símbolo platónico que Leibniz recupera para describir la mónada.

<sup>197</sup> La violencia sobre el lenguaje, visitando los registros más vulgares y la pornografía ostensiva de un vocabulario sexual es una nota común en la ilegibilidad vanguardista de los años setenta de gusto *camp*, en oposición a determinado realismo verosímil y serio hegemónico en una cierta literatura comprometida con la izquierda nacionalista. En Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher y Ricardo Zelarayán, por ejemplo, la enunciación de lo soez corresponde no a voces poéticas verosímiles o a personajes vulgares, sino al yo-poético o al narrador, en una opción deliberada por rebajar el registro de la enunciación poética, agredir a la institución y problematizar la canonización de los textos, en otro sentido se ha leído este abuso de términos soeces como la manifestación en la superficie del lenguaje de un desasosiego-sexual y político- en ficciones y poesía marcadamente antirrepresentativas. En *Moreira* hay el uso del mismo recurso, referido a una misma ansiedad por agredir, que puede leerse en textos como *El Fiord* (1968) de Lamborghini, si bien la razón política o la vindicación *camp* de la identidad gay no sean fácilmente legibles. “Sacó después del colchón, en el que la clavaba siempre, su amada daga, el famoso estilete de Juan Moreira, regalo del doctor Alsina, instrumento único, de unos ochenta centímetros de largo, hierro blanco, dos filos y punta delgada. Llevaba consigo a todos lados en el bolsillo un nécessaire con piedra de afilar, algodones anticorrosivos, crema, todo lo que para la salud de una daga pudiera imaginarse. Y también se la envainó en el culo” (*Moreira*, 71). El *camp-queer* o la política del gusto en las novelas airianas es una cuestión aún por abordar en profundidad. En una entrevista de 2007, al preguntarle por este aspecto de su poética el propio autor respondió: “Un amigo que no había leído nada mío, me llamó después de leer *La guerra de los gimnasios*, ahí me preguntó, “César, pero no sabía que tú eras gay”. La gente que me conoce no se espera leer esas cosas” (Aira, entrevista 2007 (transcripción modificada)). Obviamente la entrevista no incluyó la pregunta por la orientación sexual de Aira que, recordemos, está casado y tiene dos niños. Resulta interesante señalar que su mutismo al respecto juega un papel mistificador que es parte de la marca airiana. El “es o se hace” el idiota que se preguntaba Gandolfo al leer a Aira, puede aplicarse también a este respecto.

¡Lamentable costumbre de nuestra soldadesca! (...) Los jóvenes conscriptos habían madrugado. Vieron acercárseles un armado fantasma. ¿Quién es? Se preguntaban sus corazones. La literatura se encerraba entre sus alas oscuras, pues sus madres (que aún vivían) les habían contado de noche mil veces los crímenes confusos del gaucho Moreira” (Aira, *Moreira*, 71-72)

Moreira, efectivamente un “desgaucho” o gaucho deconstruido, que procede de la literatura<sup>198</sup> y es investido metonímicamente por la descripción del texto con los atributos de la literatura<sup>199</sup>, camina erguido y armado en un contexto nuevo en que primero se ha certificado su propia muerte. El final de la novela es una escritura tras el fin, una afirmación tras la negatividad del acabamiento del discurso. La tematización del fin del arte y de la escritura postliteraria, como también ocurre en *El juego de los mundos* (2000)<sup>200</sup>, puede leerse alegóricamente en *Moreira* en el pasaje de la resucitación de esta especie de *cyborg* literario. El concentrado a presión de inverosimilitudes sólo puede resolverse en la catástrofe. El expresionismo monstruoso como recorrido estético futuro para la narrativa de Aira implica la mayor parte de las veces una necesaria catástrofe que en *Moreira* tiene lugar en las últimas páginas, una catástrofe simultánea a la pasividad más absoluta de las figuras que asisten al relato de la historia de Juan Moreira en la pulpería del ABC, como Frankenstein necesitaba de una sacudida eléctrica para iniciar su vida. Los años setenta, el certificado de la muerte del arte, del sujeto, de la literatura, de la historia, desde las teorizaciones del postestructuralismo y, posteriormente, del posmodernismo, es el horizonte de diálogo de un texto que se puede leer de este modo alegóricamente.

Así, desde la irrupción de la guerra, el ritmo se acelera, y tras la muerte de Moreira, la escena de la violencia narrada exige una urgencia y precipitación mayores. Se emplean onomatopeyas, imágenes en sintagmas nominales separados por signos de puntuación, la materia verbal se organiza según una sintaxis yuxtapuesta y mucho más vertiginosa:

---

<sup>198</sup> Siendo un personaje extraído de la tradición literaria.

<sup>199</sup> ¡Si lo hubieras visto! Sus párpados habían caído como desvanecidos por las ensoñaciones. Todo su rostro era una blanca página. Su palidez era alarmante; ¿sería cierto que se estaba alimentando muy irregularmente? Sabíamos que abusaba de los estimulantes, y más de una vez lo habíamos recriminado por no dormir de noche. Pero todo eso, ¿qué importaba ahora? La muerte se aproximaba rápida como las llamaradas que ya roían su cerebro” (Aira, *Moreira*: 48)

<sup>200</sup> Donde se ficcionaliza un mundo en el que la literatura ha desaparecido, traducida a imágenes audiovisuales.

“¡Bum! ¡Guerra! Se abrieron sus puertitas. Un ojo, collage, zumbido de los prisioneros. Elsinore: castillo rojo.

¡Bum! Enanos encapuchados manejan los cañones. El motor de un molino; amartillan sus pistolas. Arcos.

Espacios puntuales del universo. Discos de colores (“la gitana dormida”) rodean las lunas. Meteoritos con ruidos secos, caían en el patio” (Aira, *Moreira*: 65).

La écfrasis, que sugiere el cruce intersistémico entre lo literario y lo visual, en este caso, lo fotográfico, reproduce en muchas de las sucesiones de imágenes pintadas que se insertan en la novela la clave de la narración de Andrade antes citada. Lo que está por acontecer, el final surrealista resulta “una de las escenas más estático-dinámicas” (Aira, *Moreira*:62), la aceleración massmediática y la inmovilidad de la imagen fotográfica se concitan en las imágenes. Las referencias a la tecnología de lo visual son incluso literales: “En el silencio sólo se oían los ronquidos de Moreira. ¡Barrummm! ¡Rrrrrr! Como monolitos de bronce brillaban los árboles que rodeaban el ABC. Una fotografía” (Aira, *Moreira*:66)

Simultáneamente a la acción frenética de la sucesión de imágenes, que tiene su correlato en el procedimiento que Andrade y sus interlocutores creen ver en Moreira<sup>201</sup>, aparecen toda una serie de figuras en la “pulpería del ABC”- como las de don Valeriano y sus hijas en actitud indiferente o los diversos animales y seres de la pampa- que asisten inmutables, frívolamente pasivos, a la violencia de cómic que tiene lugar en la batalla entre la soldadesca y el héroe- “Dos tenebrosas explosiones sonaron al ilo, y vimos volar los cuerpos de cuatrocientos soldados. El cielo azul llenóse de trozos rosados, que subían y subían hasta que llenaron toda la atmósfera”. (Aira, *Moreira*:72). De este modo se tematiza lo “estático-dinámico” previsto por Andrade a través de una serie isotópica de imágenes que convocan la idea de quietud simultánea al movimiento acelerado y espectacular de la guerra, como dos velocidades superponiéndose:

“Sentados en uno de los aleros blancos de la pulpería dos pájaros con ojos pequeños admiraban el abierto paisaje de El Pensamiento. El sentido de sus miradas poco tenía que ver con la estética y sí con la invención de la anamorfosis, de la ciencia y la perspectiva.

---

<sup>201</sup> “De modo que le preguntamos por qué, si era tan afecto a la muerte y a los ejercicios que conducían a ella, a la velocidad...” (25)

Menos que niebla, sólo el espesor del aire, una blancura separaba todo, para las aves, como cuadros muy inmóviles. Una languidez las poseía, hubieran quedado ante el paisaje tanto cuanto éste esperara, la llegada de una corporación de grandes aves que entraran en silencio en el cuadro”. (Aira, *Moreira*, 70)

En este mismo sentido se puede también mencionar la visualización a cámara lenta de los movimientos del gaucho Juan Moreira durante el combate:

“La lentitud se apoderaba de su brazo, y con ella una suerte de ultraconocimiento. Vio no lejos de donde estaba un pequeño muro rojo, a medias derrumbado... Sintió deseos de subirse a él a mirar el cielo. (Moreira es capaz de frustrar todos nuestros deseos, pero ninguno de los suyos)”. (Aira, *Moreira*, 79)

Las intervenciones metatextuales del narrador que reiteradamente postulan una densidad ecfrástica, visual, del texto, vinculan las alusiones a la fotografía con lo pictórico a través de una serie de referencias al puntillismo y a la figura de Seurat, cuya obra en la lectura de McLuhan supone una revolución tecnológica en pintura<sup>202</sup>: “Empezaba el Show de la Muerte, a nacer de sus puntos coloreados (puntillismo: arte y ciencia)”- (Aira, *Moreira*: 76) A lo largo de todo el texto, muy ostensiblemente en éste último fragmento de *Moreira*, son frecuentes las referencias a los instrumentos ópticos- “Todo telescópicamente, nada lo dice”. (Aira, *Moreira*:69). En ocasiones encadenados a referencias pictóricas- “Telescopismos: miradas. Pintores”... (Aira, *Moreira*:75). Instrumentos y técnicas a través de los cuales transformar la perspectiva desde la que mirar. La ficción paradójica es la forma más habitual de describir la novelística airiana (Remon Raillard, 1999; Breuil, 2003a). Pero la paradoja más desconcertante de la ficción tiene que ver con el señalamiento reiterado y simultáneo de las posibilidades de intercambio de las imágenes y los actantes que sostienen la verosimilitud mimético-realista de las tramas y el espacio que se constituye en los textos.

La novela se configura así como un conjunto de imágenes en que parece anularse toda ilusión referencial, en la que, paradójicamente, la reflexión metatextual sobre los mecanismos de percepción se afirma en una voluntad de constituir un realismo, sobre

---

<sup>202</sup> En relación con el descubrimiento de la fotografía, el puntillismo supone la irrupción del mundo a través del cuadro o “el fin de la dirección del punto de vista sintáctico desde fuera del cuadro” (McLuhan, 1996: 207)

todo desde lo publicado en los noventa. Ya en esta primera novela, nos son sugeridas una física y una metafísica barrocas, con las que el texto se desdice de la razón realista como instrumental sustentador de una representación unívoca, para valorizar la superficie textual- que simula la superficie material de un cuadro, habida cuenta de hasta qué punto el texto está plagado de referencias visuales. Líneas, puntos, manchas de color de los cuadros son en *Moreira* la materialidad de la escritura. El significante es el depósito del valor literario. El caos visual del final de *Moreira*, sólo puede ser representativo de la desagregación y multiplicidad proteica de la realidad y de sus transformaciones:

“Bueno, así se pensaba entre ellos: incrédulos de los poderes definitivos de la razón, preferían el juego de transformaciones, de las preguntas y respuestas. ¿Quién era qué?, ¿qué era quién? En esas máscaras (Pregunto lo que sé, no lo que no sé. Lo primero contiene a lo segundo, lo segundo no contiene a lo primero)”. (Aira, *Moreira*, 68)

En la descripción que citamos a continuación, que remeda el recurso rousseliano de la sustitución polisémica que se exacerbará posteriormente en *La liebre* (1990), se invoca una vez más la idea de ritmos o velocidades superpuestas, lentas y aceleradas, recurso fuertemente ligado al impulso ecrástico hacia la anamorfosis de esta literatura; lo que puede “verse” en la pulpería, desde una perspectiva complejamente detallada, aérea, en movimiento y problematizada- a través de un “ojo miope”- es un gusano, o bien puertas que se cierran y abren pausadamente, o bien *doppelgänger* posthumanos<sup>203</sup> (Hayles, 1999) que dejan caer sus cabezas, o bien, desde una mirada que “se detiene en las paradojas de la literatura”, el héroe blandiendo su daga y proyectando figuras tridimensionales en el aire. El texto hace metafictivamente hincapié en la noción del continuo leibniziano, la materialidad del universo desplegado señala siempre a una lógica de las transformaciones por la que “siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna” (Deleuze, 1989: 14). Como afirma el propio Leibniz, la división del continuo “no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues” (Leibniz, cit. En Deleuze, 1989: 14) que encuentra eco en la teoría de los fractales.

---

<sup>203</sup> Definición del concepto de lo posthumano del libro de Katherine Hayles, *How we became posthuman*.

Numerosos pasajes de los textos de Aira *ex-plican*, despliegan, el continuo barroco leibniziano- entendido desde la particular óptica de Aira- cuando no refieren literalmente a él. Junto a éste, aquí, todas las imágenes son traducciones de una misma diseminación del sentido que corre por delante no siendo posible de aprehender, en un sistema de inclusiones. Como en la presentación de un pliegue, pero también, como en la anamorfosis barroca, el cuadro entrega a la visión simultáneamente todas las posibilidades, las imágenes resultan intercambiables. Como un guiño típicamente leibniziano puede leerse la serie de descripciones que tienden a referir un punto de vista privilegiado en *Moreira*, como ocurre en muchas otras novelas de Aira. Más allá de un retorno sobre lo dicho para establecer el sentido, el sentido de la escritura se sugiere en la metáfora de la expansión ilimitada, el continuo leibniziano como visión del mundo en que no puede concebirse vacío alguno en la realidad:

“Desde el aire: si el ojo miope de un helicóptero hubiera volado encima del ABC, lo hubiera tomado por un gigantesco gusano rosado enroscado sobre sí mismo, durmiendo la siesta. Con un poco más de atención hubiera llegado a observar quizá ciertos detalles: cómo se abrían y cerraban las puertas con movimientos pausados, solas, hubiera comprobado cómo ninguna habitación tenía ventanas, cómo algunos hermosos cuerpos femeninos se entrelazaban y se despojaban de sus cabezas blancas. Pero una de esas extrañas miradas que se detienen sólo en las paradojas de la literatura... hubiera visto en el centro del patio una figura de pie sobre un montón de cuerpos blandiendo un arma cuyos filos producían, en las capas superiores de la atmósfera, figuras tridimensionales”  
(Aira, *Moreira*: 78).

Los guiños a las metáforas leibnizianas que sirven para ilustrar su teoría de las mónadas en la lectura de Deleuze se reiteran a lo largo de las transparencias del discurso filosófico en la narrativa de Aira<sup>204</sup>. La referencia a la inexistencia de ventanas en las habitaciones de la pulpería vuelve a ser una analogía del símil empleado por Leibniz para la descripción de la mónada como una habitación sombría o una capilla barroca, la de la cámara oscura, un interior sin ventanas al exterior. En el planteamiento de Leibniz- afirma Deleuze- “(...) al cuadro-ventana los sustituye la tabulación, la tabla en la que se inscriben líneas, números, caracteres cambiantes (el objetil) (...) La inclusión, la

---

<sup>204</sup> Para un estudio de estos estos guiños a Leibniz que recorren obsesivamente los textos airianos es muy interesante el capítulo I. del texto de Mariano García (2006); por nuestra parte hemos retrotraído el análisis de estos guiños a esta novela inicial de Aira, no contemplada en el estudio de García.

inherencia tiene una condición de clausura o de cierre que Leibniz enuncia en su célebre fórmula, “No hay ventanas” ((Deleuze, 1989: 35)- o bien:

“Al sistema ventana-campo se opone la pareja ciudad-tabla de información. La mónada leibniziana sería una tabla de ese tipo, o más bien una habitación, un apartamento enteramente cubierto de líneas de inflexión variable. Sería la cámara oscura de los Nuevos Ensayos, revestida de una tela tensa diversificada. No hay ventanas” (Deleuze, 1989: 35).

Como en otra novela de Aira, *Las ovejas* (1984), cuya acción también transcurría en El Pensamiento, *Moreira* configura un verosímil alejado de cualquier aplicación mimético-realista. Aunque la lectura alegórica sea más difícil que en *Las ovejas*, comparte con ésta, el “planteo surrealista” y una cierta cercanía al “exemplum de corte filosófico” (García, 2006).

Moreira pone en marcha un procedimiento narrativo, la tematización de una encarnación vital del procedimiento para hacer música/literatura cuya seducción, antes que en una economía comunicativa, radica en la “gratuidad”, el exceso, la subordinación del sentido a “la expansión”, que encuentra como modelo la anamorfosis como forma pictórica que Omar Calabrese cita entre las figuras típicas de lo neobarroco (Calabrese, 1989)- “Estábamos perplejos. La característica más sobresaliente de Moreira era esa constante sustitución con que obturaba sus olvidos de palabra. No necesitaba siquiera olvidar para sustituir. Era la gratuidad de sus construcciones, y no otra cosa, lo que nos había acercado a él” (Aira, *Moreira*: 46)- y el silencio de un “ojo mudo” (Aira, *Moreira*:75):

“Sus cantos mataban como si los animase el vigor de la muerte. Sin duda alguna, era uno de los más completos asesinos de su tiempo. Cuando el canto se apoderaba de sus acciones, todo lo subordinaba a la expansión; se volvía un topólogo polimorfo, un científico de los paisajes. De él sin duda podía afirmarse que era un ojo mudo, un arca de relojes de dama desarmados. Uno hojeaba sus antenillas como las páginas de un libro. Uno podía escuchar el jadeo de sus pasos como otros oyen los cantos del Este y el Oeste” (Aira, *Moreira*: 75).

En el cuerpo del relato aparece desconectado de la trama hasta en dos ocasiones el sustantivo “Aira” y una vez más “César”, inaugurándose, aunque de un modo a la vez más hermético y menos sofisticado- menos verosimilizado narrativamente-, el juego de inclusiones del autor en su literatura<sup>205</sup>. En *Moreira* se tematiza así la necesidad de la traducción de un mensaje hermético que sólo puede hacerse a través de la incorporación del autor en la ficción, un salto al interior de la ficción que Aira identifica como un procedimiento extraído del expresionismo –de origen barroco- pictórico. El retorcimiento de la forma y la gratuidad del relato de los hechos vertido en el texto se ponen en función de la lectura de ese “Aira” que irrumpe reiteradamente en el interior de la novela. Todo el universo narrado configura un criptograma para el traductor, el extraño, César Aira- que se dibuja en el interior de la mónada que es la pieza “sin ventanas” donde descansa *Moreira*-. El texto quiere emular ecfrásticamente el mecanismo de una bisagra, metáfora, una vez más, del pliegue, una anamorfosis de la que emerge el *monstruo* arltiano<sup>206</sup> leído desde la perspectiva airiana:

“¿Cómo librarse de esta ansiedad? Se dormía. *Moreira* se despertaba. Todo lo adivinó el muñeco maldito; también a él lo despertó esa madrugada un dolor en el brazo derecho; el dolor viene de muy lejos (todavía brilla el Lucero; la Luna) viene de lo más secreto del cuerpo de su madre muerta. En otros siglos, oscuros, de los que el señor gaucho, con su sombrero de mierda, todo olvidó. Espeleólogo. En el cuerpo de la putita encontraba... unas nostalgias. ¿Era ella? Sus miradas lo envolvían a él mismo, niños envueltos, velados... entre las sucias sábanas rosa un telón de semen planchado, huevos que habían roto sobre la cama (...) las laminillas (la libido)... entre ambos- más tridimensional, no- el cuerpo de ella era un mensaje en clave que le mandaba la policía... ¡No podía entenderlo! ¿Cómo descifrar? (...) El ejercicio lo ponía soñador. Iiiiic, iiiic. Entre las moscas se había colado (¿por dónde? La pieza no tenía ventanas) un pájaro gris del tamaño de un dado; chillaba con una sola nota, como un insecto. ¿Qué me estará diciendo? Pensaba Aira” (*Aira, Moreira*: 33).

O, de nuevo:

---

<sup>205</sup> Que en las muchas novelas escritas posteriormente a *Moreira* oscilará entre lo autoficcional y la parábasis (Alberca, 2005; García, 2006)

<sup>206</sup> Sobre la cuestión del monstruo y el expresionismo en Arlt regresamos en el capítulo 6.2. Pueden consultarse los textos de Contreras (2002) y Remón Raillard (1999)



“Si el cisne es puto, canta con el culo, no por que vaya a conversar con su dios, puesto que no existe tal cosa. Ni el mismo ruiseñor, ni la golondrina, ni la abubilla, de las cuales se dice que su canto es un doloroso lamento, cantan cuando tienen hambre ni frío; cantan porque les titila toda la noche la cosa (¡qué ricos!). En cuanto a mí, me considero un compañero de los cisnes, y mucho más de los ruiseñores y abubillas, ya que, como ellos, sólo puedo filosofar en circunstancias como éstas: cuando César me mira. Por estos motivos es menester que ustedes hablen y me pregunten lo que quieran, al menos mientras nos lo permitan los Tres Comandantes” (Aira, *Moreira*: 49).

Más allá de preguntarnos por el valor político de la referencia a esos “Tres Comandantes”, que son valorados por Moreira negativamente, o al menos, como dificultad o como sinónimo de represión del discurso, que encuentra eco en el lamento del narrador por la costumbre de la soldadesca de disparar antes de preguntar o en la exhortación de Moreira a sus oyentes para que “sean marxistas”, las interferencias del nombre del autor en el universo ficcional que se despliega en *Moreira* someten el verosímil a mayor tensión y lo catapultan más allá de la voluntad deconstructora, lo despliegan hacia una nueva significación. La novela- apenas analizada hasta ahora en los diferentes estudios sobre el autor- se nos antoja el relato de la génesis del monstruo que visitará en adelante sus novelas. Es el relato de un asesino de folletín que acaba envuelto en una guerra exacerbada entre poética y grotesca contra sus perseguidores, pero también, simulando una écfrasis del procedimiento de la anamorfosis, como en un cuadro puntillista o en la anamorfosis barroca, el modo en que emerge, del conjunto de “píxeles” o brochazos- en este caso de imágenes verbales-, el relato de la génesis de un artista que se objetiva en su obra y se interroga sobre el camino a seguir.

Se trata del relato, en definitiva, de cómo se hace real el artista por el camino que en sus inicios recurre al modelo de la literatura mala, al folletín, expresando una voluntariedad de partir de lo fallido y permanecer en esa senda, la de la devaluación *kistch* de la literatura y la inclusión heteróclita, desjerarquizada, de todos los saberes, como una forma de escribir en la senda vanguardista de una paradójica estética del silencio a través del ruido de la proliferación textual. El trazado sobre el mapa que Moreira hace de su futuro trayecto se declara en rebelión contra los caminos transitados, optando, no por la reescritura, sino por lo que Sandra Contreras ha definido como una “ética de la invención” (Contreras, 2002). Pero, pensamos, desmitiendo a *Moreira* y, por ende, al

propio autor, la reescritura se halla presente en el camino inicial por el que transita la novelística airiana (piénsese en *Moreira*, *Ema la cautiva*, *El vestido rosa*):

“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 zig-zag” (Aira, *Moreira*: 80).

La *coincidentia oppositorum* que postula el pensamiento de Leibniz acaba configurando el modelo para una poética en que los contrarios - teoría y relato, alta literatura y cultura de masas, autorreferencialidad y representación, *ready made* e invención- se incluyen mutuamente. Como en los taumatropos o rotoscopios de la prehistoria del cine, las imágenes anamórficas o los discos que giran a toda velocidad sobre su eje, la liebre puede ser una oca y viceversa, el pájaro puede estar dentro y fuera de la jaula.

### **6.1.2. *Moreira* como el índice de la Enciclopedia airiana.**

Sorprende que la novela, escrita a decir de Aira en 1972, sintetice ya a presión un buen número de imágenes y tópicos que han venido configurando el imaginario airiano hasta hoy. Y no afirmamos esto en un sentido figurado, no es simplemente la reedición del tópico borgiano de la reescritura del mismo texto por todo escritor. Se trata de la extracción de las distintas imágenes y su transmutación en una serie de guiños o materializaciones más complejas a lo largo del resto de su producción narrativa: el empleo de las imágenes verbales incluidas en este primer ensayo que es *Moreira* como material para el *readymade*, como significantes con que construir la lengua narrativa en las siguientes novelas.

En las pocas páginas de *Moreira* se darán cita todas las imágenes y buena parte de los problemas que serán desplegados a lo largo de toda la Enciclopedia, modelo de su “arte general de la invención” (Aira, “Ars narrativa”: 8). *Moreira* puede leerse, creo, como una suerte de previa o avance metafictivo de toda su producción posterior. En *Moreira* aparecen problemas que ocupan obsesivamente a Aira, como la continuidad y la discontinuidad de los espacios y de los territorios, a él se refieren algunas oraciones

insertas en el texto- “los espacios parecían reunirse un momento y volvían a separarse” (Aira, *Moreira*: 7)-. Aira titula con frecuencia sus textos de un modo muy simple, a través de un sintagma nominal que en ocasiones consiste en apenas un sustantivo precedido de artículo, ello ocurre en numerosas novelas, *La fuente* (1995), *El mago* (2003), *El bautismo* (1991), *Los fantasmas* (1990), *El sueño* (1998), *El Tilo* (2003). Esto ocurre frecuentemente también en el caso de las novelas tituladas mediante sustantivos referidos a animales como *La liebre*, *La abeja* o *Las ovejas*.

Aunque el narrador que identificábamos con Julián Andrade es un superviviente de la historia, entre los oyentes, que figuran como discípulos atentos a las palabras de Moreira, hay numerosos animales. El empleo del imaginario proveniente de la fábula y el recurso a la prosopopeya, la inserción de animales u objetos inanimados a los que se hace hablar, son recursos frecuentes en la novelística de Aira. Ejemplos de ello son legibles en numerosos textos como *Yo era una chica moderna* (2004), *La princesa primavera*, *El mago*, *Los misterios de Rosario* (1994) o *El llanto* (1992), y el ensayo que Aira dedica a Puig llevará por título precisamente “La prosopopeya” (1994). La reproducción del imaginario airiano presente en *Moreira* se reproduce en lo textual y lo paratextual a lo largo del resto de su producción. El hecho de que sea frecuente, como decíamos, titular sus novelas con nombres referidos a animales o incluir el nombre de algún animal en el mismo apunta a ello. En *Moreira* aparecen abejas, ovejas, caballos, entre otros animales pampeanos. En distintas novelas airianas “de época”- que abundan en el primer tercio de su producción- aparecen obviamente caballos con relativa frecuencia- *Ema la cautiva*, *El vestido rosa*, *La liebre* (1991)- donde la digresión sobre el carácter repetido de un caballo llamado Repetido, sirve a Aira para insertar una lógica barroca de los dobles a lo largo de toda la novela. Un papel diferente y mucho más relevante argumentalmente lo juega la cabeza cercenada de este animal que adopta caprichosas formas según la perspectiva desde la que se la mire y los efectos de luces y sombras en mitad de una colosal tormenta nocturna, pareciendo cobrar vida en el galpón en que transcurre el grueso de la novela *El bautismo*. La acción de *El bautismo*, por cierto, vuelve a acontecer íntegramente en *El Pensamiento*, como sucede con *Moreira* y *Las ovejas*. En este sentido puede leerse *El Pensamiento* como una verdadera interzona- como Pringles o Flores- a lo largo de la narrativa de Aira. Las abejas, que jugarán un papel clave en *La abeja*, o en *Dante y Reina*, y pueden asociarse nuevamente con la avispa robot de *El congreso de literatura*, y diferentes insectos, el grillo de *El llanto*, o

la serie de insectos que salen al paso del protagonista en sus paseos por la Sierra cordobesa en *Embalse*. La liebre, animal que tiene una presencia central en lo que se ha dado en llamar “trilogía de la liebre”, iniciada con la publicación de la novela homónima antes citada, en *Moreira*, además, aparece reiteradamente, inclusive metamorfoseada en rasgos físicos o enfermedades hereditarias- la liebre inclusive los labios leporinos aparecen en *Moreira* y volverán a ser una referencia literal en la alusión a la *lebrosis*, la enfermedad genética degenerativa, cuyos dos síntomas físicos más evidentes consisten en el alargamiento de las orejas y el labio leporino, de que adolece la madre de Ferdie Calvino, protagonista de *La guerra de los gimnasios*. De un modo más accesorio aparecen también las “gallinas de Guinea”-. Gallinas que no sólo aparecerán en *Ema la cautiva*- tanto ellas como sus primas hermanas las avestruces- sino que también jugarán un importante papel en su versión mutante o mutada genéticamente a causa de los experimentos del profesor Halley en *Embalse*; los gusanos, vinculados además al fenómeno de la anamorfosis- “el pasto me recuerda los gusanos porque uno no sabe en qué extremo de sus largas hojitas tienen la cara y en cuál el culo” (Aira, *Moreira*: 15)- inclusive los gusanos gigantes por efecto de la anamorfosis, como puede describirse desde el aire la pulpería del ABC- “Desde el aire: si el ojo miope de un helicóptero hubiera volado encima del ABC, lo hubiera tomado por un gigantesco gusano rosado enroscado sobre sí mismo, durmiendo la siesta” (Aira, *Moreira*: 78)-. La sugerencia potencial de esta deformación perceptiva reaparece convertida en catástrofe literal en los monstruos gigantes que recuerdan los gusanos de la película de Tim Burton, *Beetlejuice* (1988), que destruyen todo a su paso en *El congreso de literatura*, clonados por el protagonista a partir de una célula extraída de la corbata de seda de Carlos Fuentes.

De esta forma, *Moreira* incorpora toda una serie de imágenes y elementos que pulularán en unas u otras novelas, pudiendo inclusive en ocasiones propiciar los títulos de Aira: los fantasmas, por ejemplo - “¡Un fantasma recorre las pampas!... trazando diagramas” (Aira, *Moreira*: 9)-, darán título a la novela *Los fantasmas*. La “trompeta” (Aira, *Moreira*: 56) (...) servirá como paratexto en el cuento y el volumen de relatos homónimo *La trompeta de mimbre* (1998). Y más allá de estos títulos, y los anteriormente citados, las referencias que se hacen en las distintas novelas a estas imágenes iniciales de *Moreira* refuerzan el carácter enciclopédico de la obra airiana y revelan un nuevo valor de esta primera obra como índice: en *Moreira* se hace referencia

literal a los cómic, una textura del verosímil que será explotada por Aira en numerosas novelas como *El llanto*, *Los misterios de Rosario*, *Yo era una chica moderna*, *El pequeño monje budista* (2006) o *Las aventuras de Barbaverde* (2008), por citar sólo algunos ejemplos; el agua, que será el símbolo del camino alternativo al común de las carreteras que- se nos dice al término de la novela- Moreira seguirá en adelante, también jugará un papel relevante en el fin del Mundo como inundación al final de *Los misterios de Rosario* o la tormenta de proporciones bíblicas de *El bautismo*, con el agua tienen mucho que ver tanto los paratextos como las novelas *La fuente*, escrita bajo la forma clásica de la utopía, o *Embalse* (1992).

Dos elementos catalizadores de la ficción airiana aparecen en *Moreira* también conectados, el sueño y los mendigos- “un hombre que sueña es el peor de los mendigos” (36)- incluso el sueño realizado- “con las hojas blancas realizaba algunos sueños” (36)- que vuelve a ser reiteradamente objeto de reflexión en novelas como *Embalse*, en donde Martín trata de desentrañar reiteradamente el sentido de herméticos sueños. O dando título a *El sueño*, en que el sueño del protagonista vuelve a hacer girar la trama convirtiéndose en clave de sentido según una estructura que recuerda la frasecita de Ferdie Calvino en *La guerra de los gimnasios* (1993). Por último, una vez más el sueño vuelve a aparecer en el paratexto onettiano que Aira escoge para su novela *Un sueño realizado*, que como se ha sugerido, resulta clave para entender el realismo en Aira (Contreras 2002).

La música, que se revela en una visión a Moreira como el sentido de su existencia asesina- “el asunto fue así: con frecuencia en el transcurso de mi vida me visitó el mismo sueño, que se manifestaba en distintas visiones, según los casos, pero siempre diciendo lo mismo: “Haz música y practícala” (Aira, *Moreira*: 25)- un recorrido musical por la narrativa de Aira nos llevaría por numerosos fragmentos de sus novelas, como el episodio en que Rosa elabora en casa de su abuela a partir de un xilófono y diferentes elementos extraídos de la basura una música que se vuelve visual, porque produce efectos visuales y porque “dota de visión”, devolviendo la visión a la abuela ciega, en *La mendiga*, el cuento *Cecil Taylor* (1987), que regresa sobre el cortazariano tema del jazz y el artista, configurándose como el mejor ejemplo de lo que Sandra Contreras ha llamado “novela del artista”. En *Una novela china*, protagonizada por unos pintores del lejano Oriente, entre cuyas extensas conversaciones se remite

frecuentemente a la música o más ostensivamente en *Canto castrato*, que visita las cortes europeas del XVIII girando alrededor del mundo de la ópera y los *castrati*.

Pero de un modo obsesivo se hallan presentes las imágenes relativas a la percepción o a los mecanismos de representación visual, como señalábamos anteriormente. Toda esta primera novela se alegoriza bajo la figura de la anamorfosis, por la que el texto simula mediante la representación verbal una anamorfosis visual que representa algo sólo si se mira desde una determinada perspectiva, cuando actúa su mecanismo, y ese acceso a la perspectiva nueva en *Moreira* es el relato-la sed de real, de volverse real- del artista.

En *Moreira* todas las escenas vienen a compararse con diferentes representaciones visuales, frecuentemente con cuadros pictóricos. También como “cuadros” se escenifican ante Martín, el protagonista, los experimentos del científico loco en *Embalse*, contemplados desde lejos a través de una serie de ventanas abiertas de su laboratorio que funcionan como el marco de un cuadro. Las imágenes vuelven a ser el modo narrativo con que se ilustra la historia de Martín Fierro a los esposos Mariezcurrena en *El bautismo*; como si de una serie de viñetas o una secuencia de imágenes estáticas sucesivas se tratase se describe el atentado cometido por el espía japonés amante de la esposa de César Aira, Isso, en el restaurante en que César Aira y Laura Premondini van a cenar en *El llanto*. A cuadros móviles remeda el juego de pantallas ante las que el protagonista de *El sueño* asiste y manipula la ceremonia en la Iglesia de Flores). Todo *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) es precisamente la consignación o el relato de cómo el pintor Rugendas idea un método para representar la inmediatez de la realidad en movimiento, los malones, combinando expresionismo e impresionismo, método en el que interviene por azar un accidente con un rayo y el concurso de una droga durante su tratamiento de las quemaduras que altera una vez más- su percepción; el cine – “Fue una invención del cine (cf. *Infra*). Había, en el momento de su represión originaria, un poco lejos, como retirada de la escena una gran pantalla” (Aira, *Moreira*: 37)-.

Las referencias al cine también gozan de una presencia abundante en las novelas. Las comparaciones de las imágenes que se ven merced a los relámpagos durante la interminable tormenta con el cine son frecuentes en *El bautismo*, novela en el que el diálogo principal entre el cura y el muchacho visita numerosos problemas de la

representación cinematográfica. En el ascenso de una montaña en el final de *Yo era una niña de siete años*, el plano ascendente del pico que escalan los personajes cambia repentinamente de inclinación, haciendo caer a los protagonistas directamente en el interior de un cine). El montaje cinematográfico servirá de argumento de uno de los cuentos de *La trompeta de mimbre*. Las pantallas sean de cine o de televisión, reaparecen una y otra vez en *El llanto*, *Los misterios de Rosario*, donde la catástrofe del fin del Mundo, frecuente en finales airianos de los noventa, se percibe a través del televisor, *La mendiga*, donde no hay diferenciación entre los planos de realidad cartesiana y televisiva, *El sueño*, en que se asiste a través de pantallas informáticas a la ceremonia final. De igual manera, la ceremonia que acontece en el interior de la Iglesia del Cristo Serpiente en *La serpiente* también es retransmitida en directo por televisión, a la manera de un concierto de rock.

La televisión como marco en que acontece la realidad juega una vez más su papel en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, en cuyo final todo el plano de realidad de la narración previa se redefine en un plató televisivo, en *La villa*, donde los helicópteros de los informativos y los personajes provenientes de la televisión entran en contacto con la realidad de la villa miseria, o en *Las aventuras de Barbaverde*, donde la televisión y los multimedios tienen una abigarrada presencia, siendo la tecnología de la reproducción audiovisual y la infografía digital los materiales para la elaboración del arte de Karina, su protagonista. Las antenas de televisión también aparecen en este índice de su obra posterior que es *Moreira*- “brillaban reflejando las estrellas las altas antenas de televisión, y zumbando con extraños ruidos”(Aira, *Moreira*: 60)- reapareciendo en *Los fantasmas*, donde coronan la azotea del edificio en construcción en cuyo filo se sientan los seres que dan título a la novela<sup>207</sup>, e hiperbólicamente de nuevo en *Embalse*, donde todo el lago cordobés al que Martín ha venido de vacaciones actúa como un inmenso receptor o parabólica que recoge el audio de todos los canales de televisión.

Toda una serie, relacionada con el hallazgo de un lenguaje en que expresar los diferentes planos de realidad, los jeroglíficos, los criptogramas, que van desde la “piedra Rosetta” al concepto de la “tabula rasa”, se prodiga en buena parte de las novelas de Aira. De este problema, constituye una alegoría particularmente interesante *El juego de*

---

<sup>207</sup> Y se asienta también la estética airiana. *Los fantasmas* alegoriza una inmediata televisualización.

*los mundos*, que ficcionaliza un mundo postliterario en que las novelas han sido traducidas a imágenes jeroglíficas. El jeroglífico vuelve a aparecer en la écfrasis de un cartel en el hospital al que Karina va a hacerse una ligadura de trompas en “El secreto del Presente” (2008). El *trompe l’oeil* y la anamorfosis, el juego de de las percepciones equívocas y las imágenes que dan una cara según se las mire, inclusive la confusión de los tamaños, el tema duchampiano del telescopio invertido, es un tópico que repiten todas las novelas de Aira. En *Moreira*, el protagonista y, por ende, la novela misma, según señala el narrador, se identifican como hemos dicho con el procedimiento visual de la anamorfosis- “Pero Juan Moreira (y esto ya lo habrán advertido los señores lectores) era un *trompe l’oeil*” (Aira, *Moreira*, 61).

Frecuente es la inserción del lenguaje más vulgar y, más aún, la sonrisa o la risa extemporánea- “La enredadera se movió unos milímetros y entre sus hojas asomó el rostro sonriente del zorro” (Aira, *Moreira*, 60) – que aparece en todas las novelas de Aira, y que incluso es traducida a imágenes en *El juego de los mundos*). También el rosa, que colorea en este caso las sábanas de la cama en que Moreira cubre a su “china” o el color del feto que flota durante la noche sobre ambos. Color que siempre aparece en las novelas de Aira, como adjetivo o sustantivado, nombrando a personajes- como el rosa que colorea el cielo en *El llanto*, el color que adopta el cerebro del protagonista a punto de convertirse en liebre, en una urna ubicada sobre una peana en una tarima flotante en el centro de la piscina del gimnasio Hokkama en *La guerra de los gimnasios*, el color del dulce ensartado en la rama de un arbusto de la plaza que comen los pájaros en *Varamo* (2002), el vestuario de *La princesa Primavera*, el vestido desaparecido en *El vestido rosa*, el color de ciertos efectos lumínicos en el cielo de *El bautismo* pero también de *Los misterios de Rosario* o de *El llanto*, el color del fatídico helado de frutilla de *Cómo me hice monja* (1997), la malla que debe usar, por haberle sido sustraída la ropa en los vestuarios del gimnasio, Ferdie Calvino en *La guerra de los gimnasios*, el nombre propio de numerosos personajes de las novelas, como la mendiga de *La mendiga*, la esposa de Aldo en *Las noches de Flores* (2004), etc.

También aparece en esta primera novela de forma augural el *clown*- “un colorido clown había” (Aira, *Moreira*: 77), el payaso, que reaparecerá en su versión rococó en la descripción de ciertos espectáculos de *Canto castrato*. Los payasos protagonizarán también la breve fábula-*exemplum* filosófico, de *Los dos payasos* (1995). Como un



payaso queda ante las cámaras el Doctor Aira, protagonista de *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), que acaba convirtiéndose en el hazmerreír de todos encarnando “el papelón”, que convoca en la lectura la alegoría beckettiana del éxito y simultáneo fracaso del artista (Contreras, 2002). Algo de payasesco también tienen las diferentes formas delirantes que adoptan los personajes que pululan por el supermercado al término de *La prueba* (, el miedo al ridículo- ese sentimiento tan argentino para el narrador de *El llanto-*, a hacer el payaso, es una constante en la mayoría de los personajes de las novelas de Aira. Y, una vez más, la risa con la lectura de sus libros es el fenómeno más irritante para el narrador de *Cómo me reí* (2005).

Se hace referencia en este auténtico índice de la ficción airiana al animal disecado- “La bajó picado de curiosidad y le sopló el polvo. Adentro le pareció ver un animal disecado” (Aira, *Moreira*: 38)-, que constituirá el *hobby* del protagonista de *Varamo*, que vuelve a suponer el congelado de la vida en un objeto artesanal. En varias ocasiones en *Moreira* se hace referencia a la imagen del huevo- metáfora en Leibniz que, como la semilla, ejemplifica el concepto de mónada, esa suerte de mundo dentro del mundo. El huevo de pato será “lo mejor de todo” (Aira, *La liebre*: 111), según señala el jefe Coliqueo a propósito de la llevada y traída leyenda del huevo de pato con dos yemas cuya aparición significará la superación de la guerra en *La liebre* y que se metamorfoseará en la actualización de la gauchesca en los mellizos del Cerebro en *La guerra de los gimnasios*. Un huevo de pato será el platillo que le servirán al malgrado Perinola en *Parménides* y la causa de su muerte. Otra imagen, el helado- “Sus pies descalzos colgaban con languidez. Apenas palpitaba. – ¿Querés un helado?” (Aira, *Moreira*: 61)- reaparecerá en diferentes textos, esta misma pregunta volverá a ponerse en boca del personaje de Marcia en *La prueba* (1992) y, sobre todo, reaparecerá en el “helado de frutilla”, la relectura airiana del hielo de Macondo, de *Cómo me hice monja*.

Otra de las imágenes polisémicas en la obra airiana que se puede encontrar en *Moreira* es el andrógino de inspiración duchampiana, vinculado en buena parte de los textos con las referencias al rosa<sup>208</sup>, con el que Aira parece inscribirse en la tradición de la

---

<sup>208</sup> El nombre de Rosa y la androginia se unen también en Rose Selavy, personaje creado por Duchamp. Sobre el problema de la androginia en Aira puede leerse el trabajo de Patrick O'Connor (2001) a propósito de *Cómo me hice monja*, y más extensamente, la cuarta sección del libro de Mariano García (2006), dedicado al problema de los géneros y la androginia, en el que estudia en detalle las figuras del andrógino en *Canto Castrato*, *Cómo me hice monja*, *La mendiga* y *La serpiente*.

teatralidad gay de autores vanguardistas de los sesenta y setenta como Perlongher, Puig o Copi, aunque desviando la significación política militante de textos como *Boquitas pintadas* o *El baile de las locas* (1977) hacia otro contexto. Aira parece adoptar el esqueleto de la androginia sin militar en la política sexual propia de ese uso en los autores citados, un gesto *camp* que encajaría en la categoría de lo *queer* (O'Connor, 1999). Moreira aparece, como ocurre con algunos personajes de textos de Osvaldo Lamborghini, como un andrógino de cartón piedra con tendencias homosexuales o bisexuales marcadamente violentas, ostentador de un gusto *camp* y barroco, grotescamente vestido en el contexto pampeano. La indefinición sexual reaparece en la mayor parte de los textos airianos, en personajes protagónicos o secundarios, o como objeto de digresiones filosóficas, tal es el caso de los forzudos culturistas monitores del gimnasio Chin Fu o el motivo del diálogo sobre la transmutación de los sexos entre el gigante y Ferdie en *La guerra de los gimnasios*. El amaneramiento se vincula con frecuencia a la “proxidina” de *Los misterios de Rosario* o la droga que inflige en sus víctimas tendencias homosexuales que lleva a César Aira a besar a un *cyborg*, modelo posthumano del andrógino, en *La serpiente*. En otros casos la tematización de la indefinición sexual se da en la forma de la atribución del lesbianismo a numerosos personajes, como las diferentes lesbianas de *Los misterios de Rosario*, la recreación grotesca y *camp* de Telma y Louise en *Yo era una chica moderna* y, sobre todo, las ejemplares lesbianas estereotipadas y, al mismo tiempo, hiperreales de *La prueba*. En ocasiones, lo andrógino emerge del lenguaje o del *lapsus linguae*. Un juego de palabras inserta una clave de realidad- del “aire puro” que busca un veraneante de clase media en la naturaleza, se pasa al “Aira puto”, el escritor excéntrico y vecino del personaje de Martín en *Embalse*. En *Un sueño realizado*, una vez más, aparece un homosexual que es rescatado de su orientación sexual por el reencuentro con Florencia, su amor de juventud, pero también lo andrógino se tematiza a través del juego de palabras-clave de lectura, el “poli-uretr-ano expandido” y sus variantes fraseológicas como el “proletariado expandido” de *Un sueño realizado* (2001). Lo mismo ocurre, una vez más, con la frasecita “provocar miedo en los hombres y deseo en las mujeres” de Ferdie en *La guerra de los gimnasios*, que acaba convirtiéndose en el eslogan de los pasquines de una guerra entre gimnasios. La androginia en otros casos se acompaña de cierto travestismo, como en el caso del enano lisiado Rolf Thiele, apodado Evito por gustar de ir maquillado y peinado con rodete como Eva Perón en *La mendiga*. En otros textos hiperbreves todo el relato gira en torno a una especulación sobre los posibles efectos del

cambio de sexo, como en el inocuo y malicioso juego de *La pastilla de hormona* (2002), cuyo protagonista consume una pastilla con hormona femenina destinada a su señora. Finalmente, llevada al extremo de sus posibilidades, la androginia se expresa en la niña César Aira de *Cómo me hice monja*.

Concentrados, mencionados en el texto como imágenes al costado de la trama, muchos de estos elementos se metamorfosearán en las diferentes novelas airianas, como catalizadores de las tramas, personajes, digresiones, paratextos, adoptando diferentes funciones y formas. Aunque los textos de Aira trabajen diferentes realidades y problemas y ciertas novelas no remitan tan central y ostensivamente a las imágenes que en *Moreira* se dan cita, resulta sin embargo sugerente en este sentido la lectura de la obra de Aira como una fábula gigantesca, en la que las distintas mónadas terminan hablando en otros textos y paratextos. El sistema de inclusiones de inspiración leibniziana que construyen los textos va configurando, en virtud del procedimiento al que con tanta vehemencia se aferra Aira, un habla de las formas como una vuelta discurso- relato- de una serie polimórfica de imágenes. En el continuo de referencias teóricas de Aira se entiende la conexión Duchamp, Roussel, Leibniz, desde su lectura, los dos primeros como la traducción artístico-literaria del manierismo barroco, por el que la obra airiana también podría definirse. Como señala Deleuze “mientras el clasicismo tiene necesidad de un atributo sólido y constante para la sustancia, (...) el manierismo es fluido, y en él la espontaneidad de las maneras sustituye a la esencialidad del atributo” (Deleuze, 1989: 76-77). El procedimiento de Aira también tematiza en las metamorfosis y el continuo cambio de rubro o salto entre series heterogéneas, la fluidez barroca, y, en segundo lugar, la autorreferencialidad de las imágenes desplegadas en cada entrada de la Obra, de la que *Moreira* podría constituir, como venimos diciendo, un índice, parece regresar sobre el segundo presupuesto del manierismo de las sustancias barroco, por el que, según Deleuze, la “omnipresencia del sombrío fondo, que se opone a la claridad de la forma” es fundamental pues sin él “las maneras no tendrían nada de donde surgir” (Deleuze, 1989: 77). Dicho con Leibniz “Todo les nace de su propio fondo, por una perfecta espontaneidad” (Leibniz, cit. En Deleuze, 1989: 77). No es extraño que su vinculación al barroco se haga a través de los referentes citados, también Adorno, que está pensando en el arte deshumanizado de Ortega, recurre a un símil leibniziano para señalar el tipo de vínculo que operan las obras de arte con la realidad, pues éstas “se hallan mutuamente cerradas, son ciegas e imaginan sin

embargo en su cerrazón lo que fuera existe (...) van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas” (Adorno, 1983: 237).

La obra airiana puede ser leída como un ambicioso proyecto de traducción o *écfrasis* de las imágenes, un señalamiento de diferentes perspectivas particulares, construyendo una forma, en su conjunto, *espiralada* (García, 2006), sinuosa, inabarcable, en perpetua apertura o expansión, una forma de lo informe (Speranza, 2006) que es al mismo tiempo el contenido de sus diferentes entradas de esta Enciclopedia, de la que podemos leer el primer texto, *Moreira*, como su índice.

Pero también, a la inversa, en la obra de Aira se da el proceso contrario: la “destrucción”, la vuelta imagen del discurso como modo de hacer ingresar la realidad otra, o más que eso, como modo de hacer visible una versión del concepto lukacsiano del salto a la realidad<sup>209</sup>. En este doble movimiento de las imágenes al discurso y viceversa, es vital la traducción textual de la utopía de la traducción entre los diferentes lenguajes artísticos. Los textos airianos establecen un tipo particular de incontextualidad (Wagner, 1996) - “(...) mis ideas se tornan abanicos, se empluman, luego se pintan. ¿Qué es una idea sin pintura?” (Aira, *Moreira*: 46)-. Es decir, hacen coexistir el discurso y las imágenes, que permanecen irreductibles al discurso, y que señalan al punto ciego del sentido sobre el que teóricamente las novelas parecen digresar:

“Escuchemos el primer discurso de la farmacia de Moreira. – Mis ideas empiezan con una caracterización de la muerte como un contrario decisivo a algunas actividades. Los filósofos suelen aplicar la muerte a la generación de relatos y descripciones: de lo general hacen series, algunas de ellas nos adormecen de felicidad, otras nos irritan. Eso para empezar. Luego mis ideas se tornan abanicos, se empluman, y luego se pintan. ¿Qué es una idea sin pintura? Pintan sobre un cuadrado blanco, sin una perspectiva determinada. Tampoco hay marco: todo fluctúa, un poco (...) El estudio de la muerte, la ciencia lo ubica en las líneas blancas, en la bisagra; los libros, ¿son otra cosa que bisagras?; un

---

<sup>209</sup> Aira encuentra en Lukács una teorización del realismo más allá de toda equivalencia o reflejo, un realismo como salto hacia lo real: “El verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella. (...) un realismo en proceso, contiguo a la realidad misma, el realismo como totalidad dinámica, con lo que además saldrá ganando el aspecto artístico (el interés, la emoción)” (Aira, “La innovación”: 31). Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 6.2.

límite resistente. Es lo contrario: siempre, pero no el contrario del contrario: un poco menos; se trata de esto: no lo contrario en general, sino en particular, como un sistema de analogías. De modo que no importa que los efectos se enfrenten negativamente, sino que, aunque den el mismo resultado, estén situados precisamente en las caras opuestas. Nada puede deducirse de las consideraciones funestas ya que éstas mismas son el juego de las contradicciones: no generan novelas a partir de ellas, sino un paso atrás, retrocediendo para verlas... en esa misma falta de perspectivas, la confusa imitación de rasgos de la naturaleza que hay que volver a pensar, pues el inconsciente se opone, contraría... (...) Sólo nosotros podemos comprender que la consideración de la muerte, a la que le dedicamos estas páginas heterogéneas, forman parte del estudio, más amplio, de la vida de las transformaciones en el seno del pueblo. Una gran fiesta, cuya anfitriona es Hialinidad, la muchacha con verga de toro, en la que los inventores, los ingenieros de los sueños, exponen en sus marcos de oro, las teorías que hicieron posible la historia de occidente (...) Es un alfabeto complicado, una enumeración sobre la que no se han puesto de acuerdo todavía los gramáticos, en donde las ideas están en células encerradas; su función recorrida por fragmentos, su velocidad es la del sonido... ¿Qué se transforma? ¿No se transforma uno en otro, en las novelas? ¡Eso es lo que vale! Nada digo, para no confundirlos. Por eso callo. Unas palabras se abren paso. Sonidos y narcóticos. Un huevo que pasa... por allá lejos” (Aira, *Moreira*: 46-48).

En *Moreira* esta obsesión aparece explícitamente expresada, en las continuas referencias a un marco que dan textura aún más artificial al plano de realidad descrito:

“Éramos un cuadro vivo. Nadie decía nada. Un chimpancé nos sacaba fotos; fruncía los gruesos labios, ponía en el lente las pupilas lisas, pulsaba el disparador para fijar esas escenas irrepitibles” (Aira, *Moreira*: 20)

La inclusión de esta imagen, donde el silencio como gesto de vanguardia queda roto por la figura grotesca de un mono sacando fotografías, pone en relación el procedimiento airiano con la tecnología de la reproducción de las imágenes. El sentido de esas fotografías tomadas al azar- como el de cada novela de Aira- se proyecta hacia adelante. *Moreira*, el gaucho asesino, es ante todo una máquina de producción discursiva, que en esta ficción inicial- podríamos decir iniciática- airiana sostiene la convención del modelo o del maestro en una relación de aprendizaje en tanto concentra en sí dos rasgos propios del arte para Aira: la gratuidad y la imposibilidad de hermenéutica, la

proyección del sentido hacia adelante en una obra manierista futura que será escrita en el agua. No obstante, sea como fuere que hayan sido tomadas estas fotografías pensamos que es legítimo leer en ellas y establecer a través de ellas redes de sentido.

## **6.2. Introducción a algunos aspectos de la poética de Aira.**

### **6.2.1 Aira por sí mismo: continuo, procedimiento y realismo.**

En este apartado vamos a recorrer algunos de los elementos clave de la poética ariana a los que ya nos hemos referido brevemente en el apartado anterior, para ponerlos en relación con la narrativa airiana de los noventa y más exactamente con el modo en que esta narrativa lleva a cabo sus operaciones de apropiación mediática.

Uno de los textos más valiosos para comprender una poética tan desconcertante como la de Aira, es la conferencia que leyó en septiembre de 1993, en Mérida, Venezuela, en la Segunda Bienal Mariano Picón Salas<sup>210</sup>. En ella Aira revela prácticamente todas las claves de lectura de su obra que han conformado el abanico de temas que han ocupado a la incipiente crítica airianista<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Debo agradecer a Mariano García la generosidad de haberme facilitado la transcripción de este texto, copia del original leído por Aira.

<sup>211</sup> Estudios publicados en profundidad de la obra de Aira sólo existen dos hasta la fecha, fruto de dos tesis doctorales defendidas en la Universidad de Rosario y en la Universidad de Buenos Aires, a cargo de Sandra Contreras y Mariano García, ambos publicados en Argentina en 2002 y 2006, respectivamente. Existen dos tesis doctorales más defendidas en Francia, hasta ahora sin publicar, pero que han dado como resultado algunos artículos valiosos, dos de ellos recogidos en el volumen "Aira: une revolution" (2005), a cargo de Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard, volumen de la revista Tigre dedicado en exclusiva a la obra del argentino coordinado por los profesores de Grenoble Michel Lafon, director de estas dos tesis, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard autoras de las mismas. El volumen de Tigre reúne el resultado de un seminario sobre la obra de este autor con algunos especialistas en la obra de Aira. Algunas novelas de Aira han sido analizadas en estudios panorámicos sobre narrativa actual en algunas tesis doctorales, como sucede con *La villa*, en el texto de Daniel Noemí Vojonmaa (2004), y con *Un sueño realizado* contemplada en la tesis defendida por Luz Horne (2005), hasta ahora sin publicar, en ambos trabajos se aborda el problema de la imagen en los textos contemporáneos. La obra de Aira ha ocupado un capítulo del manual *Breve Historia de la Literatura Argentina* (2006) de Manuel Prieto, que concede a Aira un importante papel en el canon de la literatura, insertándolo en la tradición de Arlt, Puig, Pizarnik y Lamborghini, un capítulo también del texto de Lidia Santos, *Kitsch tropical*, en que se estudian la presencia de la cultura de masas en textos como *La prueba* y *Los dos payasos*, y el libro de Graciela Speranza *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), en que se sugieren claves pictóricas y conceptuales interesantes para nuestro estudio. Sirvan estos ejemplos para apuntar cómo la narrativa de Aira viene siendo valorada, sobre todo después de la vuelta del siglo XXI, como una de las más originales e influyentes en la redefinición de las relaciones de lo literario, lo masivo, lo realista y lo fantástico. Personalmente, también he dedicado varios artículos y capítulos de libro al análisis de diversos aspectos de la obra de Aira, a lo largo de los últimos cinco años, "Para mí lo básico es la invención", aparece publicado en la Revista Kafka, nº3, en 2004, "Las mil caras de César Aira" es el resultado de un trabajo defendido en el congreso de literatura de la Fundación Luis Goytisolo, en 2003, un estudio sobre los personajes en la narrativa de Aira de los años noventa, publicado en la revista Tonos digital, nº10, Universidad de Murcia, (2005), "Una literatura manchada por lo audiovisual: el discurso

En esta conferencia titulada “Ars narrativa”, Aira defiende el arte y la literatura como procedimientos creativos según lo entienden las vanguardias históricas, el dadaísmo, un cierto tipo de surrealismo, que sigue el modelo de la literatura de Raymond Roussel, y la neovanguardia de los años sesenta, con la que Aira se ha identificado en numerosos artículos y entrevistas. Como Roussel o Duchamp, desea ser juzgado más que por sus obras, por la invención de un procedimiento para hacer arte. Aira afirma no entender nada metafísico o muy personal por el término procedimiento, que en principio describe simplemente como “una serie de pasos que se realizan ciegamente, porque así lo indica el reglamento” (Aira, “Ars narrativa”: 6).

La autoimposición de un reglamento, de la rigidez de un procedimiento a seguir, lejos de suponer para Aira una constricción de la libertad, un freno a la creatividad del autor, se identifica en el texto con un modo de liberarse al fin de las determinaciones psicológicas o sociales del yo, que enmascaran la inspiración o el talento, el “extra” indeseable para Aira o “la suma difusa de la inspiración, el talento, los sentimientos, los recuerdos, las opiniones, es decir toda la panoplia psicológica. Toda la pesadilla del yo de la que trato de despertarme” (Aira, “Ars narrativa”:6). En otro ensayo sobre las vanguardias Aira lo dice con más claridad:

“Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado. Esta intención en sí misma arrastra los otros puntos: que pueda ser hecho por todos, que se libere de las restricciones psicológicas, y, para decirlo todo, que la “obra” sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice

---

televisivo en la narrativa de César Aira”, fue un trabajo presentado en el congreso de literatura de la AEELH de Almagro, en octubre de 2004, publicado en las actas del mismo en 2007; “Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Masliah”, publicado en *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2006, “Dos literaturas lúdico fantásticas en el Río de la Plata: Aira y Courtoisie”, en la revista Río de la Plata, números 29-30 (2005), que recogen las ponencias del congreso CELCIRP, Relaciones Culturales y Literarias entre los países del Río de la Plata, celebrado en Alicante en julio de 2004. En “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del Sur de América”, incluyo un estudio en profundidad de *La mendiga*, este trabajo aparece publicado en el número 221 de la Revista Iberoamericana, publicación del Instituto de Literatura Iberoamericana (Universidad de Pittsburgh), sobre “Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina”, número coordinado por Andrew Brown, 2007. En España no tengo conocimiento de tesis alguna que se ocupe íntegra o parcialmente de esta obra ingente compuesta por más de 60 títulos, aunque se han publicado algunos artículos de gran interés en revistas y libros colectivos, como los de Carmen de Mora (2003), Javier de Navascués (1999) y Manuel Alberca (2002).

documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió” (Aira, “La nueva escritura”: 167)

En el particular modo de concebir la libertad de la escritura de Aira, ésta no se da una vez iniciada la obra, sino antes, en el origen o gestación del procedimiento, que consiste, según Aira, en “la creación de un juego personal de condicionamientos analógicos, alegóricos, lo que sea, como maqueta o miniatura de la sociedad o del universo” (Aira, “Ars narrativa”: 7).

De ahí que subrogue la determinación de quien Aira considera su maestro por excelencia, Osvaldo Lamborghini, “primero publicar, después escribir”, desechando el perfil del artista como productor de una “obra maestra” que ha sido la dominante en la literatura latinoamericana del boom. Una invención hipotética del procedimiento definitivo implicaría la posibilidad de hacer arte automáticamente, antes incluso de la intervención del talento del propio artista, o, mejor, al margen de su existencia, pudiendo así el arte escapar finalmente del “bazar psicológico burgués” y rozar la utopía vanguardista que Aira expresa citando a Lautreamont “que el arte sea hecho por todos, no por uno”. La actitud ante la obra de arte debe ser la del mecánico que desarma el procedimiento que la articuló, y en la medida en que eso sea posible el receptor se “identificará con el creador (que deja de ser una unidad biográfica) y el arte será *hecho por todos*” (Aira, “Ars narrativa”: 8)

El texto que el autor presenta en Mérida define su “procedimiento” como una “huida hacia adelante”, un gesto al silencio en cierta medida opuesto al rimbaudiano, que Aira, en una visión que contradictoriamente termina siendo determinista, por momentos describe como fatalidad del carácter y en otros momentos como “la forma que toma en nosotros el destino” (Aira, “Ars narrativa”: 9). Este procedimiento se resume a fin de cuentas como el escribir sin corregir, sin volver atrás para examinar el producto de su escritura o su coherencia con los presupuestos de que la obra partió, aún a riesgo de la falla:

“Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no tan bien (o mejor: haciéndolo



mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de “huida hacia adelante”, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva” (Aira, “Ars narrativa”: 9).

Esto, en principio, puede identificarse con una cierta forma de la escritura automática surrealista. Pero el propio texto revela una contradicción al respecto, pues, en efecto, en este surrealismo particular- surrealismo “post” o surrealismo después de todo surrealismo- de Aira, la selección de los materiales implica un trabajo racional y concienzudo, en el que el autor es consciente de las formas que emplea, y la elección previa de esas formas de alguna manera se programa para, según el caso, abandonarlas. De modo que Aira parece recuperar la escritura automática como gestualización de un automatismo que no persigue ningún develamiento de las supuestas verdades del inconsciente. Aira se extravía en un párrafo por el bosque de la defensa de la libertad del artista y afirma:

“La novela es un género literario entre otros, y tomárselo muy en serio puede ser grave para la libertad constitutiva de nuestro oficio, la libertad que hace al escritor. Ante cualquier amenaza a la libertad, la estrategia favorita del que huye hacia adelante es la renuncia, el abandono. Y no sólo de él, abandonar suele ser lo más eficaz cuando se trata de seguir viviendo, y el artista casi siempre lo es del arte de sobrevivir: su momento más característico es el de haber sobrevivido para poder contar lo que pasó (...) Yo diría que los géneros no tienen más función para el escritor, que darle algo concreto que abandonar. La sed de abandono del escritor, ese movimiento que es su vida, se acelera con los abandonos, ¿y qué hay más práctico y fácil de abandonar que un género?” (Aira, “Ars narrativa”: 4)

La cuestión de los géneros en Aira es particularmente clave (García, 2006), pero hay otra línea de reflexión central en la literatura de Aira que también menciona este artículo. En relación con lo anterior, si el abandono entendido como un cambio perpetuo de esquemas narrativos, horizontes de expectativas, pactos de verosimilitud, universos ficcionales contruidos de un modo realista, como mero ejercicio literario, es reivindicado como concepto representativo de su modo de hacer literatura (que

reiteradamente Aira plantea como la “traducción” de un continuo “cambio de idea”), el universo literario contenido en sus novelas, el armazón genérico que las constituye y traza sus reglas de verosímil, no cumpliría mayor función que la de “construir la plataforma de lanzamiento de un abandono”. Como afirma Aira, “lamentablemente no se puede abandonar lo que no se tiene; no se abandona la nada. Trabajamos para darle peso al abandono” (Aira, “Ars narrativa”: 4).

La orientación de Aira respecto de sus novelas, por las que no quiere ser juzgado, unido a este desprecio por el contenido, cuya función radica en dotar de peso a su idea de abandono, destruyen la posibilidad de inferir cualquier sentido. Desde los parámetros elaborados por Aira, construir un pacto de verosimilitud o de lectura lo suficientemente estable como para preguntarnos por el valor representativo o el significado mimético o referencial de lo que estamos leyendo es inútil. Los textos de Aira, por así decirlo, ponen en suspenso la pregunta por la representación, convirtiendo la novela en una mera justificación del estilo, en una “máquina soltera” cuya sola función es proyectarse al futuro de la interpretación como un objeto hermético, lo que equivale a mantenerse incomprensible o, más exactamente en el caso de Aira, indecible (García, 2006). De ahí que los objetos literarios de Aira, sus novelas, no deban contemplarse aisladamente sino como fragmentos, entradas o fascículos de una Enciclopedia, puestas en práctica de un procedimiento. Toda una serie isotópica en el nivel de la trama de sus diferentes novelas abunda en esta idea. Muchos de sus personajes además son inventores o escritores que idean proyectos fasciculares con los que narrar o explicar su saber, saber que a menudo nunca ha sido puesto en práctica o que sólo sirve para solventar la problemática de sus inventores, persiguiendo las más de las veces hacerse ricos o paliar sus problemas económicos. Ejemplos de ello los encontramos en *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, en el que el protagonista César Aira idea un sistema para curar enfermedades inspirado en la filosofía de Leibniz, que piensa immortalizar en una colección de fascículos troquelados en tres dimensiones; en el relato que da título al volumen *La trompeta de mimbre*, en que el narrador plantea la publicación de una serie de tratados sobre las ciencias naturales cuyo primer tomo (de unas cien páginas, como la media de sus últimas novelitas) versaría sobre el canto de las cigarras; de igual modo en *Parménides*, donde el protagonista, Perinola, escribe un tratado sobre la Naturaleza por fascículos al dictado de su mecenas; en *El mago*, donde el protagonista, mago con poderes sobrenaturales, encuentra un sistema seguro de hacerse rico, evitando las

incomodidades de la fama, mediante la generación espontánea de novelitas que no tendría necesidad de escribir; o, al margen del formato libro, en *Varamo*, en la que, si no fascículos, se nos presenta una serie de animales embalsamados por su protagonista, *hobby* con el que pretende salir de su condición de funcionario mal pagado. Isotopías que remiten reiteradamente a la fábula metaficcional, siendo la interpretación más abarcadora de estas novelas, si se quiere, la de servir de alegorías de la tarea de la escritura (Contreras, 2002; Remon-Raillard, 1999; Breuil, 2003a; García, 2006).

Sin embargo, otro elemento entra en colisión con esta idea, problematizando esta negativa a establecer vínculos entre la realidad extraliteraria, el contexto socio-histórico, y el texto literario. En “Ars narrativa” leemos también cuál debe ser el destino del procedimiento, en esa lucha por hacer del arte cosa de todos:

“(…) todo el destino del combate está en evitar que nuestro destino sea individual. Yo busqué las armas en Leibniz y terminé encontrándolas en el marxismo. Es otra vez la huida hacia adelante; no retroceder del conocimiento, sino avanzar hasta el dogmatismo; no volver la espalda al yo, sino hundirse en el narcisismo más patético; no abandonar la razón sino acentuarla hasta donde empieza a hacernos reír. Salir por adelante. Y salir es dar el salto, caer en medio de la realidad, vuelto real, como los sapos de Marianne Moore. “Sapos reales en jardines imaginarios”. Yo diría: “liebres reales en pampas imaginarias”, liebres que se echan a correr. Ahí hay algo que hacer, una tarea práctica al fin, inclusive realizable. Caer en la realidad para hacer posible el presente infinito, o la libertad” (Aira, “Ars narrativa”: 8).

La obtención del presente infinito de la emancipación como el micro-relato que construye la literatura se logra- en la particular visión de Aira- mediante la deconstrucción de los componentes que constituyen el realismo como código literario, y definitiva, la novela realista, esto es, el yo y la razón, pero a partir de una aceleración en la vorágine del sentido del humor. Ello aun a riesgo de que la ironía monstruifique el resultado. Y aquí en mi opinión está el campo de significación más desconcertante de la poética que Aira plantea en esta conferencia de 1993, lo que podríamos llamar el campo de lo real, de la realidad y el realismo.

En efecto, como se ha señalado, un amplio corpus de novelas de Aira, sobre todo aquéllas que eligen ubicarse en el presente más inmediato, el barrio de Flores, la ciudad de Rosario o el Coronel Pringles, pueblo natal de Aira, que suelen remitir a un pasado reciente, la infancia del autor y la época del primer peronismo, representan un contexto reconocible, el de la clase media-baja de barrio o ciudad pequeña (Laddaga 2001). Incluso aquéllas que trabajan a partir del intertexto de la ciencia ficción, como es el caso de *El juego de los mundos*, o un fantástico de partida en una interzona imaginaria, la *Dinosaur city* de *La serpiente*, arrastran personajes extraídos de ese universo reconocible, a menudo personajes que se llaman como el propio autor, siempre casados, con hijos, que deben lidiar y sortear las responsabilidades inherentes a su oficio o fastidiosas obligaciones familiares para intervenir en las tramas.

Si bien podríamos describir junto a Genette el modo realista como aquél en que a la menor presencia del narrador corresponde una mayor cantidad de información sobre el universo, y éste no sea el caso de Aira, que parece estar escribiendo una suerte de “aventuras de Aira” a través de toda su obra, lo cierto es que la realidad, concretamente, una forma reconocible de realidad, se cuele fragmentariamente en esta literatura, atravesada con frecuencia por las mareas de la cultura popular y de masas. Estos fragmentos de realidad, que en ocasiones se extienden durante un buen número de páginas atravesados por las elucubraciones y fantasías de los narradores, en las que se cruzan las transparencias de un discurso filosófico o la exposición de teorías estéticas de diverso plumaje- cuyo rastreo constituye dos de las más interesantes lecturas de la obra de Aira (García, 2006; Abraham, 2004)- incorporan personajes de la cotidianidad barrial, personajes con nombres y apellidos apenas disimulados del espacio cultural argentino, la academia o la literatura, estereotipos o personajes de la ficción televisiva que incorporan sus niveles de realidad con la exposición detallada e incluso banal de sus proyectos irrealizables, sus temores, sus accidentes e inconvenientes domésticos, inclusive los vividos dentro de sus roles como seres de ficción massmediática. La mayoría de las novelas de Aira de los noventa parten de un cierto verosímil realista legible tras el esqueleto mínimo de la fábula o la alegoría<sup>212</sup>, conformando en las

---

<sup>212</sup> Si exceptuamos la prosa experimental de *Moreira* que en otras novelas reaparece sólo fragmentariamente y nunca tan radicalmente anárquica, salvo, quizás, en el diálogo que Aira titula “teatro”, y se titula *Madre e hijo*, o el exemplum de corte filosófico de *Las ovejas* o las fábulas estéticas de *Los dos payasos* o *Mil gotas*, las novelitas ambientadas en interzonas exóticas y construidas a partir del

novelas lo que podríamos denominar un cierto realismo de partida para, a lo largo del texto, ir transformando reiteradamente dicho verosímil. Las novelas despliegan numerosas transformaciones genéricas, cambios bruscos de perspectiva y violentas sustituciones en el verosímil junto con fragmentos mimético-realistas. De modo que, coincidiendo con la visión de García (2006), podríamos afirmar que la narrativa de Aira podría estructuralmente ser descrita como la mezcla de dos ingredientes: “realismo balzaciano” y un cierto tipo de “surrealismo”.

Quizás la novela inaugural de esa estética del fin que trabaja la narrativa airiana y su conexión con el problema de la representación o su crisis podría ser *Los fantasmas*, novela en la que la geminación y el despliegue, el desdoblamiento como principio narrativo y el trabajo sobre las perspectivas juegan un papel particularmente central. En *Los fantasmas* la idea del fin- típica de las ficciones terminales o apocalípticas que serán cada vez más frecuentes en la narrativa de Aira- emerge de inicio en la fecha elegida para abarcar la diégesis de la novela, el 31 de diciembre. La novela convierte el problema de las perspectivas en su núcleo temático. La serie de distorsiones de los campos perceptuales resulta una constante a lo largo de toda la narrativa airiana, pero particularmente constituye el tema y la trama de *Los fantasmas* (Link, 1994), cuyo argumento plantea la preparación de dos fiestas en un edificio a medio terminar, una obra “en obras”: la fiesta de “los Viñas”, la fiesta consignada según los esquemas del realismo de la familia del sereno o el conserje del edificio que prepara su cena de fin de año, y la fiesta “otra”, la verdadera o la “real”, en el sistema anamórfico de Aira, la fiesta de los fantasmas. La situación del edificio, cuyas paredes, al modo de las viñetas de *13 Rue del Percebe*, o de ilustraciones decimonónicas que representan los edificios de viviendas que se construyen en el París industrial, permiten visualizar lo que acontece en cada una de las celdillas o pisos y viceversa, generando espacio fluido entre el exterior y el interior donde tal distinción se vuelve irrelevante. La fluidez de las perspectivas convierte a los habitantes y obreros, como señala el narrador, en pintores o paisajistas, cultores en cierto modo de la imagen y en cierta medida, artistas: “En cierto sentido, todos ellos eran paisajistas. Es más, por el momento todo era exterior. El edificio estaría terminado cuando todo se volviera interior. Un pequeño universo íntimo y blindado” (Aira, *Los fantasmas*: 10). La supresión de la barrera entre ambos espacios

---

subgénero de la fábula o el cuento infantil, como *La princesa primavera* o *Yo era una niña de siete años*, pero incluso también éstas.

se subraya en las referencias a los efectos lumínicos: “La luz entraba hasta el último rincón. Era como si estuvieran en praderas compartimentadas, puestas a cierta altura” (Aira, *Los fantasmas*:12). Esa fluidez debida a lo inacabado de la arquitectura, tematiza en este caso el efecto bisagra entre las dos realidades. Y una vez más en esa “arquitectura no construida” parece encontrarse una noción de la literatura como mecanismo de lujo de la perspectiva o bisagra para acceder a otra esfera de real. En *Los fantasmas*, parece querer decirnos Aira, todo itinerario puede volverse punto a través del cual la lectura atraviesa las superficies.

La lectura en clave alegórica del texto como una novela didáctica resulta plausible. El proceso de la “Patri”, protagonista de la novela, una muchacha “frívola”, adaptación balzaciana de la Alicia de Carroll, que acaba finalmente convencida de acceder a un mundo fantasmal, alegoriza una predilección por un arte por la vía de lo fallido, lo malo, lo que escapa a los cánones de la academia. Por eso la Patri acaba saltando al vacío e ingresando en la otra realidad de los fantasmas, que de inicio se hallan sentados en una antena parabólica. A ello contribuye que se alegorice también en la novela la premisa de Lautreamont, según la cual el arte debe ser hecho por todos, en la sugerencia de que los obreros son equiparables a los artistas y en el hecho de que las reflexiones de los personajes con frecuencia visiten el territorio de la crítica del arte.

Pero la novela también pone de relieve el problema del realismo y la representación que venimos leyendo. La narración describe minuciosamente la estructura semitransparente del edificio, con exhaustiva precisión, los pormenores de la obra y las razones que Félix Tello, arquitecto, da a cada uno de los propietarios para justificar cualquier retraso en su ejecución. El narrador consigna los nombres y apellidos de cada una de las familias, sus vínculos genealógicos, proyectos laborales, estatus socioeconómico, en excursos largos y exhaustivos. Las perspectivas, el punto de vista privilegiado, se especifican con todo detalle, y es sintomático en ese sentido la forma en que el narrador se detiene en la descripción pormenorizada de los mecanismos, objetos e instrumentos que posibilitan la percepción:

“La cantidad de vidrios a colocar era enorme, todo el techo y prácticamente todo el perímetro (el costado que daba al sur, es decir, a la calle, quedaba excluido por estar en él los vestuarios, los baños y el departamento del portero). Eran vidrios de tipo blindado,

con recapas internas de cristal puro, ya comprados y embalados en el sótano. La colocación se haría casi al final. Se acercaron a los bordes a ver el panorama. No era omnicomprendido (después de todo estaban apenas en un séptimo piso), pero bastante amplio, con vista a la notable pared de edificios de la avenida Alberdi, cuyo tránsito se veía como una loca carrera, a cien metros, una buena extensión de casas y patios arbolados, y algunas torres salpicadas a lo lejos. Excepción hecha del amanecer, desde la pileta tendrían el sol visible todas las horas del día, hasta la última” (Aira, *Los fantasmas*, 17).

Aunque el énfasis en relatar la perspectiva privilegiada en cada novela se pueda leer como un guiño a la monadología de Leibniz (García, 2006: 43-45), lo cierto es que el verosímil mimético-realista de los pasajes iniciales de *Los fantasmas* es impecable, de no ser porque se halla tensionado por la presencia surrealista de unos fantasmas que para la mayor parte de los personajes pasan desapercibidos:

“Una mujer delgadísima y mal vestida colgaba ropa en un cordel, en lo que sería el patio del departamento del portero. Era Elisa Vicuña, la mujer del sereno. Los visitantes levantaron la vista a la forma extraña e irregular del tanque de agua que coronaba el edificio, con la gran antena parabólica que alimentaría las imágenes televisivas de todos los pisos. En el borde de esta antena, un borde afilado de metal que no se habría atrevido a posarse un pájaro, estaban sentados tres hombres enteramente desnudos, con la cara vuelta hacia el sol del mediodía; por supuesto, nadie los vio. En el tercero, los Pagalday hojeaban una gran carpeta apaisada escuchando las explicaciones de Sacristán Olmedo (...). (Aira, *Los fantasmas*: 11-12)

En *Los fantasmas*, como Aira había explorado inauguralmente en *La luz argentina* (1983), lo televisivo afecta a la descripción del espacio más obviamente identificable a través de los principios miméticos propios del realismo tradicional. La novela consigna desapasionada aunque reiteradamente el hecho de que los personajes ven televisión o “miran televisión”, como los personajes de las primeras novelas de Puig escuchaban la radio. Los fantasmas aparecen por vez primera en la azotea del edificio y figuran sentados (como quizás el propio Aira) en el borde afilado (y peligroso) de una antena de televisión. A estas alturas los lectores reconocen las marcas de los géneros decimonónicos que se actualizan en los espacios del inmediato presente. La novela de fantasmas y su contracara, la novela realista, el relato fantástico y el detallismo

escrupuloso del naturalismo, ambos fruto del impacto de la tecnología y la filosofía positivista en la literatura del XIX, se ven ahora atravesados por los géneros massmediáticos. En el personaje protagónico de *Los fantasmas*, se vuelven a cruzar ambas categorías genéricas. “La Patri”, resulta el único personaje de la esfera de los vivos que interactúa con los fantasmas. La Patri integra una familia de inmigrantes sin papeles chilenos, la familia de Raúl Viñas y Elisa Vicuña, que trabaja y vive precariamente en la obra en construcción. De estas presencias fantasmales sobre las que se detiene el narrador se dice que son hombres desnudos, rollizos y corpulentos “a lo argentino”, con “los dedos de los pies muy separados como los salvajes” (Aira, *Los fantasmas*: 15) y un comportamiento similar al de “niños malcriados” (Aira, *Los fantasmas*: 15). Todos perfectamente recubiertos de un “polvillo de cal” (Aira, *Los fantasmas*: 51), incluso “la planta de los pies”, aunque “desde cierto punto de vista, en la punta de sus miembros viriles, el borde del prepucio dejaba ver el minúsculo círculo del glande, de un rojo brillante y húmedo” (Aira, *Los fantasmas*: 51-52).

El edificio que crea todo este complejo sistema de perspectivas de pronto cobra la dimensión de una instalación surrealista (representada efrásticamente en la novela), cuya misión es poner en conexión realidades virtuales y reales, cuestionando hasta qué punto las segundas resultan “más reales” que las primeras. Las ensoñaciones de la Patri en su percepción de la realidad barrial contemplada desde la perspectiva de esta mónada privilegiada que es la azotea del edificio o las referencias del narrador a los cambios de la luz sobre el paisaje refuerzan la calidad efrástica de los pasajes descriptivos, que remedan procedimientos compositivos vanguardistas- heredados también por la tecnocultura massmediática (Subirats, 2001)- como el *collage* o la descomposición fauvista de la perspectiva ilusoria en trazos o puntos de luz, que la moderna imagen digital ha transformado en píxeles:

“El crepúsculo también tenía algo de arquitectura. Era una construcción, pero no al azar como habría podido suponerse de un fenómeno meteorológico, sino bien pensada, o más bien pensamiento ella misma. Los más grandes espacios concebibles se transformaban en instantes y debajo de algo así como techos o losas se formaban cuadrículas de sombra, de luz, de colores. Pero tampoco podía decirse que fuera la construcción real, tal como se entendía la realidad, por ejemplo la de este edificio. El crepúsculo era provisorio, indiferente, sutil; sus compartimentos de luz no albergaban a nadie, por el momento, pero



cualquier persona podía imaginarse a sí misma recortada de una fotografía y pegada en los bellos techos celestes”. (Aira, *Los fantasmas*: 91)

Las referencias al marco o al borde de las imágenes pictóricas o fotográficas insertas en la textualidad es un rasgo frecuente de la écfrasis (Pineda, 2005). La visualidad de lo que podríamos llamar “edificio-instalación” se presenta con frecuencia troceada en compartimentos, en diferentes habitáculos, que invocan la idea del collage. De un modo similar a como funciona el lago de *Embalse*, que actuaba de canalizador del audio de las ondas televisivas perdidas en la transmisión, la atmósfera surrealista que hacen ingresar a la novela los fantasmas tensiona la descripción del tedio veraniego de la familia Viñas, no tanto haciendo ingresar una realidad más auténtica a partir de la liberación de ciertas fuerzas inconscientes, sino insertando una interferencia, entendiendo el término en su sentido massmediático. Los seres fantasmales materializan el cruce de una “emisión” surrealista paralela a la realidad construida bajo los parámetros del realismo mimético tradicional.

Una cierta retórica de la violencia, compuesta en *Los fantasmas* de exabruptos, carcajadas, que quiebran la suavidad descriptiva de la hora de la siesta en verano, la referencia a los juegos homoeróticos con las descomunales “vergas” de estos seres, introduce una distorsión en la atmósfera primera. A ello se une el hecho de que la Patria no puede catalogarlos según las dos categorías a la mano, en este caso, las nacionalidades de los trabajadores y habitantes del edificio, pues no parecen ni “chilenos” ni “argentinos”. Esta imposibilidad de atribuirles una procedencia se da a pesar de que estos seres parecen extraídos de la televisión, un espacio que se ha vuelto cotidiano y el territorio por antonomasia del cliché. La vulgaridad televisiva de los fantasmas es lo que les otorga un estatuto de otredad real. El simulacro, lo más real que lo real por supresión de la experiencia individual de lo real en aras de su producción massmediática (Subirats, 1988, 2001; Baudrillard, 1994), del lenguaje televisivo funciona en estos seres como garantía de participar de una realidad más auténtica, extraordinaria, pero esa realidad no se afirma en el texto, sino que se fuga de él. Su cualidad de presencias vinculadas a las ondas televisivas los hace precisamente extraños, pues sus voces no tienen “acento”:

“Hablaban con voces cálidas y palabras comprensibles, en un castellano sin acento, ni chileno ni argentino, más bien como el de la televisión. Le hablaban a ella, y eso también era como si los seres de la televisión le dirigieran la palabra” (Aira, *Los fantasmas*: 92).

Por otro lado, a la inversa, el narrador ya ha sugerido la comparación de la Patri con la heroína de una película, como si ella misma fuera también un personaje virtual (Landow, 1992):

“Entonces se aventuró, con pasos livianos, hacia el fondo. Eso es típico. El miedo no cuenta cuando una mujer en una película por ejemplo, va hacia un cuarto misterioso que no se atrevería a hollar el más osado de los espectadores” (Aira, *Los fantasmas*: 88).

El movimiento entre los diferentes pisos y los juegos de luz tematiza el pasaje entre los diferentes planos de realidad que conectan mundos imposibles, el mundo de los fantasmas con el de “la Patri”. Las referencias a la luz corporeizan ese elemento hasta dotarlo de una función actancial primaria:

“El sexto piso estaba desierto, no obstante lo cual lo encontró distinto. En unos minutos, en media hora, desde que había subido con Inés, la configuración de la luz había cambiado. Hacia el frente las sombras se adensaban; desde el fondo por los pasillos, venía una intensa luz amarilla. (...) Los observó en la media luz, aunque estaban un poco demasiado altos respecto de su línea de visión como para estudiarlos en detalle. Pudo comprobar que eran los mismos de siempre; lo que había cambiado era la luz: nunca los había visto tan tarde en verano. Esa irrealidad tan chocante en ellos, y tan tranquilizadora, producto de la luz excesiva de la siesta en la que aparecían como ludiones idiotas, se disipaba en la media luz dramática del atardecer” (Aira, *Los fantasmas*: 88-91).

Los fantasmas se deslizan por la superficie de un mundo que combina los paisajes que Subirats ha vinculado al tedio de la vida contemporánea completamente planificada por el diseño industrial, ese mundo de “objetos sin aura y de las vidas vacías que los pueblan” como “células industriales de habitación” en cuyo “centro simbólico y emocionalmente privilegiado” (Subirats, 1988: 99-100) se sitúa la pantalla de la televisión. En la novela se hacen ingresar esos paisajes distorsionados tanto por la presencia indescifrable de los fantasmas, como por el hecho de que se trata de interiores en construcción, no acabados o a medio completar su diseño. La arquitectura funciona

entonces al mismo tiempo como un dispositivo de realidad virtual, una especie de gigantesca máquina soltera productora automática de arte, “pensamiento ella misma”, y, de nuevo, un dispositivo para la anamorfosis, la reunión de las perspectivas o los mundos imposibles, el de los Viñas y el de los fantasmas, que tiene definitivamente lugar tras el salto de la Patri:

“De pronto comenzaron a sonar las sirenas. Ya iban a ser las doce. Los hombres encendieron de prisa una ristra de cohetes que comenzaron a explotar como una regocijante ametralladora. Antes de que se extinguieran, la Patri se había levantado y se dirigía al fondo. Su paso se hacía más y más veloz, sin llegar a correr. Todos a una se dieron cuenta de lo que se proponía hacer, y lejos de paralizarse por la sorpresa se levantaron a su vez y fueron hacia ella para detenerla: las mujeres, los hombres y los niños, todos gritándole entre el estallido de cohetes cercanos y lejanos y el florecer del cielo de miles de fuegos artificiales. Por supuesto, no la alcanzaron, aunque faltó poco. La Patri saltó al vacío. Eso fue todo. La familia en pleno se detuvo en el borde, en el mismo extremo, mudos como si el corazón, por la inercia de la carrera, hubiera saltado también. En la caída, los gruesos anteojos de la Patri se desprendieron de su cabeza y siguieron cayendo paralelos a ella. Un fantasma salido de quién sabe de dónde los recogió en el aire, intactos, antes de que hicieran impacto en el suelo, y subió como impulsado por un suave resorte hasta el borde del último piso donde quedó frente a los familiares sobrecogidos por la tragedia. Tendió la mano con los anteojos hacia Raúl Viñas, que alargó una mano y los tomó. El hombre y el fantasma se miraban fijo” (Aira, *Los fantasmas*: 122-123).

El concepto de realidad en Aira se muestra polisémico. Su sentido más huidizo es, como hemos visto, el que Aira no coloca como punto de partida, es decir, el universo referencial del que la literatura frecuentemente toma sus motivos, tramas, personajes, sino el colocado detrás de las transformaciones y manipulaciones de lo real inicial, y más aún, el realismo como punto de llegada, destino, objetivo final de la literatura entendida como procedimiento. Si a la manera en que lo sugiere Jakobson, Aira entiende que toda invención literaria puede contemplarse como un esfuerzo para lograr una forma de realismo superior, siendo la historia de la literatura la historia de los sucesivos modos del realismo (Montoya Juárez, 2007d), la narrativa de Aira puede entenderse como un modo de desautomatización en tanto forma de hacer más real la realidad, electrificando o, mejor, “televisualizando” el verosímil. La disolución del

pacto realista en esta literatura podría entenderse de esta segunda manera, como una forma más del realismo. Este puede ser el sentido de la reiterada presencia de los mecanismos de la percepción visual en la narrativa de Aira, de la reflexión de los personajes acerca del punto de vista desde el que contemplan la realidad, la inspiración leibniziana que recorre las digresiones teóricas, y la necesidad que muchos de los personajes tienen de dar cuenta de su particular perspectiva (García, 2006: 43). Como en la contemplación de las dos grandes obras de Duchamp, *El Gran Vidrio* y el *Ensamblaje (Etant Donnés)*, el acto de mirar implica siempre el cruce de un umbral, transformándose en acto de ver más allá de la obra o ver a través de la misma, por ejemplo, a través del horizonte vestido de la Novia y a través del agujero en la puerta, quedando “implicadas simultáneamente transparencia y opacidad” (Paz, 1978: 112-113). El procedimiento es, en este sentido, lo que lleva a la narrativa de César Aira a proyectar diferentes interrupciones en el continuo indiferenciado de lo real, en las cuales la lectura atraviesa un umbral que proyecta sucesivamente nuevos niveles de definición de la realidad y nuevas postulaciones del verosímil.

Podemos afirmar que la tematización de la realidad y el realismo airianos se da, precisamente a través de la desrealización. El realismo airiano concluye, siguiendo el camino de la desautomatización, en una cierta vindicación de un “salto en la realidad”, como destino final, una huida hacia lo real, siendo la realidad o lo real de la realidad un plano diferente que queda del otro lado del texto o en el límite del mismo. La literatura quiere funcionar entonces como una “bisagra” (Aira, *Moreira*: 1975), un trampolín, un mecanismo de acceso a lo real. Y aquí habría que preguntarse si la narrativa de Aira nos vuelve a colocar al principio, dejándonos huérfanos ante la intemperie de no saber si lo que se ha dicho se ha dicho en serio o no, porque desde luego, regresar a los términos utópicos de la vanguardia que, como pedía Bürger, planteaba la pregunta central de cómo vincular arte y vida, arte y utopía, en tanto transformación “real” de la realidad, resulta, como poco, problemático, por no decir ingenuo, en un contexto contemporáneo con todos los rasgos de lo posmoderno, bajo los efectos de la globalización y las políticas y velocidades del neoliberalismo, como el de la Argentina finisecular. El propio Aira advierte contra su propia literatura:

“Si uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno solo de los miembros del par. No para hacerlos

falsos o verdaderos a los dos, sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante la clasificación” (Aira, “Nouvelles Impressions”: 42).

Si, como parece querer decirnos Aira, la realidad queda por delante del texto, es una liebre huidiza que debe perseguirse, alcanzarse, en un salto, una “vuelta” del revés de los parámetros del realismo tradicional, el procedimiento y, a fin de cuentas, la literatura según la dice entender Aira implican una forma de relacionarse con la realidad, de acceder a la realidad, y más allá de eso, hacerse realidad, o mejor, “volverse realidad”. En este sentido la pregunta por la representación y sus límites en la novelística airiana no sale de la dominante ontológica que plantea la narrativa posmoderna (McHale, 1987), donde más que de una búsqueda estética en pos de referir elementos o fragmentos de la realidad el énfasis está puesto en la pregunta por el estatuto de lo real o ante qué clase de realidad y de real, como totalidad, nos hallamos. Y dado que se formula muy frecuentemente atravesada por el presente de las mediaciones de la tecnología audiovisual, esta pregunta se acompaña de una necesaria redefinición de lo que entendemos por realidad en diálogo con un *sensorium* simulacional que hemos descrito en el segundo capítulo de esta tesis, que afecta tanto a la realidad de partida, como, sobre todo, a la de llegada. Una manera de leer las novelas de Aira, entonces, podría ser, desde este punto de vista, concebirlas como un tránsito entre realidades, en el que se pone de manifiesto un señalamiento continuo de la propia arquitectura ficcional o una puesta de relieve de la novela como ejemplificación de una teoría y un procedimiento para efectuar una cierta anamorfosis.

La narrativa airiana deviene obsesivamente metaficcional, pero lo metaficcional se pliega sobre un sistema en que se plantea una reflexión sobre el realismo tras el agotamiento de toda posibilidad de realismo, en un contexto de simulacro explicitado a lo largo de las novelas. En ellas podemos leer una tensión entre la máquina, el *ready made* y el acceso a la representación. En esa paradoja irresoluble entre creencia y desconfianza respecto de la condición literaria de la literatura y sus posibilidades de representación, se sugiere reiteradamente el deseo de una salida de lo simbólico hacia lo visual massmediático- en numerosos casos-, pensamos, en que se cifra una forma de ese “salto hacia lo real”, y en el que simultáneamente se ponen en suspenso las preguntas por la calidad, la verdad, o la comunicabilidad de cualquier mensaje. La renuncia a la objetividad es necesaria para hacer realismo, la aspiración utópica de partida de la

literatura de Aira supone un plegarse a lo real, a riesgo de monstruificar, al disolverse la toma de distancia respecto de la realidad. Como el propio Aira afirma en su ensayo sobre Arlt. Dicho “salto” de las barreras, es vislumbrado por Aira al hablar de Lukács, planteando una forma de realismo que no suponga “ni reflejo, ni representación, ni equivalencia: realismo, liso y llano” (Aira, “La innovación”: 31):

“El verdadero realismo lo hace el que está en la realidad, participando de ella. (...) un realismo en proceso, contiguo a la realidad misma, el realismo como totalidad dinámica, con lo que además saldrá ganando el aspecto artístico (el interés, la emoción)” (Aira, “La innovación”: 31).

Antes de profundizar en el corpus textual de los años noventa resulta pertinente recordar la distinción lacaniana entre los órdenes imaginario, simbólico y real para hacer pie en el problema del realismo airiano.

La base del orden imaginario es la formación del ego en la fase del espejo, el espacio de las identificaciones. La relación donde el ego se constituye por la identificación en un espacio de alienación, el cual es uno de los rasgos fundantes de lo imaginario. El imaginario, conformado por un reino de apariencias superficiales que son engañosas, es estructurado por el orden simbólico. También está aquí involucrada la dimensión lingüística, pues si el significante se instala en la fundación de lo simbólico, lo significado y la significación pertenecen al orden de lo imaginario, porque el lenguaje participa de ambos órdenes, simbólico e imaginario. Basado en la imagen especular, el imaginario se incardina en las relaciones entre el sujeto y el cuerpo (la imagen del cuerpo y de lo exterior en relación con el cuerpo propio). Aunque lo simbólico está determinado por el lenguaje, Lacan no iguala lo simbólico al lenguaje, al estar éste último implicado también en el imaginario y en el orden real. La dimensión simbólica del lenguaje es aquella que se mueve en el territorio del significante, en el que los elementos no tienen existencia positiva pero están constituidos en virtud de sus diferencias mutuas. Es el reino de la alteridad radical: el Otro. El inconsciente es el discurso del otro y por esta razón pertenece al orden simbólico. Es también el espacio de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo. Lo simbólico es tanto el principio de placer que regula la distancia de la Cosa (*das Ding*), y el impulso de muerte que va más allá del principio de placer en términos de repetición: el impulso de muerte- señala

Lacan- sólo es la máscara del orden simbólico. Este registro es determinante de la subjetividad, para Lacan lo simbólico se caracteriza por la ausencia de toda relación fija entre el significante y lo significado (Zizek, 1992).

Lo real no está opuesto entonces al imaginario o a lo simbólico pero está también ubicado más allá de lo imaginario o simbólico. A diferencia de éste último, que se constituye en términos de oposición como presencia o ausencia, no hay ausencia en lo real. La oposición simbólica entre presencia y ausencia implica la posibilidad de que algo esté ausente de lo simbólico, lo real está siempre en su lugar: lo real por definición no excluye ningún elemento. Lo real lacaniano no se identifica con aquello que el sentido común discrimina como realidad, pues el sentido común está influido del juego de significaciones del imaginario y de las representaciones previas del orden simbólico. Si lo simbólico es un *set* de significantes diferenciados, lo real en sí mismo es indiferenciado, en lo real no hay, pues, fisuras (Zizek, 1992). Lo simbólico introduce un corte en lo real, en el proceso de significación, para construir la realidad representable: es el mundo de significantes o palabras que crea el mundo de las cosas. De modo que lo real emerge en aquel espacio que está más allá del lenguaje, siendo, por tanto, lo que resiste absolutamente a la simbolización. Lo real deviene imposible porque es imposible de imaginar- para Lacan-, y por la misma razón es imposible de integrar en el orden simbólico. Este carácter de imposibilidad y resistencia a la simbolización presta a lo real su carácter traumático. En palabras de Lacan:

“Se podría decir que lo real es lo estrictamente impensable. Esto sería al menos su punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto” (Lacan, 1975).

En términos de ese límite lacaniano o en términos del horror levinasiano ante la otredad, que previamente a ser mirada es un rostro desnudo, no investido por discurso disciplinador alguno y por tanto resistente a toda codificación<sup>213</sup>, es donde parecen ubicar los textos de Aira lo “real”, al menos determinado “real” diferente de la realidad que se postula en las novelas de inicio, un “real” o una “realidad” como punto de destino, para cuya expresión juega un papel primordial la desrealización de la realidad simbolizada a través de un cierto verosímil realista desplegado en los textos. Es en este

---

<sup>213</sup> El rostro desnudo del otro escapa a toda codificación, es el enigma que deja abierto un abismo al cual no se puede significar, sobre esta cuestión léase (Levinas, 1997).

sentido que el cruce de lo visual en la mayoría de las novelas airianas de los noventa puede leerse como en lo tocante al problema de la representación y el realismo, como una restitución de lo real que para afirmarse debe liquidar cierto verosímil de corte mimético-realista que previamente el texto se toma el trabajo de construir. Para decirlo sintéticamente, con la disolución de la realidad “realista” se accede a otra forma contemporánea de realismo. Y aquí se da precisamente la paradoja más desconcertante del realismo airiano: en estas fábulas metatextuales conformadas por signos cuya significación se quiere realizada en lo sintáctico, es decir, atendiendo exclusivamente al posicionamiento del signo en el sistema enciclopédico del conjunto de una obra que se quiere autosuficiente<sup>214</sup> se acaba sustrayendo la significación deíctica inherente a todo realismo que se precie.

Even Zohar había propuesto que en cada cultura se dan un conjunto de elementos formales como de contenido, susceptibles de clasificarse en repertorios, que son productivos en la recepción del texto como realista (Even-Zohar, 1985). La noción de realema de Even Zohar pone en relación ciertos componentes textuales, formales y de contenido que conectan con esos elementos de cultura que hacen posible la lectura realista de un texto. En este sentido, y, partiendo de la noción de lector implícito de Iser, para quien un significado resulta el producto de una interacción entre las “señales textuales y los actos de lectura” (Iser, 1987: 9), resulta pertinente preguntarse, como propone Villanueva, no cómo los signos “imitan, representan o reproducen la realidad del autor”, sino cómo engendran o pueden engendrar en los lectores, “los receptores empíricos” mediante la “configuración textual de un lector implícito no representado, un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad” (Villanueva, 2004).

Observando junto a Saussure que en literatura los signos para gozar de una significación completa han de conjugar ambas operaciones (deixis y sintaxis), lo interesante de esta narrativa es que, precisamente, en las operaciones en que se obra esta sustracción de lo deíctico, generalmente ubicadas hacia el final de las novelas, es cuando el sinsentido o la saturación de sentidos enfrentados entre sí se señalan como la forma verdadera de realismo- “liebres reales en pampas imaginarias” (Aira, “Ars narrativa”: 8)- vindicándose el realismo como la forma final del procedimiento de la

---

<sup>214</sup> Siguiendo el modelo de lo indiferente en el planteamiento de Duchamp.



literatura *ready-made* airiana en su huida hacia adelante, y reestructurándose el espacio aparentemente deíctico previamente constituido en los fragmentos iniciales del texto como una apariencia, un falso realismo o un realismo insuficiente. Como reunión arbitraria de elementos para la constitución de la alegoría de la propia creación artística- vale decir, como aquello que da peso al abandono. En Aira la coagulación imaginaria y la aceleración en el verosímil a partir de un cierto momento-bisagra en muchas de sus novelas se tematiza en la figura pictórica de la anamorfosis, por la que la realidad- por decirlo en términos airianos- se hace real.

El debate sobre la cuestión del realismo en Aira ha flotado siempre, de manera más o menos subrepticia o también de modo central en el análisis en los estudios referidos a la obra del autor, sea al abordar cuestiones de orden narratológico e identitario (Fernández della Barca, 1998; Estrín, 1998; Contreras, 2002; García 2006) o en aproximaciones comparativas, analizando el papel de la literatura de Aira en relación a su generación o la generación inmediatamente anterior, la de figuras centrales del campo literario argentino como Juan José Saer o Ricardo Piglia (Contreras 2002), como también salpica no sólo la obra narrativa sino la ensayística de Aira. Pero en ningún caso ha sido abordado en toda su compleja relación con el espectro audiovisual<sup>215</sup>. Efectivamente, tratándose de un narrador tan poco fiable o fidedigno -usamos de nuevo el término “*unreliable*” acuñado por Booth (1992)- como el de estas novelas, la ironía o el humor subyacentes al pacto de lectura dificultan la valoración de esta ingente presencia de referencias a los conceptos de “realidad”, “real”, “realismo”, o diferentes teorías diseminadas en el interior de las ficciones airianas acerca de realismo y representación<sup>216</sup>. La paradoja de si una narrativa tan fuertemente metaficcional como la de Aira, hermética y autorreferencial<sup>217</sup>, pueda leerse como realismo queda en suspenso.

---

<sup>215</sup> El texto de Estrín es el primero que alude al problema del realismo en Aira (Estrín, 1998), pero no se centra en el aspecto tecnológico del mismo.

<sup>216</sup> Inclusive elementos propios de la materialidad lingüística, como el de las repeticiones de locuciones como “en realidad” o “lo real de la realidad”, que aparecen obsesivamente en los textos. De ahí que hayan sido puestas en cuarentena, siendo problematizadas inmediatamente, sin serles concedido el estatuto de servir de inclusores o introductores de una realidad que se desvela a continuación, sino, frecuentemente, como introductores de ese “cambio de idea” con que Aira apuntala su poética, y que a menudo se acompaña en la materialidad discursiva de desvíos a través de explicaciones incoherentes o paradójicas de sucesos que dan idea de cierta improvisación al escribir.

<sup>217</sup> Como ha señalado Remón Raillard, la noción de fábula metatextual es particularmente adecuada y también elegida por el propio autor, para comprender el procedimiento airiano del continuo que se establece “entre la novela escrita y el trabajo de escribirla” (Aira, Copi, 1991, 52-53), que Remón Raillard califica como “un modo de representación paradójica en el que se da una fusión de términos que lógicamente deberían regirse por una relación de causa a efecto. En otras palabras nos hallamos ante el

La cuestión dista de ser sencilla y será analizada en relación con otros conceptos clave de su poética.

### **6.2.2. *Literatura mala y el más allá de la literatura.***

En “Ars narrativa”, conferencia que hemos citado, aún hay dos cuestiones valiosas para pensar en la literatura de Aira. Por un lado, la suspensión de la calidad o la defensa de la literatura “mala” que en Aira se vincula con toda una tradición de literatura argentina que arranca para Aira de Roberto Arlt (antes, Eduardo Gutiérrez, como Aira parece querer indicar con la elección del folletín de *Juan Moreira* para el ejercicio deconstructor de su primera novela), pero en la que Aira omite mencionar a Macedonio, pasa por Manuel Puig, y se postula como el horizonte desde el que Aira quiere ser leído. Lo malo es para Aira lo que puede eludir la academia, lo que elude la lógica de la academia o la institución literaria, de la obra maestra perfecta, y entroniza- al modo en que lo entienden las vanguardias- el proceso sobre el resultado. Y esa voluntariedad en persistir en la literatura mala, como parte del proceso de escritura, de su *ars poetica*, tiene que ver en Aira con, en segundo lugar, la constitución de un mito personal, vale decir en el lenguaje de hoy, una marca literaria en cuyo consumo es clave la destrucción de la diferenciación entre lo alto y lo bajo mediante la inclusión de materiales de descarte, extraídos del panóptico de la cultura de masas. A menudo, sin una función coherente en el interior de la novela, que en ocasiones se pretende a sí misma parte de una “emisión” de la cultura de masas, o verosimilizados a presión, inclusive a menudo volviendo grotescos hasta la irrisión por una cierta investidura de estereotipos massmediáticos a los personajes. Ello sucede hasta el punto de hacernos pensar que la forma que toma un actante es completamente irrelevante, diluyéndose en numerosas ficciones parte de los protagonistas como meros soportes del discurso o alegoría de la escritura. Como ha señalado en este sentido Graciela Montaldo “Aira no termina con una idea de literatura tradicional de la modernidad incorporando “materiales” de la cultura popular, no letrada, a los textos letrados, sino escribiendo una ficción cada vez menos pendiente de esas diferencias” (Montaldo, 2005: 14). Es en ese sentido en que su

---

objeto terminado que simultáneamente nos muestra cómo está siendo creado” (Remón Raillard, 1999: 143-144).

compleja operatoria no es, digámoslo así, “con” la cultura de masas, sino “desde” ella, en su seno o desde el horizonte del simulacro en unos tiempos en que, como señala Amar Sánchez a propósito de la narrativa de escritores más jóvenes como Alberto Fuguet, la cultura de masas es la única vía para acceder a la representación (Amar Sánchez, 2000). La banalización que Sontag circunscribe a lo contemporáneo (Sontag, 1984) es marca constitutiva de esta narrativa, que, ubicándose como hacen inicialmente los fantasmas de *Los fantasmas* en el filo o el vértice de la antena parabólica de un edificio en construcción, constituye un *aleph* grotesco, acelerado, *massmediático*, un bricolaje al que todo material es útil.

Los textos de Aira a partir de los años noventa se construyen desde la conciencia de que es imposible eludir o tomar distancia respecto de lo masivo (Amar Sánchez, 2000), se escriben desde ese *sensorium* simulacional de la Argentina de fin de siglo y, al mismo tiempo, lo transcriben reflexivamente.

Pero si la delirante omnipresencia de la cultura de masas en Aira persigue algo, ese algo debe comprenderse no sólo desde el interior del texto sino desde el afuera que supone la lectura, es decir, como parte de un proyecto político que se construye por afuera del objeto literario, como una intervención destinada a producir un efecto en el campo literario, o, como sostiene Josefina Ludmer a propósito de ciertas literaturas del presente, postliterarias o postautónomas, su transformación, proyectando dos líneas de fuga hacia dos problemas básicos: por un lado el del funcionamiento de dicho objeto- la novelita- en el mercado editorial, que como decía Bolaño, acaba por implicar un público o una “audiencia” universitaria, académica o, como ocurre con la poesía- según ironiza Bolaño- sólo compuesta de otros poetas (Bolaño, 2004). Por otro lado, la abigarrada presencia de lo *massmediático* también apunta no sólo a un problema de representación o de cómo las mediaciones se interponen o dificultan la representación o el acceso a lo real, disolviendo la experiencia. Desde nuestra perspectiva, en las novelitas de Aira, sobre todo desde *La liebre*, hemos observado una salida del lenguaje literario hacia el lenguaje visual *massmediático* como forma de utopía de real, como *coincidentia oppositorum*- figura que reproduce en el plano retórico el *conchetto* del continuo leibniziano-, y al mismo tiempo como incorporación de la “otredad” invasora (Mitchell, 1994), del lenguaje de lo visual, en que está implicado el deseo de superación de la imposibilidad de decir lo real, con la inclusión de los diferentes puntos de vista o

mundos posibles en la transformación del verosímil. El problema de cómo documentar o cómo referir al presente, se manifiesta indisoluble en estas novelas de un problema vinculado a la recepción. A lo largo de las diferentes novelas es posible trazar un recorrido metaficcional por una reflexión imbricada de ficción sobre el modo de hacerse real la comunicación, el modo en que es factible en el inmediato presente en que cada novelita se fecha la actualización de la literatura. La reivindicación de la literatura mala, que valoriza la imperfección arltiana frente a la literatura acabada y perfecta de Borges, se pone en relación con el propio procedimiento narrativo. Y aquí es clave la autodevaluación irónica que en Aira roza la idiotez sumada a la proliferación masiva de sus textos al modo de una “superproducción folletinesca” (Contreras 2002:131).

La irresoluble pregunta por la calidad de la idiotez en Aira (Gandolfo, 1994), que sitúa a sus lectores ante la disyuntiva de decidir si el autor es un genio o un idiota, le ha valido las peores críticas. No obstante ha servido también a sus incondicionales lectores y a algunos de sus más conspicuos críticos para reforzar la atribución de un programa literario vanguardista para Aira, elaborado teóricamente también por el escritor en su propia obra y, sobre todo, en sus escritos ensayísticos. En este programa se postula un uso irreverente de elementos diametralmente enfrentados en cualquier jerarquía estética, ahora sin distancia, indisolubles de las transparencias teórico-filosóficas que impregnan los textos, que a menudo, en su incoherencia y su aplicación a esas mismas formas bajas, se ridiculizan, vinculando a Aira a una tradición de la literatura de los medios que trabaja con lo degradado y lo *kitsch* y pugna, sobre todo en el último tercio del siglo XX, por imponerse como hegemónica (Amar Sánchez, 2000), en autores que, empleando una estética difícil, usan la misma estrategia de la cultura de masas, es decir, la de la colonización o “la invasión del imaginario” (Santos, 2004: 136). Esta nueva versión del expresionismo de lo malo en Aira es sumamente razonada en sus escritos teóricos:

“La calidad es un efecto, en buena medida un resultado. Pero entre escribir bien y escribir mal (...) hay una diferencia que va más allá de lo que resulta. Escribir mal, sin correcciones en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto descubrimos que todo nos está permitido. Si Dios no existiera, yo podría escribir mal. El territorio que se abre a nuestros ojos es inmenso, (...) nuestra mirada no alcanza a abarcarlo por entero, y el cuerpo se desenfrena, en una

velocidad muy superior a sus posibilidades... Los pensamientos huyen muy rápido, en todas direcciones... El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás, todo efecto o resultado quedan atrás... La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe más grande es todo, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante... Hasta el umbral en que la exaltación se revela como calidad, como lo bueno de una escritura que debe volver a su fijeza parálitica para hacerse real (...) (Aira, “Nouvelles impressions”: 61)

La obra de Aira trabaja de la manera más insistente con materiales de descarte, con productos de deshecho de la cultura de masas, que ahora son integrados como códigos del propio discurso. La consideración posmoderna o moderna de la obra de Aira no puede salvar el obstáculo de este uso masivo de lo masivo, rasgo quierase o no de lo “post”, que se acelera y se constituye en central en su poética sobre todo a partir de lo escrito a fines de los ochenta y publicado a partir de los noventa.

Lo masivo, y especialmente, los códigos extraídos del espectro audiovisual posmoderno configuran el intertexto de numerosas novelas. Géneros como la telenovela, la versión moderna del folletín, la ciencia ficción de serie b, la parodia de la ciencia ficción clásica, los manuales de autoayuda, las series de dibujos animados de los canales de cable, el videojuego, el videoclip, las películas de cine mudo, el cómic o la historieta, son traducidos a literatura y son transformados y traicionados en la narrativa de Aira de diversa manera. Lo cual nos lleva a otro de los elementos constantes, sumamente interesantes y no tan atendidos de la obra de Aira: la écfrasis como traducción interartística, que en el Aira de los noventa se convierte también en traducción intermediática. La interferencia ecfástica entre lo audiovisual *multimedia*, lo pictórico y la narración textual se manifiesta como parte de un proyecto estético que en Aira quiere ir más allá de lo literario en un deseo de alcanzar el arte total de un presente mediatizado, que es, para ser “artístico”, al mismo tiempo un arte de “lo indiferente”. Aira lo expresa del siguiente modo:

“(...) advierto que me hago una violencia restrictiva al limitarme a la literatura. Los modelos que yo quise emular cuando empecé a escribir, eran obras como el Gran Vidrio de Duchamp, el Pierrot Lunaire de Schöenberg, las películas de Godard. No se trató en realidad de literatura, salvo para hacerme entender. Era el sueño de un arte general, un arte de la invención. Mi formato siempre fue el libro (...)” (Aira, “Ars narrativa”: 4)

La indiferencia presupuesta en un pretendido “arte general de la invención” en un formato creativo “novela”, vuelve a oponerse en apariencia a la posibilidad de interpretar la novelística de Aira como formas o modos de realismo. Pero conviene aclarar desde el principio que si las declaraciones del autor pueden arrojar luz sobre la obra, las contradicciones y las ironías obligan a guardar la ropa. Aira, durante muchos años traductor de obras de todo tipo, incluyendo numerosos best-sellers, elogia en las páginas de *Fin de Siglo* (1987:75) la novela *El hechizo de Elsie* (1987) de Patricia Highsmith. Resumiendo las virtudes de la novela Aira afirma:

“La trama avanza en un juego de malentendidos: el viejo, inevitable pre-moderno, sospecha que Elsie y el joven dibujante, se han hecho amantes; la realidad, post-moderna, es que Elsie se ha hecho amante de la esposa del dibujante, con la aceptación de éste. La conmovedora inocencia del viejo se refleja en la inocencia que vuelve a adquirir el sexo al cabo de toda permisividad. Y en consecuencia todos son inocentes del crimen que sucede en la novela, y el final es algo más que feliz: es indiferente, como la realidad” (Aira, “Indiferente como la realidad”: 75).

Los términos zigzaguean entre significaciones opuestas o mejor, los opuestos, y esta es una de las más pretendidas voluntades declaradas en la obra de Aira, son puestos en la horizontal del procedimiento coincidiendo en la misma línea del continuo. La indiferencia como pasión nueva por la que abandonar el resto de pasiones que se tematiza desde la contratapa de *Emma la cautiva* nos obligaría a tomar con pinzas la conexión que Aira hace de dicho término con la realidad. En efecto, la ironía es “una forma juguetona de aceptar las cosas. La mía es una ironía de la indiferencia, una metaironía” (Duchamp, cit. en Speranza, 2006: 286), afirma Duchamp, bajo cuya influencia declara Aira haber dado inicio a su escritura. Como el pintor francés en su *Gran Vidrio* Aira declara seguir los pasos de un Roussel al que, a decir de Pierre Janet, han de elogiársele antes que cualquier mérito artístico, sus convicciones estéticas: “Roussel tenía una concepción interesante de la belleza literaria. La obra no debía contener nada real, ninguna observación sobre el mundo o la mente, nada excepto combinaciones puramente imaginarias” (Janet cit en Speranza, 2006: 283). El trabajo de Aira como traductor no es desdeñable a la hora de explicar la extraordinaria polisemia que los términos entregan a la interpretación, cómo son legibles mutaciones de unos textos a otros y en el interior de los textos, y cómo en la horizontal del continuo los

opuestos acaban haciéndose equivalentes. Lo indiferente como la forma en que se expresa la metaironía duchampiana se superpone ahora al problema del realismo, señalándose en la reseña de Aira la identidad entre la indiferencia que lee en el final de la novela de Highsmith con la realidad, una realidad- y aquí puede disculparse el lapsus de Aira- que no encaja exactamente con el concepto de realidad lacaniano- similar al constructo del sentido común o a la materia informe de lo real mediada por lo simbólico y condicionada por lo imaginario- y vuelve a parecerse al de “real” del nudo borromeo, vale decir, lo resistente a la simbolización o “la densidad ignota de lo real” (González Requena, 1998: 134), un real inmediato y por la misma razón incomprensible.

Pero el continuo vuelve a operar para incluir lo distinto en lo mismo. Lo que Aira gusta del texto de Highsmith es precisamente la acumulación de sentido al término de la novela hace estallar el juego de lenguaje que sustenta el verosímil hasta hacer desaparecer las barreras que separan las simbolizaciones “no composibles” con una determinada realidad de partida, y esto es posible con la apelación a una forma de lo indiferente en sentido duchampiano, es decir, con la proyección del sentido hacia adelante en el juego del sentido del humor y la metaironía en que se borran todas las marcas deícticas o se las ubica en una estructura semántica que las vuelve irrelevantes. El referente queda disuelto en el proceso de intercambio que constituye la lectura, y todo deviene posible. La decepción, o la calculada irrisión del universo ficcional construido a lo largo de la novela, está programada en el procedimiento estético que los textos aplican y en esta irrisión se cifran las posibilidades del texto de obrar un realismo que se quiere nuevo. Podríamos resumirlo así: lo indiferente lacaniano se yuxtapone a lo indiferente duchampiano en un continuo- leibniziano- que se proyecta como la forma más aproximada al verdadero realismo. La metaironía acaba proyectándose en los textos como la bisagra de acceso al sentido, y el sentido del humor, valga el juego de palabras, reordena la estantería (Abraham, 2004).

Puede valer para Aira la declaración de Duchamp “El humor y la risa- no necesariamente la irrisión despectiva- son mis útiles predilectos” (Duchamp, cit. en Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, 2000: 101). Y en ese sentido del humor airiano no sólo los materiales de descarte provenientes de la cultura de masas son masivamente empleados para la construcción de las novelas, también, y esto vuelve a implicar reminiscencias del realismo tradicional o decimonónico, temáticamente o

argumentalmente se visitan espacios o realidades de descarte del presente globalizado. Se incorpora al procedimiento airiano toda una serie isotópica de personajes y espacios de la pobreza y las clases medias del presente latinoamericano, en una suerte de miserabilismo desustanciado o deconstruido en el que los personajes pobres o marginales no son investidos de los atributos que les han sido conferidos por los discursos del realismo tradicional, vinculado al discurso disciplinador del positivismo cientificista, o del realismo social de raíz populista. Cirujas, cartoneros o recolectores de basura, inmigrantes chinos, bolivianos, gauchos, albañiles chilenos, cajeras de supermercado, punks, drogadictos, mendigos proliferan en las novelas recientes de Aira. Recorren sobre todo los escenarios urbanos, el barrio de Flores o las villas miseria del Bajo de Flores, sin que en absoluto se haga de estos cuerpos pobres o su descripción el motivo central de las novelas, sin que esta presencia presuponga un enjuiciamiento ideológico o se incorporen al texto temáticamente las causas de su marginación o siquiera reflexiones o digresiones al respecto. El propio concepto de la pobreza se muestra también como concepto bisagra que abre el texto a una lectura metaficcional, poniéndose en relación con el concepto de realismo.

Aunque los personajes y los mundos del lumpen o la nueva clase trabajadora producto de la informalización económica en las urbes de la Globalización (Harvey, 1989), tengan una presencia hasta cierto punto hierática en la mayor parte de la última producción narrativa airiana, es quizás en un breve relato poco conocido del autor, que ha escapado a la atención de la crítica hasta la fecha, el texto que pone en conexión de manera más elocuente esta retórica de la pobreza con la noción de la “mala literatura” de inspiración arltiana y, finalmente, con la vindicación de un cierto realismo. En este relato, la propia Pobreza, que emerge como una diosa escuálida que recuerda las representaciones cadavéricas populares de la Muerte, eleva una “teoría” ante los reproches nocturnos que en su soliloquio le hace a César Aira, el protagonista del relato y también escritor. El texto, que puede vincularse temáticamente a otros textos menores como *Haikus* (2000) o *Taxol* (1997), pues como éstos gira en torno a especulaciones en que está implicado el dinero, se inicia con una declaración del narrador:

“Soy más pobre que los pobres, y lo soy desde hace tiempo; una eternidad de privaciones se despliega en mi fantasía resentida, que no se limita a medir la duración del mal. La magnitud de la catástrofe también la ocupa. ¡Es tanto lo que podría tener, si sólo tuviera



los medios de procurármelo! ¡Tantas cosas, tantas experiencias, tantas comodidades!”  
(Aira, “Pobreza”: 2)

Un narrador que declara que la experiencia real lo aleja progresivamente de la riqueza, pues no hace falta ficción para darse cuenta de que “la gente entre la que vivo se hace cada año más rica” (Aira, “Pobreza”, 2), traduce la pobreza en la primera parte del texto por su significación más literal, la pauperización económica, el estatus socio-económico en que se desenvuelve la vida del protagonista, que, ubicado en la clase media de Argentina, se siente en comparación con los *cirujas*, los recolectores de basura, marginales de la villa miseria, mucho más pobre:

“Vivo encerrado en mi departamentito, al que no puedo invitar a nadie tan desvencijados están los muebles, tantas manchas de humedad hay en las paredes, tan medidas son nuestras raciones de fideos baratos. Por las ventanas veo a mis vecinos del barrio Rivadavia (una villa miseria), y compruebo que no son tan pobres como yo, porque siempre algo les sobra, mientras que a mí me falta todo. Veo sus comilonas, sus borracheras, sus domingos al sol, y hasta cuando salen arrastrando sus rickshaws a hurgar en la basura son más ricos que yo, porque algo encuentran. A mí en cambio un esfuerzo agotador en los más abyectos trabajos, en las más humillantes mendicidades de clase media, apenas si me alcanza para mantener con vida a mis hijos, que deben hacer esfuerzos heroicos para sobrellevar la comparación con sus amiguitos, y me consideran, con toda razón, un fracasado” (Aira, “Pobreza”: 2)

En *Pobreza* como en algunos textos de Aira del período, la pobreza, como observa Noemí en una constelación de textos de fines de los noventa y el nuevo siglo en que incluye *La villa* (2001), posee una “lógica rizomática”, no es posible fijar sus límites, proyecta “líneas de fuga que (...) aparecen más allá de sus límites (...) permeables” (Noemí, 2004: 25); la pobreza se metamorfosea y se predica de diferentes contenidos, se vuelve polisémica para después ser puestos todos los contenidos contrapuestos en el mismo plano en virtud del procedimiento del continuo, al hilo de un razonamiento pseudofilosófico, como ocurre en diversos finales airianos. Sin embargo es reseñable que la temática de la pobreza, los cuerpos pobres, o en este caso, la tematización del narrador como un pobre, se da sobre todo en la narrativa más reciente, la que se publica desde principios de los noventa, en un período, el de los gobiernos neoliberales del peronismo menemista en este caso, en que el agravamiento de la crisis económica y

social en Argentina corre en paralelo a la espectacularización de la política. El período asiste, se ha dicho, al surgimiento de un nuevo tipo de pobreza<sup>218</sup>, fruto de la informalización económica en las ciudades globales (Sassen, 2004). La narrativa de Aira introduce esos nuevos cuerpos pobres<sup>219</sup>, marginales y excluidos, sujetos del post-trabajo (Ferman, 1996) o vinculados a la precariedad del trabajo en las sociedades postfordistas o posmodernas, para, posteriormente, bien desustanciarlos en imágenes, en estereotipos massmediáticos contaminados de los atributos de lo televisivo, como ocurre en *Las noches de Flores*, *La mendiga*, *La guerra de los gimnasios* o en *La villa* (2001), bien hacerlos elementos funcionales de una alegoría de significación metaliteraria (y con frecuencia para hacer ambas cosas, o, mejor, para hacer lo primero en el trayecto a lo segundo, como si los propios textos no terminaran de saber qué quieren hacer con esas imágenes-sombra). La pobreza de un contexto inmediatamente denunciabile- o más exactamente, inmediatamente televisable- en la sociedad argentina es empleada en *Pobreza* como elemento de comparación entre dos niveles de vida, el de la clase media del escritor y el de los cirujas de la villa y, finalmente, es transustanciada en la cualidad de la verdadera literatura, musa responsable de la única virtud de los libros de Aira: el realismo. Los cuerpos pobres que ingresan al relato de Aira son en este caso funcionales a la aplicación del procedimiento narrativo. La “frivolidad”- traducción de metaironía duchampiana- con que se inviste el narrador se sacude cualquier consideración moralizante respecto del objeto “pobreza” o de los cuerpos pobres que la ejemplifican, no subsume ideológicamente el cuerpo pobre que emerge del texto, sino que metamorfosea ese cuerpo, para hacer entrar el tópico que da título al relato, la pobreza, en una órbita de significación metaliteraria:

---

<sup>218</sup> María del Carmen Feijóo señala que de la década menemista en Argentina resultó un nuevo país y una nueva pobreza, en el que se combina una herencia del anterior, visible en un lenguaje que hoy se vuelve obsoleto: “la herencia fundamental que dejó el país, además del bienestar de sus habitantes, se expresa en ciertas maneras de nombrarlo que hoy muestran su obsolescencia: obreros, clase trabajadora, barrio obrero, cultura popular, sacrificio, ahorro son categorías y conductas que hoy apenas nombran las ilusiones concretas de pequeños segmentos del nuevo país” (17). La pobreza nueva de la que habla Feijóo, se compone de nuevos sujetos que, “más que por estar desplazados de los lugares de origen a causa de precariedad, rotan alrededor de nuevos lugares en proceso permanente de reconversión, que desplazan a los sujetos de los lugares en que estaban y a los que seguramente ya no retornarán” (30). Ser pobre o empobrecido ahora es algo que no está investido siquiera de estabilidad temporal, la pertenencia a todo estrato social es hoy fugaz (Feijóo, 2001).

<sup>219</sup> Según Feijóo en las sociedades postfordistas emerge un tipo de pobreza que se vuelve invisible e inestable habida cuenta de la disolución o modificación de categorías sostenidas en la Modernidad como verdades universales que la fijaban en torno a nociones como la de clase obrera o la de proletariado (Feijóo 2001; Noemí, 2004).

“En este punto de mi soliloquio vi aparecer ante mis ojos la figura escuálida, rígida, raída, majestuosa a su modo, de la Pobreza. Mis palabras debían haber producido algún efecto, porque su aspecto de falsa sumisión había sido reemplazado por uno de furia genuina, los ojos llameantes, los puños apretados, y los labios moviéndose a tijeretazos violentos: “Necio! ¡Atolondrado! ¡Imbécil! Me he mantenido en silencio todos estos años, soportando tus quejas, tus lloriqueos de inmaduro, tu inadaptación, tu ingratitud a los dones que he venido derramando sobre vos desde que naciste, ¡pero ya no aguanto más! Ahora tendrás que oírme, aunque no creo que te sirva de nada, porque hay gente que no aprende nunca” (Aira, “Pobreza”: 3)

La irrupción de la teoría lleva aparejada una doble violencia, la verbal- “¡Necio! ¡Atolondrado! ¡Imbécil!”- y la violencia imaginaria, la visión de una Pobreza como un monstruo encolerizado. Como en *Moreira*, y en muchos otros textos posteriormente, el discurso de un otro ficcionalizado irrumpe en el texto a través del diálogo para desarticular las versiones sobre lo real creíbles por el sentido común, sustituyendo la lógica aparentemente realista por otra, en este caso, la de una pobreza positiva<sup>220</sup>,

---

<sup>220</sup> El concepto de pobreza ha sido cruzado por numerosos discursos, entre los estudios más conocidos está el de Maravall (1981) o, más recientemente, el de Josefina Ludmer (1999), quien hace una arqueología de dichos discursos y constata la sustitución de los contenidos de la pobreza en el tránsito de la Edad Media a la primera Modernidad, cuando “el elogio cristiano de la pobreza es reemplazado por el de la riqueza” (478) momento coincidente con “la aparición y criminalización de los mendigos” (478). Daniel Noemí (2004) se ha ocupado de señalar la radical relatividad del concepto de la pobreza a través de los discursos disciplinadores que la configuran y definen, que van desde la academia, la ciencia, el discurso jurídico, administrativo, asistencial, policial, la religión, la prensa, la economía, y, finalmente, la literatura. Sobre la representación ideológica de la pobreza en la literatura son interesantes las consideraciones de Juan Carlos Rodríguez, en *La literatura del pobre*, (1994) y las de Edmond Cros, en *El Buscón como sociodrama*, donde la representación del pícaro y del lumpen urbano transcribe el “fantasma de la subversión social y la pérdida de la identidad colectiva que se cifraría en la cohesión ideológica y religiosa” (Cros, 2006: 23); para estudiar el problema de las mediaciones o la construcción discursiva de la pobreza desde una perspectiva más amplia, puede leerse el texto de Benlahcen (2000), del que transcribo una cita particularmente interesante para resumir esta idea: “Está, de partida, el lenguaje burocrático, que busca definir técnicamente quién es pobre y quién no lo es. El lenguaje moralizador que conlleva un juicio sobre el comportamiento de los pobres, que se expresa de diversas maneras: meritocrático, paternalista o conmisericordioso. Hay también, un lenguaje melodramático, más emocional, concreto y expresivo que busca sensibilizar al receptor. Distinto es el lenguaje académico que busca describir, medir y conceptualizar ciertos fenómenos, tomando en cuenta la variedad de las situaciones existentes. Finalmente, está el lenguaje de los pobres mismos, llevado al centro de la esfera pública por los intermediarios de todo tipo que a veces lo deforman, voluntariamente o no” (cit. en Noemí, 2004: 19) entre estos intermediarios manipuladores están los medios audiovisuales. Cuando afirmamos que el concepto de la pobreza se torna positivo en el presente texto no queremos adscribir el texto de Aira a una tradición que recupera la valoración religiosa, ética o moral del pobre o la pobreza *per se* o en relación a la *humilitas* cristiana, sino que desde la lógica del propio texto se invierten las valoraciones sobre la pobreza, primeramente considerada como negativa para el sujeto enunciativo en una lógica capitalista, al tiempo que se traslada el significado de la pobreza de lo económico a otro rubro, que en todo caso entronca con la valoración de la pobreza como un guiño a la ética estético-artística (Salvador, 2002) antiburguesa de la vanguardia clásica y el modernismo y que, además, pensamos, da la vuelta a la noción de pobreza benjaminiana vinculada a la destrucción de la experiencia. Una vez más, la pobreza de la experiencia y los medios que la producen, resultan ser la vía para el nuevo acceso a la realidad y esta idea

responsable de las escasas virtudes de la vida, y sobre todo, de la obra airiana. La diosa Pobreza, harta de soportar estoicamente los insultos y lamentos del narrador, enumera los dones entregados al escritor:

“Fue para salvarte de ese defecto (tu frivolidad incurable) precisamente, que me dediqué a vos, con una constancia que ahora veo desaprovechada. ¡Tener que hacerte, a esta altura, la lista de mis beneficios! No sé por dónde empezar, porque fui yo la que te lo dio todo. Más que eso, te di el marco en que recibirlo. Te di la energía que jamás habrías podido reunir por vos mismo. Sin mí habrías renunciado casi al comienzo del camino, desprovisto de ideas y del cerebro con el que tenerlas. Te di la variación y el color en lo que sin mi intervención habría sido una rutina amorfa” (Aira, “Pobreza”: 3).

La teoría desplegada por este personaje parte de la identificación de la pobreza con el artesanado, entendiendo el dinero como un medio que suple el trabajo que al individuo le supone extraer de la naturaleza todos los materiales con los que construir artesanalmente los bienes y servicios útiles a su existencia:

“(…) el rico reemplaza con la plata la factura de las cosas. En lugar de comprar la madera y hacer la mesa, compra la mesa hecha. Ahí hay una progresión: si es menos rico, compra la mesa y la pinta él; si lo es más, la compra ya pintada. Si es más pobre, no compra siquiera la madera, sino que va al bosque, tala un árbol, etcétera La pobreza, o sea yo, da el quantum de proceso. El rico lo consigue todo hecho, y eso incluye bienes y servicios. Es decir que se pierde la realidad, porque la realidad es un proceso” (Aira, “Pobreza”:3).

El artesanado, el trabajo manual y directo con la naturaleza, del artista *bricoleur* en un sentido hasta cierto punto *naïf* es reivindicado por la fábula metatextual del texto como la ejemplificación de la posibilidad de hacer un realismo, que en este caso se vincula a la idea de recuperar la experiencia más artesanal del arte que es al mismo tiempo un contacto directo con la realidad, la premisa de un realismo en proceso, un realismo en que el artista toma parte en la transformación de la realidad. La utopía vanguardista de vincular arte-vida (Bürger, 1997) vuelve a ser sugerida, en unos tiempos de creciente

---

desprendida de la lectura de estos textos nos parece que opera una transformación en el posmodernismo literario airiano.

sustracción de la experiencia, producida la realidad en el útero de los medios masivos (Baudrillard, 1994; Subirats, 2001).

La única salida: el anacronismo, al que reiteradamente recurre Aira en su autopresentación ensayística o en prensa. Igualmente anacrónicos se autoperciben sus personajes en su mayoría. En “Pobreza”, una vez más, la famosa sonrisa seria, como la de la Mona Lisa con bigotes o *La Novia* de Duchamp, irrumpe en el penúltimo párrafo- “Tenía en la cara una sonrisa seria, y supe que me perdonaba. Vino hacia mí con pasos ceremoniosos, de novia avanzando hacia el altar” (Aira, “Pobreza”: 3). El anacronismo a menudo recurre al apelativo a valores modernos que el propio texto sabe insostenibles.

Si el sistema de los ricos es el sistema de los adelantos y premios, de las multinacionales de la edición y de la globalización del mercado, la Pobreza está en lo cierto: los libros de Aira han pasado- al menos aún en la fecha en que escribe el relato, aunque esto último podría discutirse- sin lograr el encumbramiento del autor en ningún Parnaso literario (léase a través de premios o reconocimientos económicos de cierta relevancia). No obstante, la ironía es manifiesta, si se regresa a la sociedad y al contexto que produce el texto<sup>221</sup>- en el caso de “Pobreza”, al contexto socio-histórico de la Argentina de los noventa-, en el contraste entre el realismo de partida, el de los cuerpos pobres que en él aparecen- y la metamorfosis del sentido de los términos, pues no deja de afirmarse una cosa y su contrario. Lo que se generaliza en Argentina en los años noventa es, quizás sí el consumismo cuyo paisaje describe Sarlo (1994), pero no precisamente, como sugiere este relato, la riqueza:

“No ignoro que el mundo, en su avance tecnológico y en su consumismo, avanza en dirección del sistema de los ricos, que con el tiempo se generalizará; debe de ser eso lo que te hace sentirte marginal y pasado de moda, como si yo fuera un lastre que te arrastra a un pasado artesanal y esforzado. Eso podría ser una justificación de tu parte, pero toda tu originalidad está ahí, y dada tu inadecuación, sin la originalidad no sos nada” (Aira, “Pobreza”: 3).

Desde esta clave de lectura, en *Los fantasmas*, pueden ser despejadas las incógnitas desplegadas en las reflexiones que el narrador inserta en el divagar mental del sueño de

---

<sup>221</sup> Como nos pide Aira que hagamos al leer a Puig (Aira, “La prosopopeya”).

la Patri durante una siesta de verano. En el fragmento que citamos a continuación, una reflexión sobre el arte y lo que hace artístico al arte, se cuele una reflexión también sobre el realismo o sobre cómo accede a la literatura “esa extensión simbólica inevitable”, que significa lo social:

“Con las demás artes, en mayor o menor medida, pasa lo mismo. Pero podría pensarse un arte en el que las limitaciones de la realidad tocaran su mínimo, en el que lo hecho y lo no-hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. Quizás existe y es la literatura (...) todas las artes tienen una base literaria, fundida en su historia y su mito. La arquitectura no es una excepción. En las civilizaciones avanzadas, o por lo menos sedentarias, el edificio necesita de la colaboración de varios gremios: albañiles, carpinteros, pintores, y después electricistas, plomeros, vidrieros, etcétera. En las culturas nómades la vivienda la hace una sola persona, casi siempre la mujer. En estos casos lo social, esa extensión simbólica inevitable, se da en la disposición de las viviendas en el campamento. Con la literatura pasa otro tanto: hay obras en las que el autor se vuelve, por contracción simbólica, la sociedad entera, y escribe con la colaboración real o virtual de todos los especialistas de su cultura; otras obras son hechas por el hombre (que para la ocasión se vuelve mujer) solo, sin ayuda, y entonces la sociedad queda significada por la disposición de los libros propios y ajenos, por su aparición periódica, etcétera” (Aira, *Los fantasmas*: 54).

El fragmento parece invocar dos operaciones interpretativas opuestas exigidas por los dos métodos de trabajo que puede abordar el escritor. Frente al modo de lectura literaria o tradicional, en cuya forma y contenido habría que leer el concurso de los otros, es decir, los factores sociológicos e ideológicos que producen y son reproducidos en la obra, el otro modo, el implicado por un cierto travestismo literario (el del escritor-mujer, el escritor que escribe desde las enseñanzas de lo *queer*, o mejor aún, el “escritor de la imagen”), disuelve la posibilidad de leer lo social en la obra y obliga a leer a través de la obra<sup>222</sup> los vínculos de ésta con lo político o lo social. Acelerando o disolviendo la realidad de partida de la que los relatos “Pobreza” o *Los fantasmas* nos están hablando. A través de un desplazamiento conceptual y una cierta vuelta imagen de la realidad simbolizada en el texto, éste se vacía de un sentido representativo, huye de la representación y proyecta un realismo de lo contemporáneo que tiene que ver con el modo en que el texto “aparece”, con la función que cumple su emisión en la sintaxis

---

222

contemporánea del sistema cultural. Y es en este sentido que el constructo ficcional, el contenido textual, se pone una vez más en relación con lo que venimos definiendo como el “más allá” de la literatura. La cualidad visual del texto- su devenir imagen- como también parece estar sugiriendo Sergio Bizzio en la ficcionalización de un universo en dos dimensiones que imagina en *Planet*, se narra al hilo de la trama, desenganchando a los textos de un vínculo simbólico o representativo con lo real y promoviendo otro tipo de vínculo radicalmente fotográfico.

Como vemos, hay en la literatura de Aira un gusto estético por el ingreso de determinadas realidades lumpen de lo contemporáneo estereotipadas o massmediatizadas. Como ocurría con los cuerpos pobres visibilizados en “Pobreza”, en *Los fantasmas*, buena parte de los personajes pertenecen a las clases populares, ejercen como albañiles, obreros, incluso algunos de ellos son inmigrantes sin papeles chilenos (la familia Viñas) que trabajan como vigilantes de una obra en construcción. La pregunta a resolver es si en ese “uso” de Aira de los fragmentos de lo real se vuelven relevantes ciertos elementos (especialmente los degradados del cuerpo social), si en el continuo de lo que Bataille ha descrito como lo informe<sup>223</sup>, que Aira hace ingresar en su poética en la noción de “abandono”<sup>224</sup>, es posible, no ya rescatar una forma, sino también ciertos contenidos para tejer una significación más allá del sentido del humor como único sentido y la apertura perpetua del procedimiento de la huida hacia adelante, o si por el contrario el continuo se propone como una operación capaz de “desplazar la dicotomía forma/contenido, oponiendo lo heterogéneo a cualquier representación homogénea del mundo asimilable a un sistema filosófico, ideológico o estético” (Speranza, 2006: 305), rasgo inherente a cualquier estética que se precie de realista.

En el polo más radicalmente enfrentado con la posibilidad de pensar como realista la narrativa airiana se ubica el cuento “Duchamp en México”. El relato- escrito en primera

---

<sup>223</sup> “(...) informe no es sólo un adjetivo que tiene tal o cual significado, sino un término que permite desclasificar, frente a la exigencia general de que cada cosa tenga una forma. Lo que designa no implica derechos en ningún sentido y puede ser aplastado en cualquier parte como una araña o un gusano. Para contentar a los académicos haría falta que el universo adquiriera una forma. Toda la filosofía no tiene otra meta: se trata de ponerle una levita a lo que existe, una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y que es informe equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (Bataille, cit. en Speranza, 2006: 297)”

<sup>224</sup> Como hemos leído, se trata de un abandono múltiple: abandono del género, abandono del verosímil, abandono de la representación, abandono, finalmente, habida cuenta de la precipitación de la mayoría de los finales, de la escritura.

persona por un narrador que se identifica autofictivamente con el propio Aira- se estructura metaficcionalmente, al uso de Macedonio, como la síntesis de un procedimiento para escribir una novela que no será escrita. Frente a este tipo de ficciones, quizás, “ficciones del procedimiento” (Contreras, 2002) a lo Roussel, otro tipo de ficciones se toman el esfuerzo, al menos hasta el punto bisagra o anamórfico en el que se invoca la figura del abandono, donde se troca representación por estallido lúdico del verosímil, de edificar un mundo posible que finalmente se incendia (Laddaga, 2000). En ellas resulta más problemático resolver las preguntas que el realismo suscita. Un reciente ejemplo de estas ficciones lo constituye *La villa*, cuyo argumento gira de manera central en torno a una villa miseria. La novela si bien propone una visualización extrañada de las realidades-lumpen contemporáneas, también es la actualización del problema de la representación que ocupa a Leibniz<sup>225</sup> y que Aira ya había explorado en la ficción antropológica en que consiste la novela *Embalse*:

“(…) y como una misma villa mirada de diferentes costados parece otra, y está como multiplicada en perspectiva; (…) para la multitud de infinita de sustancias simples, hay como otro tanto de diferentes universos, que no son por tanto más que las perspectivas de uno único según los diferentes puntos de vista de cada mónada” (Leibniz, 1978: 173).

El argumento de *La villa* es complejo. Maxi es un joven de clase media alta hijo de un comerciante, algo *snob*, aficionado al culturismo. Posee un físico escultural merced a la posibilidad que le brinda “no hacer nada” excepto ir al gimnasio. Sin embargo decide, un día sin razón aparente, en “un gesto casual”, “ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas” (Aira, *La villa*: 9). La novela construye los cuerpos y espacios de la pobreza por oposición a Maxi, cuyo cuerpo es el más visible: “Su cuerpo respondió

---

<sup>225</sup> En efecto, las aproximaciones diferentes a una villa sirven de modelo a la distinción que hace Leibniz entre “escenografía” e “iconografía”, las dos representaciones de lo visible para cada mónada y para Dios, respectivamente. Por un lado *Vista de Venecia*, de Jacopo de Barbari, de 1500, “precopernicana”, proyecta una aprehensión sinóptica y totalizante que hace de la villa una entidad unificada; por otro lado, los cuadros de Venecia de Canaletto en el siglo XVIII, revelan un campo ocupado por un observador monádico en una villa que no puede conocerse más que a partir de una acumulación de puntos de vista múltiples. Como hemos señalado en el capítulo primero, las implicaciones de la filosofía de Leibniz en el estudio del *sensorium* posmoderno y las teorías de la virtualidad son puestas de relieve por Deleuze (1988). Lo que en Leibniz se sugiere como problema, la multiplicidad de puntos de vista como “diferentes universos”, que se resuelven en un único universo a partir de la existencia de Dios, capaz de “ver” la *characteristica universalis* que recorre el conjunto de lo real y a cada mónada, en la lectura posmoderna se vuelve radical e irresoluble, con la teorización de realidades simultáneas, simulacros y simulación del posmodernismo crítico.



muy bien a las pesas, y había desarrollado músculos por todas partes. Era muy alto y corpulento, habría sido gordo de otro modo” (Aira, *La villa*:11)

Los *mass media* y sus lenguajes constituyen el tejido del verosímil narrativo, sus historias cruzadas y conectadas en una red abigarrada refractan la compleja estructura espacial de la villa miseria que puede leerse sólo a medias como una alegoría estética. En *La villa* se dan cita la trama policial, el melodrama folletinesco, la historia de amor de Adelita con el concurso del propio Maxi, el cliché del policía corrupto propio del cine de masas, inclusive la ficcionalización de los “mini-dramas” o los “docu-dramas” propios de la espectacularización de los informativos o los reportajes televisivos sensacionalistas, como es el consumo de drogas y su tráfico, traduciéndose en la novela el efecto basurizador de los medios (Castillo Durante, 2000) sobre lo real. Estos géneros massmediáticos configuran el verosímil. Pero como sucede en la narrativa airiana del período, dentro de este constructo construido según los patrones de diferentes géneros massmediáticos se produce una televisualización barroca. Al término de la novela, la televisión se cuela físicamente en el mundo “televisualizado” de *La villa*, en un final en el que la jueza ingresa espectacularmente en la villa miseria con un ejército de cámaras y helicópteros en el instante en que se detiene al policía corrupto, asesino del hijo de la propia jueza

Como vemos en esta ficción reciente de Aira, el espacio de la pobreza descorporeizado, vuelto imagen- televisado ahora literalmente, como sugiere la novela- se vuelve el objeto de la anamorfosis. La perspectiva que se abre no refiere a la realidad de un modo distinto, no confiere carnadura a los personajes, sino que los lanza hacia el delirio de las imágenes massmediáticas<sup>226</sup>.

Si bien Aira parece querer desplazar continuamente los conceptos, ubicando la pobreza como leíamos en el relato “Pobreza”, del lado de la “realidad” entendiendo el término

---

<sup>226</sup> A propósito de *La villa* Noemí ha señalado la tematización de la insuficiencia del discurso simbólico para apresar la realidad de la pobreza, que se metaforiza como un vacío oscuro (Noemí, 2004: 132). Noemí señala un modo de pensar esta estética como visualización de bio-geografías, o mejor dicho, dar un paso más allá del “afán de representación”, proponiendo una “estética post-representación” (Noemí, 2004: 132). Coincidimos en parte con esta afirmación, siempre y cuando se recuerde que la fuga de lo simbólico como utopía de real a partir de la imagen no puede más que ser una simulación de esa fuga, dado que el soporte no es visual, sino literario. En este sentido, hablamos de un realismo airiano que postula una realidad de partida y se quiere realista en la postulación del estallido massmediático y surrealista de llegada.

como el afuera del texto<sup>227</sup>, en el lado del mito personal del escritor y de la recepción de su obra, la respuesta a la pregunta por el estatuto de la realidad y el realismo que se postula en los textos debe salir del proyecto declarado por Aira, la construcción del “Aira-mito”, o la afirmación imposible en la vanguardia después de toda la literatura (Contreras, 2002; Speranza, 2006), en que suelen acabar las lecturas de la obra airiana, para preguntarse por la significación política de los objetos que parecen componer el *ready-made*, o más exactamente por la información que el constructo ficcional aporta sobre la realidad, pregunta en conexión, pensamos, con la redefinición de lo real en el contexto en que éstos se producen. Si la rueda de bicicleta o el aire de París siguen siendo los materiales fragmentarios de la realidad que componen el *ready-made* de Duchamp, del mismo modo las imágenes son los pedazos de realidad de que se compone esta literatura. Y aquí vuelve a ser pertinente preguntarse: ¿de qué realidad estamos hablando? ¿Qué clase de realismo se opera en los textos? Preguntas que remiten a la dominante ontológica de la literatura posmoderna (McHale, 1987) que no termina de disiparse.

Discrepamos de lecturas que ubican a Aira en un alto-modernismo sobreviviente (Contreras, 2002), y nos preguntamos hasta qué punto no es posible leer, al menos en determinadas ficciones publicadas desde 1990, un trabajo con el simulacro, el realismo y el acceso a lo real desde una determinada torsión de los planteamientos posmodernos del pastiche y la multiplicidad de la información y al mismo tiempo, desde una recuperación de lo moderno como gesto utópico, dejando de lado la cuestión de si se cree en él. Si lo metatextual en Aira está escribiéndose “afuera”, del lado del mito personal, pero también “adentro” de sus textos, del lado de lo ficcional o del universo que se constituye entre ambas tapas del libro, inferir un realismo para esta narrativa también devendrá factible a partir de los dos costados: del lado de la ficción y del lado de lo real o del más allá del texto- el espacio de su lectura o su recepción- que la narrativa de Aira obsesivamente busca poner en relación mediante la tupida y plurisignificativa red del continuo que hila su obra: “De lo que se trata entonces es de

---

<sup>227</sup> A esta, podríamos llamar, sed de “real” o de “volverse real” apunta Aira en numerosas entrevistas: “ Toda la historia nuestra es la de querer ser escritor. Llega un momento en el que uno llega a la conclusión- equivocada o no- de que lo es. Hay datos prácticos de la realidad que se lo dicen. Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos. Después no queda nada porque uno se juega todo a eso. Queda una especie de cadáver mesmerizado como el señor Valdemar con una vida artificial hecha de reportajes, de inercia. Tal vez se trata de una resignación: resignarse a ser escritor y seguir escribiendo” (Aira cit. en Speranza, “César Aira: todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos” (entrevista), *Cultura y Nación*, 17 junio de 1993: 5)

mantener el continuo, que es el salto de un extremo a otro de la vida, el milagro que transforma a un ser humano en un artista (...)” (Aira, *Copi*: 72).

En este realismo de la escritura airiana, realismo que expresa o presenta algo de lo real y que busca en último término volver real al artista, la imagen audiovisual se invoca como un instrumental retórico clave. Podríamos decir que la tecnología de la reproducción de imágenes proveniente del espectro massmediático es a Aira lo que el comic es, en la lectura que hace Aira, a Copi. Aira pone en relación los dos lenguajes en su estética, y define el dibujo como “el relato acelerado al máximo que desemboca en la imagen” (Aira, *Copi*, 73). Desde ese momento genético, el de la emergencia de las imágenes que están antes del relato, es que el escritor traduce (o destraduce). La literatura será entonces equiparable al “relato que cuenta el dibujo: el comic” (Aira, *Copi*: 73), y, en este sentido, la narrativa de Aira es extraordinariamente efrástica. Como señala Aira para Copi, también para sus novelas podría ser válido afirmar: “(...) en el cómic hay una inclusión obvia; los dibujos encierran un relato. Al revés, es menos obvio: en todo relato hay una sucesión virtual de dibujos, un imaginario que emana del cuerpo del autor. El dibujo es la huella del gesto de asir ese imaginario” (Aira, *Copi*: 15).

### **6.2.3. Lo visual: lo radical fotográfico y lo delirante.**

En los textos airianos, junto al evacuado de la verticalidad de un sentido deíctico o epistemológico a través de la metaironía de “la sonrisa seria”, que reubica la interpretación de lo leído en términos de una fábula alegórica de la escritura cuyo sentido remite a la horizontalidad de la sintaxis del sistema enciclopédico del conjunto de la Obra airiana, se prodiga, sobre todo desde lo publicado en los años noventa, la presencia de las imágenes provenientes de o construidas a partir del espectro de lo audiovisual massmediático, imágenes que aluden a diferentes tecnologías de producción y reproducción seriada de imágenes: la fotografía, la televisión, las computadoras o el cine.

El sentido de estas presencias audiovisuales que se adensan sobre todo hacia el final de las novelas es múltiple: sirven de instrumentos para una transvalorización de la artísticidad de los textos, oscurecen ostensiblemente la posibilidad de inferir un mensaje

metafictivo que salve el texto del absurdo promovido precisamente por la condensación de sentidos opuestos o la explosión del verosímil operada en los cruces intersistémicos, son a su vez firmas del cruce de realidades ficticias o virtuales en la realidad cartesiana en el presente mediatizado de fin de siglo, expresando de este modo el devenir simulacro de lo real, pero también, y en relación con el problema que veníamos señalando, constituyen instrumentos significativos del realismo como señalamiento de lo incomprensible del otro lado de lo simbólico. La utopía o la esperanza ecrástica (Mitchell, 1994) se señala como límite y a la vez como posibilidad de referir más allá de la representación.

Como ha señalado Jesús González Requena, las imágenes fotográfico-fílmico-electrónicas<sup>228</sup> pueden ser en principio vinculadas al conjunto de las “imágenes especulares”, constituyéndose en “huellas visuales cristalizadas de algo que necesariamente, ha estado ahí” (González Requena, 1998: 125). Esta huella especular ha sido observada por Roland Barthes, quien en su estudio de la fotografía señala que, en cierto modo, este tipo de imágenes no pueden mentir, dado que remiten necesariamente a un “referente fotográfico<sup>229</sup>”.

Barthes en *La cámara lúcida* está haciendo referencia a un tipo de significación en lo fotográfico que se aleja por momentos del orden simbólico para expresar un contacto de otro tipo con lo real que Charles Peirce define como “indicialidad” en las imágenes fotográficas, es decir, una cierta relación literal o expresión física, sintomática, de lo real, que no pasa por la codificación arbitraria sino por la “afección” metonímica (Peirce, 1971), que viene dada por el contacto de la máquina y el objeto fotografiado. Bazin, había sugerido algo similar al afirmar que “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder para revelarnos lo real (...) la existencia del objeto fotografiado participa (...) de la existencia del modelo como una huella digital” (Bazin,

---

<sup>228</sup> Aunque respecto de las imágenes electrónicas, manipuladas digitalmente e incluso construidas artificialmente remedando la realidad cartesiana, se hallan investidas más que cualquiera de las otras dos, de lo delirante.

<sup>229</sup> “Denomino “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objeto y sin la cual no habría fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina signos que tienen, ciertamente, referentes, pero estos referentes pueden ser, y son frecuentemente quimeras. Al contrario que estas imitaciones en la fotografía, no se puede negar nunca que la cosa ha estado ahí” (Barthes, 1997: 120)

1966: 19-20)<sup>230</sup>. González Requena señala que, en otro sentido, las imágenes fotográficas, sí pueden mentir: en tanto representaciones atestiguan que la cosa, aunque estuvo ahí en algún lugar frente al objetivo, no está inmediatamente presente y por tanto las imágenes fotográficas se hallan “carentes [...] del presente rotundo de la imagen especular, se pierden en un difuso pasado y en un difuso allí en que las instantáneas fueron tomadas” (González Requena, 1998: 126). Por eso lo metonímico en la construcción del significado de las imágenes debe ser fuertemente problematizado-cuánto más en la fotografía digital o en la animación infográfica-. Las imágenes fotográfico-filmico-electrónicas, como demuestra su primer uso hipercodificado en el siglo XIX, pueden hallarse en este aspecto cerca del signo. Pero, por contra, si bien designan algo ausente a la vez que acreditan su ausencia, también es cierto que lo designan pero no lo nombran. Por tanto, aunque participen del orden de la representación, no pueden ser reconocidas como signos. La fotografía en este sentido vuelve real la realidad en tanto es capaz, a diferencia de lo verbal obligado a rodeos, de capturar de modo inmediato los gestos efímeros (Agamben, 2005)<sup>231</sup>.

De este estatuto ambiguo de las imágenes fotográficas se extraen conclusiones interesantes para nuestro estudio del uso de la gramática audiovisual en la obra airiana: en primer lugar, las imágenes participan de la “irreductibilidad de lo real” (González Requena, 1998: 126) en tanto imágenes especulares, pero, en segundo lugar, en tanto imágenes representativas permiten su articulación discursiva en cadenas sintagmáticas o la formación de agrupaciones con otros signos.

La irreductibilidad de lo real a la que señalan las imágenes fotográficas puede describirse con el concepto de “radical fotográfico”, que para González Requena se encontraría en el caso hipotético de hallar una expresión fotográfica en que esté ausente todo procesado o codificación, es decir:

---

<sup>230</sup> Afirmaciones válidas para la fotografía fotoquímica, siempre que sean tomadas con reservas.

<sup>231</sup> A propósito de la primera fotografía en que, según Agamben (2005), aparece una figura humana, bajo exposición en el gesto de hacerse lustrar los zapatos, en el *Boulevard du Temple*, señala Agamben: “En el instante supremo, el hombre, cada hombre, está unido para siempre a su gesto más ínfimo y cotidiano. Sin embargo gracias al objetivo fotográfico, ese gesto se carga del peso de una vida. Creo que existe una relación secreta entre gesto y fotografía. El poder que el gesto posee para resumir y convocar órdenes enteros de potencias angélicas se constituye en el objetivo fotográfico y tiene en la fotografía su *locus*, su presente tópico (Agamben, 2005: 31).

“(…) lo fotográfico en su manifestación más rotunda y salvaje, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo- y del sentido: perspectiva, composición, angulación, encuadre, iluminación, gradación de la definición en profundidad, etc.-; la fotografía, por tanto, como máquina capaz de producir imágenes dotadas de una absoluta, hiriente, profundidad de campo de manera aleatoria, sin criterio de angulación, de composición ni de encuadre, sin control alguno de la luz... Sin ninguno de aquellos procedimientos, en suma, que tratan de ordenar discursivamente el espacio fotográfico” (González Requena, 1998: 126).

Por radical fotográfico podría entenderse lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, “de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado” (126). No se trata entonces de pensar la fotografía como el mensaje sin código barthesiano, pues en ausencia de código, no hay mensaje, como tampoco existen en la fotografía signos que puedan leerse de modo denotativo, salvo que se fotografien signos verbales, icónicos, etc (González Requena, 1998). Los signos son agregados a la imagen por el observador en el procesado de la misma. Pero de algún modo Barthes acierta en su consideración de la existencia de una relación de la fotografía con lo real, como “analogon perfecto” o, como sugiere también González Requena, como “imagen especular” de lo real. Dicho de otro modo: la fotografía supone un acceso a lo real por una vía no absolutamente ganada por lo simbólico. Lo más revolucionario que la fotografía aporta al mundo de la representación estriba en el hecho de que, si la fotografía contiene efectivamente signos, en ella se manifiesta al mismo tiempo “lo que escapa a su ser signo, lo que en su materialidad se rebela contra el orden del significante” (González Requena, 1998: 126). Barthes define este *plus* como una aspereza que desasosiega, que intranquiliza, mediante la noción de *punctum*: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)” (Barthes, 1997: 65). Algo en una fotografía, por tanto, señala también la extrema singularidad de lo fotografiado y con ella, “la resistencia de la materia a su ordenación significante, la aspereza en suma de lo real” (González Requena, 1998: 127).

Es en esta noción de *punctum* barthesiano donde la imagen fotográfica llega más lejos que la retiniana, pues ésta última es, en lo que afecta a lo real en ella presente, esencialmente no vista: “los procesos perceptivos procesan activamente, seleccionan,

abstraen, imponen el orden del signo, exigen un mundo significante, impiden por ello, casi siempre, ver lo real” (González Requena, 1998: 128). Lo real no puede ser buscado, en la búsqueda, “la percepción estructura siempre nuestras operaciones en términos narrativos” (128); toda búsqueda impone su “trama narrativa” en un proceso de simbolización que aleja lo real y remite a la realidad trazada desde un lenguaje, un código o un plan semántico que la estructura. Lo real sólo puede ser encontrado- como la *Carta robada* de Poe que inspira la materialización polisémica de la palabra liebre en *La liebre*, o el fin del mundo percibido mediáticamente al término de *Los misterios de Rosario*, de César Aira- precisamente cuando no lo buscamos, es decir, cuando, contra toda previsión chocamos con ello. González Requena señala que este efecto de encuentro con lo real se da en la figura de los sucesos- vale decir, en términos airianos, el espacio de la catástrofe- “en el espacio de los discursos informativos de la actualidad, los llamados siniestros constituyen lugares donde nuestra sociedad acusa algunos de sus encuentros colectivos con lo real” (González Requena, 1998: 128).

Una de las utopías que plantea el advenimiento de la fotografía es el encuentro con lo real desde la supresión de lo signico, lo codificado, la irrupción por contigüidad de la rabiosa singularidad, insignificancia y azarosidad de lo real. La distopía fotográfica es, por contra, el poder que también posee para excluir lo real. Esta exclusión se da de dos modos: en primer lugar, en aras de la obtención del signo icónico, por el que la superficie de la foto se convierte en sintagma espacial que encadena y dota de sentido a cada uno de los elementos que contiene. Se sustituye la verticalidad de lo indicial por la horizontalidad sintáctica del ordenamiento arbitrario. En suma, toda fotografía se halla en diverso grado discursivizada y es a la vez susceptible de ser discursivizada en el acto de mirar. En segundo lugar, el borrado de lo real puede darse también por la investidura de lo delirante. Es el caso particular de la imagen electrónica cuando ésta no remite a ningún referente o también de la imagen publicitaria. La imagen delirante se caracteriza entonces por crear la certeza de la presencia de lo ausente: “En la imagen delirante hay algo más que puede reconocerse que escapa al orden del signo y a las asperezas de lo real: un cierto fantasma, lo imaginario” (González Requena, 1998: 129).

Con lo imaginario aparece el espacio de lo que Baudrillard llamará la seducción, la proyección en la otredad fantasmática de la imagen de la mismidad por la que en el acto de visión opera un cierto reconocimiento narcisista donde se trata no de una lectura de

signos, sino de una “imagen identificatoria (...) hundida en el inconsciente” (González Requena, 1998: 129). Sucede entonces, una vez que se proyecta sobre la imagen retiniana una cierta *gestalt*, una cierta imagen delirante, que, al menos en un cierto grado, las operaciones perceptivas se bloquean, se inutilizan.

El espectro de las imágenes delirantes se ha visto considerablemente enriquecido con las imágenes electrónicas generadas por obra de las tecnologías digitales. La gran novedad de la imagen digital consiste en su “presentatividad”, ya que ésta no es producida por una tecnología de la reproducción, sino de la producción: mientras “la imagen fotoquímica postulaba “esto fue así”, la imagen anóptica de la infografía afirma “esto es así” ” (Gubern, 2007: 147). Gubern señala que la infografía y la cultura digital han fundado una nueva antropología de lo visible y han terminado por hacer pensable un nuevo tipo de artista-ingeniero, al modo del Renacimiento, “cuando la mutua fecundación de la matemática, de la geometría y de la óptica condujo al invento de la perspectiva, una alianza entre el arte y la técnica que ha tiranizado a cuatro siglos de pintura occidental” (Gubern 2007: 149).

En los textos de Aira se da esta reflexión por las condiciones de ese “artista-ingeniero” en toda una serie de isotopías que remiten temáticamente a la problemática del pintor-productor-científico ocupado en la invención de procedimientos perceptivos, reflexionándose sobre la perspectiva, sus mecanismos y aparatos, sus límites y posibilidades, invocando, a pesar de la fuerte autorreferencialidad de los textos, la idea de la necesidad de adoptar una perspectiva adecuada para traducir lo real, como si los textos fueran en realidad pinturas anamórficas, o mejor, la idea de adoptar una perspectiva desde la que la torsión formal, la autorreferencialidad y lo inverosímil acaben por erigirse realismo de lo real<sup>232</sup>. La écfrasis intermedial se convierte en crucial en la obra de Aira de los noventa. Ésta no sólo se da como aspiración de partida de su praxis narrativa- Duchamp o Godard como modelos para su arte de la invención-, ni como tema recurrente en sus novelas, sino ante todo como recurso para las transformaciones y manipulaciones del código realista que operan sus obras desde fines de los ochenta, y que podríamos definir por tanto como experimentos en realismo. A

---

<sup>232</sup> Aira lee también un expresionismo en el arte de Balzac afirmando: “de este sacrificio progresivo nace el folletín truculento, lo novelesco puro, que es la cima a la que llega el arte de Balzac, no su punto de partida. Cito una vez más a Ponge: lo verosímil es lo que le parece inverosímil a la gente sin ambición” (Aira, “Arlt”: 64)



diferencia de Borges, que operaba sobre el relato fantástico, los experimentos perceptivos airianos se efectúan tomando la narrativa realista como modelo (Link, 1994). Toda esta operatoria o experimentación con el realismo puede resumirse conceptualmente en lo que el propio Aira llama, y define de modo críptico, “salto en lo real” que puede obrarse en la senda de la literatura mala que postula el expresionismo tal como lo ve Aira en Arlt:

“El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. La distinción clásica entre impresionismo y expresionismo dice que en el primero es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra. No es que en el impresionismo el mundo tome la iniciativa, ni que el artista expresionista sea más activo; todo artista, sea cual sea la modalidad que adopta, forma parte de una actividad englobante, de la acción perpetua que es el arte. Se trata de dos métodos, que en última instancia se equivalen como se equivalen en la teoría psicológica proyección e introyección. Salvo que la proyección expresionista sucede en el campo simbólico, mediante palabras, y la introyección impresionista en el campo imaginario. Por eso o por otro motivo, el expresionismo es desdichado, el impresionismo feliz.

El expresionista entonces, torturado y pensativo (...) da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella... El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos. Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aun así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... ¿No es absurdo, tratar de ver lo que está tocando el ojo? Lo es, y el absurdo lo contamina todo y empeora lo que ya era horrible. (...) la inadecuación es el método. Retroceder equivaldría a renunciar a su arte, porque sería salir del presente y entrar al

tiempo, que es una perspectiva, una distancia. El artista, virtuoso en renunciamiento, nunca renuncia a su presente. Abandona todo lo demás, pero no eso” (Aira, “Arlt”: 55-56)

La cita es relevante para comprender cómo se ligan la idea de realismo con esa vuelta indiferente a lo real como destino final de la literatura y cómo en la narrativa airiana ese acceso se da en forma de violentos cruces de códigos ajenos a la literatura procedentes del espectro fundamentalmente de la imagen audiovisual posmoderna. En virtud de esa poética expresionista tal como lo entiende Aira, la retórica de la pobreza o de la “literatura mala”, que paga el precio de una monstruificación formal -la de la construcción artesanal del juego de analogías y condicionamientos que hace el artista previamente a la escritura- que Aira lee en Arlt pero que en realidad está escogiendo para sí, “a la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitemos, la reemplaza otra, deliberada, coherente, continua y difícil” (Aira, “Arlt”: 56), la desdicha inherente a las penosas obligaciones del método se transmuta en “la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria” (Aira, “Arlt”: 56) Si las referencias a una ecología massmediática de imágenes que extienden sus niveles de realidad sobre la esfera de lo cotidiano es un rasgo compartido por una parte de la metaficción posmoderna<sup>233</sup>, en el particular sistema que construyen estos textos las imágenes juegan un papel más complejo: son necesarias una vez más, porque la palabra no basta para hacer real la realidad que se disuelve, que se desvanece o que se vuelve irreal de una contemporaneidad globalizada y mediada por lo audiovisual del presente, un presente que excluye la distancia o la perspectiva porque es el lugar que el ojo toca, que mira con el ojo del artista, una realidad que escapa a las posibilidades y convenciones por las que la literatura simulaba su ingreso en el orden de lo simbólico. Sólo un lenguaje del presente, parecen decirnos estas novelas, puede de algún modo postular el presente. Pero como dijimos, también forman parte de un proyecto estético fundado en el oscurecimiento del mensaje y la proyección del sentido hacia adelante. En este sentido massmediación y metaironía juegan un papel clave en la elaboración de una retórica de la “literatura mala” en la narrativa de Aira que en este punto vuelve a remitir a Duchamp pero también, sin escapar del contexto del canon argentino, a Macedonio.

---

<sup>233</sup> Sobre esta cuestión hemos acudido a las conceptualizaciones de Johnston sobre la narrativa posmoderna norteamericana que trabaja la interferencia massmediática y la multiplicidad de la información en el capítulo 3 de este trabajo.

Si es posible afirmar- con Mitchell (1994)- que todo texto puede leerse hasta cierto punto como “intermedial”, como un texto-imagen (*image-text*), toda la producción de Aira es sin duda un texto mixto, en que se integran y se cruzan a diferentes niveles diferentes medios. En los textos de los años noventa que pasamos ahora a analizar se hacen particularmente manifiestos dichos cruces en un soporte verbal, dotando este tejido massmediático y visual de una textura específica a una escritura que retuerce los límites de sus propios mecanismos de representación.

En suma, las presencias audiovisuales son el testimonio en esta literatura de la disolución de lo real en la virtualidad massmediática o de la redefinición de lo real y de la realidad en unos tiempos de “deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi con un solo traje”) cruzados de la multiplicidad de la información y el simulacro de las imágenes, pero, al mismo tiempo, el señalamiento de las condiciones para la afirmación de un relato tras el fin de todo relato, superación del simulacro a partir de la anamorfosis tecnológica y una metaironía que se dobla sobre sí misma haciendo devenir posibles todas las interpretaciones o ninguna. Es en este sentido que “lo real de la realidad” a lo que se accede desde la inclusión de las imágenes o de su lenguaje en Aira no pretende imponerse como una realidad más auténtica, como en el surrealismo al uso, sino señalar simultáneamente tanto el delirio que borra lo real como, al mismo tiempo, ese “radical fotográfico” en que se expresa el deseo de mostrar un punto de fuga de lo simbólico como espacio utópico de acceso a un real más allá. Vale decir, señalar lo incomprensible, un punto ciego de la representación en un universo cruzado por la proliferación de discursividades e imágenes del presente que Aira ha identificado con la materialización- ahora massmediática- de “lo novelesco puro”<sup>234</sup>, en lo que Aira cifra su opción estética para seguir escribiendo. Porque el más allá de la literatura es ante todo la vida del escritor, que necesita de una justificación o motivación para seguir siéndolo. En buena parte de la narrativa airiana de los noventa se tematiza la disolución de la realidad o su contaminación massmediática, pero también una vuelta real del simulacro a partir de la interferencia ecfrástica de las imágenes, que por un lado se postulan como herméticas, laberínticas, al remitir a lo incomprensible, por otro lado, delirantes,

---

<sup>234</sup> (...) no es la explicación lo que genera al Monstruo, lejos de ello, es demasiado razonable para hacerlo. El monstruo nace de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento. Es más: para dar lugar a la explicación, la invención debe estar químicamente libre de explicaciones a priori; debe nacer de un auténtico vacío de pensamiento o de discurso, y ese vacío es lo novelesco” (Aira, “Arlt”: 56).

aludiendo al proceso de creciente contaminación de la iconosfera (Gubern, 2007). La narrativa airiana de los noventa testimonia la creciente imbricación del imaginario simulacional con la realidad cartesiana como condiciones culturales de producción de la escritura. Si el simulacro es real, las imágenes visuales, podemos extraer de la lectura de estos textos, son el material adecuado para un nuevo realismo.

Más allá del valor polisémico del concepto de “realismo” en los escritos airianos, que impregna, como el concepto leibniziano del continuo, todas sus novelas, si puede predicarse un realismo en estos textos, sobre todo en las novelas publicadas desde los noventa, se hará en tanto un realismo de la “pérdida de densidad de lo real” (Vattimo, 1987), un realismo del simulacro y desde el simulacro, en diálogo con un horizonte, el de la imposibilidad de la representación y el fin del arte en el que Aira construye una propuesta afirmativa que versiona el nietzscheano “seguir soñando sabiendo que se está soñando”. Desde la negatividad implicada en el nihilismo activo de Nietzsche o Heidegger, la negatividad del abandono (de las categorías de lo realista y lo fantástico a partir de la interferencia audiovisual, de la distinción forma/contenido, de la oposición entre lo sintáctico y lo deíctico, de la calidad o el valor literario) la literatura mala de Aira adopta un gesto, en nuestra opinión, ostensivamente posmoderno- quizás no en un sentido jamesoniano sino en uno vattimiano- de ubicarse en la senda de las vanguardias desde la constatación de que lo real se ha desvanecido en el simulacro indiscernible de su representación. Y al mismo tiempo postula (quizás no con el objetivo de hacerlo, pero haciéndolo a fin de cuentas) la explosión de lo antirrepresentativo o la crisis de todo horizonte de verosimilitud como “captura” de lo real. Ese horizonte con el que Aira dialoga, oblicuamente, pues no constituye el universo de referencias teóricas básico en su obra<sup>235</sup>, fuerza a entender la opción por la literatura mala de Aira de querencia vanguardista como un tipo de gestualidad “tardoposmoderna” (Foster, 2004).

Aira conoce bien las teorizaciones del posmodernismo. En “El discurso del posmodernismo”, reseña sobre los textos de Foster (1985), Lyotard (1979) y Vattimo (1987), haciendo gala de su ironía, señala lo posmoderno como el punto “donde la representación toma conciencia de sí misma y se niega” ubicando lo posmoderno en

---

<sup>235</sup> En el que coadyuvan Lukács, Duchamp y las vanguardias, y en lo filosófico, desde Deleuze acaba remontándose, sobre todo, a Leibniz.

literatura en el sistema leibniziano del continuo en que se vuelven irrelevantes los contrarios, obrándose pues una salida:

“Por ejemplo la cuestión de la representación. Lo posmoderno sería la defenestración de la lógica representativa; la teorización de este punto ocupa un sitio privilegiado en la obra de Derrida. Pero he aquí que el mismo Derrida sale a desautorizar a sus comentaristas, pues la abolición de la representación, dice, dejaría el campo libre a la Ley, que es el más allá de toda representatividad. 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... o bien, y este es el camino prudente que toman los teóricos, decir que la posmodernidad es la frontera entre representación y no-representación, el punto donde la representación toma conciencia de sí misma y se niega, etcétera, etcétera” (Aira, “El discurso del posmodernismo”: 69).

Un recorrido por la tematización autorreflexiva del simulacro posmoderno en la narrativa airiana de los noventa demostrará cómo éste constituye un horizonte desde el que la ficción airiana puede cobrar una significación política y, más que representativa, “presentativa” de la realidad, en el envés de proyecto estético que evade todo anclaje mimético realista en el contenido, si entendemos que en la ficción de Aira lo que alcanza a representarse es una “atmósfera” del presente en retirada, el devenir simulacro de lo real, y se señala precisamente en ese límite de lo representable una voluntad de hacer visible una realidad vuelta imagen.

El simulacro supone el punto de partida y el punto de oclusión de la representación literaria. Las novelas de Aira de los noventa expulsan a los lectores “más allá” de la ficción, su realismo nuevo tiene que ver más que con la representación de un mundo, con la expulsión al más allá de la escritura, “haciendo continuo” con la realidad (Prieto, 2005: 191). Así, la obra de Aira, podríamos decir, sugiere caminos para la literatura postautónoma<sup>236</sup> (Ludmer, 2007a). Incardinada en el envés de la fábula metatextual y antirrepresentativa, alegoría de la producción artística, la incorporación desustanciada de fragmentos de la realidad a partir de las mediaciones audiovisuales que los interpenetran supone también un modo de construir o fabricar el presente. Como

---

<sup>236</sup> Ludmer define lo postautónomo según una relación desdiferenciada con la realidad. Estas escrituras postautónomas “reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. la relación particular de las escrituras postautónomas con la realidad” (Ludmer, 2007). Regresaré sobre la cuestión de lo postautónomo en los apartados 6.3.3. y 7.3.

trataremos de demostrar, al tiempo que las novelas fracturan la univocidad del contrato mimético, dejan abierta la pregunta por la existencia en lo leído de una cierta presentatividad de las cartografías de un presente mediatizado.

### **6.3. Aira. Realismos y simulacros. Los años noventa.**

Como ha puesto de relieve la crítica, es clave en el análisis de la consistencia mediática de la narrativa de César Aira la vuelta que los textos imprimen sobre Puig. Inspirándose en él, Aira ha declarado sobre sí mismo que cuando un escritor escribe “el contexto se desvanece a su alrededor”, es más, “la función de su obra es reducir a la nada el contexto” (Aira, “El último escritor”). Sin embargo, la contradicción se convierte en consustancial al pensamiento de Aira; en otro de sus ensayos podemos leer: “El crítico que quiera ir más allá de la descripción, explicarse de dónde salieron los libros que ha leído, tiene que retroceder a la sociedad y a la historia que los produjeron” (Aira, “El ensayo y su tema”: 15). Y en la vuelta que Aira opera sobre Puig, el propio Aira acaba por dinamitar la primera de las afirmaciones citadas más arriba. En “La prosopopeya”, sobre Puig, Aira afirma:

“La empresa de Puig, de hacer hablar a una determinada época histórica, se parece a lo que hoy se llama cultural studies; el período de civilización enfocado es “la juventud de la madre”. Una especie de reconstrucción, pero distinta de la que hace la novela histórica o la filología, ya que aquí el estilo está implicado” (Aira, “La prosopopeya”).

En un Puig que desprecia el realismo político y el plegamiento a la transcripción “realista” del contexto exigida por la izquierda ideológicamente dominante (Santos, 2004), Aira lee, precisamente, un realismo como experimento de documentación de una época. Así, en la literatura de Aira se concitan los dos extremos de una paradoja: por un lado, lo que la crítica ha descrito como “ética de la invención” (Contreras, 2002), sobre la que planea la traducción de Duchamp, leída también como proyecto de colonización de todos los saberes, de todos “los mundos” (Montaldo, 2005b: 108) por la literatura, esto es, liquidación del sentido en tanto anclaje a un referente real, sustracción del contexto; y, por otro lado, el realismo, la búsqueda de procedimientos que permitan la documentación del mundo. En el ensayo “El dandi con un solo traje” (2002) Aira quiere resolver esta contradicción, afirmando a partir de Lúkacs que el realismo para él busca

alcanzar el núcleo de la realidad, lo que Aira llama en sus novelas “el territorio que nunca había hollado, (...) la realidad” (Aira, *Los misterios de Rosario*, 25) o “lo real de la realidad” (Aira, *La innovación*, 30)<sup>237</sup>, lo cual viene a ser una forma de utopía:

“No me refiero al viejo realismo positivista, chivo expiatorio o enemigo útil de todo vanguardismo, sino al realismo siempre nuevo y distinto, siempre en estado de nacimiento, que es el estímulo y punto de partida de la vocación del escritor. Lúkas lo describió bien, hablando de Balzac o de Tolstói: no es la posición del que ve desde afuera la realidad, sino la del que se ha instalado en el núcleo que la genera, y habla y actúa desde allí. Para hacerlo es preciso practicar el amor fati de los antiguos dioses, la identificación con la realidad como Historia. ¿Y cómo hacerlo en nuestros tiempos de deshistorización y periodismo? ¿Cómo inventar nuevos realismos si se ha roto el vínculo creativo entre lo real y el artista?” (Aira, “El dandi con un solo traje”)

El contexto que Aira afirma querer liquidar ingresa en su obra literaria y teórica: “tiempos de deshistorización y periodismo”. Dicho de otro modo: la Argentina de fin de Siglo, neoliberalismo, globalización y espectáculo. La teorización o vindicación de un realismo que salpica muchas de las obras airianas, el deseo de real que declaran personajes y narradores al modo en que lo lee en Copi, es decir, como “atrevimiento”, “realismo de la felicidad”, “pura acción”, en la que la felicidad abandone “el terreno de los posibles, donde la ha puesto la literatura”, y se instale “en la realidad, teñida de maravilloso”, implica también, al revés, el reconocimiento de ese límite para alcanzar el núcleo de lo real, una frontera, la de la proliferación de las mediaciones que complican la percepción y se solapan con lo real y que se vincula con la idea posmoderna de “simulacro” (Montoya Juárez, 2004b, 2005), valga la cita de *La guerra de los gimnasios* para ejemplificar la reiterada descripción que se da en su obra de las mediaciones, los límites para el realismo:

“Antes, en otra época, había sido posible el relato simple e inmediatamente comprensible. Pero hoy, con la televisión, el mundo estaba colmado de toda clase de historias que se entrelazaban, que quedaban suspendidas en el aire, acumulándose en tan prodigiosa cantidad que ya no valían ni significaban nada” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 61).

---

<sup>237</sup> “De lo que estamos hablando es del salto, el que va del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad. Todas nuestras patéticas alquimias tienen por norte un cambio de nivel, el paso a un heterogéneo radical”. (Aira, *La innovación*, 1995: 28-30)

El humor *naïf*, la saturación de los estereotipos extraídos de lo mediático, “la impronta massmediática de lo telenovelesco” (Contreras, 2002:122), la importación de los lenguajes coloquiales del presente, la ciencia ficción, la “serie b”, el cómic, el cliché futbolístico, los personajes extraídos del mundo de la televisión, ingresan en la narrativa de Aira en virtud del procedimiento del continuo. Aira encuentra sus claves en la narratividad acelerada y visual de Copi, como “miniaturización del espacio” y “aceleración del tiempo” (Aira, *Copi*: 83). Y si en ese procedimiento lo masivo puede funcionar, como hemos señalado en otra parte, como proyecto de la “transvalorización” del arte (Montoya Juárez, 2006, 2007a), como ironía hermética que para Contreras excede la categoría *camp* (Contreras, 2002), no es menos cierto que se da a partir de un momento muy determinado de la trayectoria de la obra de Aira, y este hecho, no ha sido suficientemente valorado por la crítica.

### **6.3.1. Medios, videopolítica y simulacro en Argentina.**

Antes de comenzar con el análisis del corpus de las novelas de los años noventa resulta indispensable describir el contexto histórico de Argentina en este período en el que se produce una mediatización sin precedentes de la vida cotidiana.

La incidencia de un nuevo sensorium simulacional en la transformación del sujeto que describe la teoría posmoderna (Bell, 1978; Jameson, 1991; Lyotard, 1984; Vattimo, 1987, 1994; Baudrillard, 1994, 1997; Lipovetsky, 2000) se ha acompañado de lo que la crítica ha denominado la desaparición de la esfera pública (Baudrillard, 1994; Simmons, 1990, Deleuze y Guattari, 2002) en cuya teorización es siempre clave la penetración de los *mass media*, en tanto éstos obliteran no sólo la distinción entre imagen y realidad sino también la distinción entre “lo privado y lo público, el adentro y el afuera”, categorías de las que tradicionalmente los individuos dependíamos para “la relación política o moral con los eventos públicos” (Simmons, 1990: 104), y este hecho obliga a la reconfiguración del espacio de lo político en las sociedades “de los medios” (Poster, 1995), “de la información” (Castells, 1996) o “posmodernas” (Jameson, 1991; Maffesoli, 2003), con la radicalización de elementos culturales que, como describíamos en el capítulo primero de este trabajo, se habían desarrollado en el interior de las formas de vida urbana de la Modernidad. Maffesoli ha escrito sobre cómo se imbrican,



en formas de la vida social que llama posmodernas, de un nuevo modo el conocimiento y la socialización, la razón y el sensorium perceptivo, formas a las que Maffesoli aplica el adjetivo nietzscheano de “dionisiacas”:

(...)l’homme maître et acteur de son histoire ou de l’histoire sociale, laisse la place à l’homme qui “est agi”, a l’homme qui se perd dans la mass. Il s’agit de prendre au sérieux la désaffection vis-à-vis des divers activismes qui marquent la modernité (politique, productive), ce que l’on peut traduire de la manière suivante : ce qui ne dépend pas de nous devient indifférent. D’où également la diffusion de ce que l’on peut appeler une « esthétique de la réception » (Jauss). La mode, l’hedonisme, le culte du corps, la prévalence de l’image, devenant les formes d’agréments sociétales. J’ai tenté de résumer ces indices dans la métaphore du dionysiaque (...) nombreuses sont les manifestations sociales qui plaident en ce sens, à savoir le développement de ce que l’on a pu appeler les formes sensibles de la vie sociale » (Maffesoli, 2003: 55-56).

Por su extensión, su extraordinario peso, sus efectos inéditos sobre todas las formas de la vida social, la televisión aglutina a más espectadores una noche ante el informativo que todos los periódicos y canales de radio de un país juntos (Bourdieu, 1997: 64). El juego político es inmediatamente absorbido por la televisión en la misma medida en que la televisión transforma lo político. Giovanni Sartori define esta transformación con el término “video-política”, como uno de los aspectos del poder del “*video*”, entendiendo éste último como “la superficie en la cual aparecen las imágenes”; la televisión, la pantalla, incide decisivamente en los procesos políticos, y esta incidencia lleva aparejada “una radical transformación de cómo ser políticos y de cómo gestionar la política” (Sartori, *Homo videns*: 1998: 66). Y si el medio tecnológico de la reproducción televisiva determina una configuración nueva de lo político también en las dictaduras, su papel en las democracias es tremendamente más complejo que en las primeras, ya que aquéllas tienen otros recursos para su sostenimiento, como son la censura, la coerción o la fuerza militar. Ya Dicey o Lowell definían la democracia como gobierno de la opinión y la opinión, recuerda Sartori, no es *episteme* sino *doxa*, necesariamente formada, condicionada y susceptible de variar.

Podríamos resumir la incidencia de los medios sobre lo político con Sartori afirmando que la televisión y la fuerza de la imagen rompen “el sistema de reequilibrios y

retroacciones múltiples que habían instituido progresivamente los estados de opinión difusos” (Sartori, 1998: 71), desde fines del siglo XVIII, que la Ilustración francesa vino a llamar “opinión pública” (Sartori, 1998: 71). Esto sucede porque, por un lado, arrollan a los líderes intermedios de opinión, y, por otro, establecen una autoridad cognitiva superior, una decisiva instancia de atribución de crédito, la imagen, que disuelve la “multiplicidad de autoridades cognitivas” (Sartori, 1988: 71) que establecen de forma diferente, para cada individuo, en quién se debe creer. La noción de opinión pública, se vuelve inmensamente problemática, pues la televisión en la videocracia puede exhibirse “como portavoz de una opinión pública que en realidad es el eco de regreso de la propia voz” (Sartori, 1998:72).

Landi describe en torno a tres rubros los efectos cognitivos que los medios operan sobre los individuos: por un lado, el referido al “conjunto de las consecuencias de los medios (...) en los procesos de formación y funcionamiento de la opinión pública” (Landi, 1993: 94), como la construcción de una agenda de temas, jerarquización de su relevancia y capacidad de discriminación temática de los individuos; por otro, “los efectos que resultan de las características de la distribución social de los conocimientos según la pertenencia de los individuos a distintos sectores socioeconómicos, culturales o laborales” (Landi, 1993: 94); y, en tercer lugar, el que se refiere a las “formas de construcción simbólica de la realidad social que va generando el flujo informativo” (Landi, 1993:94). Y en esas formas de construcción simbólica de la realidad, la televisión absorbe los acontecimientos reales en forma de información para, simultáneamente, en su identificación con la masa, sujeta a las reglas de lo que Bourdieu llama “campo periodístico” (Bourdieu, 1997: 59)<sup>238</sup>, llevar a cabo una labor colectiva tendente a “homogeneizar y a banalizar, a conformar y a despolitizar” (Bourdieu, 1997: 65). El “campo periodístico”, como llama Bourdieu al sistema de fuerzas y relaciones que generan la proliferación massmediática, la televisión, los

---

<sup>238</sup> “Un campo es un espacio social estructurado, un campo de fuerzas- hay dominantes y dominados, hay relaciones constantes, permanentes, de desigualdad que se desarrollan dentro de ese espacio- que es también un campo de luchas para transformar o conservar ese campo de fuerzas. Cada cual dentro de ese universo, compromete en su competencia con los demás la fuerza relativa que posee y que define su posición dentro del campo y, consecuentemente, sus estrategias. La competencia económica entre cadenas o periódicos (...) por las cuotas de mercado, se lleva a cabo concretamente en forma de competencia entre periodistas (...) si deseo saber hoy lo que va a decir o a escribir tal periodista, lo que le parecerá evidente o impensable, natural o indigno de él, tengo que saber la posición que ocupa dentro de ese espacio, es decir, el poder específico de que goza su medio de comunicación, el cual se mide, entre otros índices por su peso económico y su cuota de mercado, así como su peso simbólico, algo más difícil de cuantificar (...)” (Bourdieu, 1997: 59-60).

índices de audiencia y las imágenes, se impone en la cultura de nuestras sociedades como hegemónico, afectando tan sustancialmente al resto de campos, el arte, la literatura, la filosofía o la política, (Bourdieu, 1997), que atraviesa la autonomía de éstos últimos y disuelve sus fronteras.

En esas formas de influencia se juega la transformación de la identidad del sujeto, al que no le faltan diagnósticos en una línea apocalíptica<sup>239</sup>. González Requena califica al individuo como un ser dependiente confrontado a una “pseudoexperiencia” vaciada de ritos (González Requena, 1988: 143). En un mismo sentido señala Baudrillard, respecto del espectáculo de la política:

(...) “hace mucho tiempo que todos los espectáculos mediáticos han franqueado el muro de la estupefacción. Una exacerbación vitrificada del sexo, una escena vacía en la que no sucede nada, y que, no obstante llena la mirada. También la información, o lo político: no sucede nada, y, sin embargo, nos sentimos saturados” (Baudrillard, 1988: 28-29)

El juego político, como todo juego en las sociedades postfordistas, precisa Agamben, está en decadencia, cuando, por la vía de la saturación massmediática, los juegos pierden su capacidad “profanatoria”, es decir, aquella operación política por la que se desactivan los dispositivos de poder para restituir lo profanado a su uso (Agamben, 2005). Así, según Agamben, los juegos televisivos de masas forman parte de “una nueva liturgia, secularizan una intención involuntariamente religiosa” (Agamben, 2005: 100):

“Si como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo, entonces, espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso. Aquello que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Lo cual significa que la profanación se ha vuelto imposible (...)” (Agamben, 2005: 107)

---

<sup>239</sup> “Desposeído de su cuerpo, enfrentado, por ello mismo, a la caricatura de su deseo, invadido por un universo inmediatamente accesible pero descorporeizado y sistemáticamente fragmentado, asentado en la sistemática pseudoexperiencia- donde todos los objetos, sucesos y espacios son espectacularizados e irrealizados-, desposeído de toda intimidad, huérfano de ritos, vaciado de cualquier otro trabajo que no sea el oprimir- frenéticamente, pero también monótonamente- los botones del mando a distancia, ese nuevo y teratológico cordón umbilical, el espectador ya ni siquiera puede ser pensado en términos de neurosis (...) pues un espectador desintegrado- como están fragmentados los mensajes que recibe-, vacío- como está vacío el lugar del sujeto de la enunciación en el discurso que le habla- un espectador, en suma, sometido a una posición psicótica” (González Requena, 1988: 143)

Puede decirse que esta saturación de lo político por la injerencia de la imagen deviene central en la descripción de la esfera pública argentina tras el derrumbe o autocolapso del régimen militar. Desde las elecciones libres de 1983 el desarrollo de las tecnologías de la telecomunicación y la importancia de la mediación política de la televisión crecen en paralelo y exponencialmente.

En el período final del gobierno radical y las políticas neoliberales del nuevo peronismo, con las reformas y privatizaciones llevadas a cabo por Carlos Saúl Menem, se produce en Argentina un verdadero *boom* de las emisiones audiovisuales, un proceso de contaminación sin precedentes de la iconosfera (Gubern, 2007) estableciendo las condiciones para la constitución definitiva de un nuevo sensorium que hemos descrito como “simulacro”. Un sistema de percepción de la realidad que Virilio denomina teleobjetivo- es decir, un sistema en que “la visión de la televisión y los multimedios aplastan los planos acercados del tiempo y el espacio, de la misma manera en que una foto tomada con teleobjetivo aplasta el horizonte” (Virilio, 1997: 23)-, donde “la promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de las cosas por las imágenes” (Baudrillard, 1994:31) alcanza todos los aspectos de la esfera pública y política del país.

Este hecho tiene una serie de consecuencias culturales y políticas que nos ha interesado particularmente poner de relieve. Durante este período la televisión en Argentina alcanza una considerable fuerza mito poética decisiva en la transformación de la identidad argentina y conforma el espacio en que se juega el destino de lo político, lo cual explica que a lo largo de la democracia argentina no haya sido posible que los diferentes gobiernos y la oposición hayan consensuado una Ley de Radiodifusión. Repasemos ahora con mayor detenimiento la historia de la televisión argentina haciendo referencia a sus transformaciones en esos años.

La televisión en Argentina tiene una historia bastante extensa. Fue en 1951, diez años más tarde que en EEUU cuando da inicio a su emisión, basándose en el muy desarrollado sistema de estaciones de radiodifusión que desde la década del 30 se habían convertido en el sistema de telecomunicaciones más amplio y avanzado de América Latina (Sarlo, 1992). En 1955 existían ya tres grandes sistemas televisivos

Belgrano, Splendid y El Mundo, configuración que había tomado carácter legal en 1953, con la sanción de una ley que establece un sistema de tres cadenas privadas y una pública (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999). Las privadas, fueron otorgadas a organismos vinculados al gobierno peronista. La ley de 1953 en su artículo 5º establecía “la organización y el régimen de prestación de los servicios de radiodifusión se basará en el principio de la subordinación del interés particular al interés social, cultural, económico y político de la Nación” (Landi, 1993: 166). Tras el golpe de 1955 se deroga la ley y en 1957 se sanciona otro decreto-ley que establece el carácter individual de la explotación de las emisoras. Si uno de los datos más importantes de la primera ley del 53 establecía la prohibición de que los capitales extranjeros pudieran acceder a la propiedad de los canales de televisión argentinos, la mayoría de las emisoras dejan obsoletas las leyes al ritmo del avance tecnológico. Las productoras paralelas creadas por la mayoría de los canales habilitan la participación norteamericana de cadenas como NBC, ABC, CBS, asociadas a los canales privados 9, 11 y 13, que comienzan a funcionar en 1960. Paralelamente surgen multitud de emisoras independientes, propiedad por lo general de una familia local, que reciben apoyo de las grandes y se comprometen a comprar paquetes de programación a la Capital. En Argentina cada canal tenía una cobertura limitada a la ciudad, en las ciudades del interior se instalan numerosas emisoras con limitada o nula capacidad de producción, funcionando básicamente como repetidoras de las productoras bonaerenses, aunque ciudades importantes como Rosario o Córdoba tuvieron algún tipo de producción propia. Las transmisiones televisivas argentinas giraban en torno a la ciudad de Buenos Aires, repitiendo el esquema de distribución de la riqueza y las comunicaciones por ferrocarril de la Argentina del XIX en el análisis de Sarmiento (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999).

Este panorama cambia bruscamente en 1973, cuando el gobierno peronista determina que los canales privados de Buenos Aires pasen a ser públicos, tras vencerse las concesiones de algunos canales que se habían iniciado quince años atrás, y que no fueron renovadas. Desde 1973 hasta fines de 1989, los canales siguieron en manos del Estado, a excepción del Canal 9 que en 1984 volvió a su anterior dueño merced a una licitación tenida lugar durante la dictadura. En 1987, el Canal 2 de La Plata fue adjudicado a una empresa vinculada a la productora Estrellas S.A. propiedad del antiguo

dueño del Canal 11. Durante la década del 60 el Canal 7 (ATC<sup>240</sup>) ocupó un rol cultural de servicio público, con *ratings* bajos, pero en 1978, se transformaría en Argentina Televisora a Color, cambiando el perfil por completo, siendo el canal que retransmitiría el Mundial de 1978 e incorporando el color desde 1980.

El gobierno militar de 1976 desarrolló una política de propiedad estatal de los medios y controló fuertemente los mensajes emitidos por televisión. ATC pasó a la órbita de la Presidencia de la nación, el 9 a servicio del ejército, el 11 bajo la supervisión de la Fuerza Aérea y el 13 de la Marina. Oscar Landi señala un giro y una paradoja en el último período de la política mediática de los gobiernos militares: por un lado en las postrimerías del gobierno militar se plantea un sistema que prevé privatizaciones, pero bajo férreo control militar, por otro lado se prohíbe que se creen nuevas empresas multimedia.

Estas privatizaciones no se desarrollarán hasta el gobierno radical subsiguiente. El gobierno de Alfonsín creó una comisión para el estudio de una nueva ley de medios, nuevas pautas y proyectos de ley. La idea era crear un tercer espacio de propiedad de los medios, entre lo privado y lo estatal. Pese a todo, no se lleva a cabo la reforma y durante el mandato del radicalismo sigue vigente la ley de 1980 promulgada en dictadura. Si según esta ley, en 1984 se debían haber privatizado 144 emisoras de radio y televisión, la realidad es que en abril de ese año se dejan sin efecto los concursos públicos de emisoras no adjudicadas. El 9, fue el único canal que con anterioridad a esa fecha fue privatizado, el canal 2 de La Plata, no lo sería hasta 1987. El resto siguió en manos estatales durante todo el gobierno alfonsinista. Desde 1983, se fue colocando en los tres canales estatales a dirigentes ajenos al medio, a menudo funcionarios profesionales provenientes muchos de ellos del régimen anterior (Landi, 1993).

Las asimetrías en la competencia empezaron a producirse. Los canales privados concentraban las mayores inversiones en tecnología. Desde su regreso, el empresario Alejandro Romay, al frente del canal 9, aumenta progresivamente los ingresos publicitarios<sup>241</sup> y los planes de desarrollo del canal, mediante el uso de un “*transponder*

---

<sup>240</sup> Argentina Televisora Cultural, fue el primer canal en salir al aire en el país.

<sup>241</sup> El 9, único canal nacional abierto privado, llega a concentrar en 1987, año de las mayores diferencias, el 40% del share, frente al 60% del resto de canales estatales (Ulanovsky, 1999: 462).

del satélite INTELSAT”, contemplaban generar una marcada “expansión de su audiencia, con importantes efectos en la estructura de comercialización y de publicidad” (Landi, 1993: 170).

La industria televisiva argentina al término de la presidencia de Alfonsín y, sobre todo, con la llegada al poder del presidente Menem y la reforma de 1989, sufre una transformación sin precedentes fruto de una acelerada y progresiva liberalización (Landi, 1987), la privatización de dos canales nacionales, el 11 y el 13, la desregulación de contenidos y cuotas de pantalla, la internacionalización en las importaciones de programas extranjeros así como el aumento en las exportaciones de productos televisivos argentinos, todo ello genera un flujo de mercado decisivo para el desarrollo de nuevas tecnologías y plataformas como el cable o el DBS (Galperín, 2002), que en el caso de Argentina, a diferencia de lo que ocurrió en otros países latinoamericanos, tuvo un impacto profundo en la estructura de la industria:

Este nuevo impulso privatizador de los canales no vino de la mano de una nueva ley de Radiodifusión sino que se avino a una reforma global de la política del Estado, que supuso el inicio de una nunca vista privatización acelerada de las empresas públicas. La resolución de las nuevas adjudicaciones no fue nada pacífica entre los grupos presentados a concurso. Fruto de las privatizaciones, el grupo Clarín se convierte en el complejo multimedia más poderoso del país.

La transmisión vía satélite reactualiza el debate sobre la necesidad de crear conglomerados multimedia, vertebrados en una cadena de televisión, lo cual sería el modelo a seguir de todas las empresas de radiodifusión. Desde 1986 se permite el uso de antenas parabólicas para la distribución del video-cable o para la investigación. Desde este momento el negocio se dispara y el servicio de antena parabólica se ofrece por las empresas de televisión por cable volviéndose sumamente popular y multiplicando los canales que hasta el momento podían recibirse. De pronto en los televisores argentinos podía verse “Rede Manchette y Bandeirantes de Brasil, RAI Due, la CNN, la Televisión Nacional de Chile, la española, la coreana, la francesa, la venezolana, Space, etc” (Landi, 1993: 171). Si en 1986 se levanta la prohibición de emitir transmisiones satelitales por cable y el resultado deviene en un *boom* de los nuevos contratos de las empresas que operaban inicialmente (Galperín, 2002: 30), en

1989 el gobierno menemista liberaliza el mercado de las parabólicas y el cable, multiplicándose las ofertas y empresas de cable que operan en el país.

En 1991, ya se habían constituido legalmente 700 emisoras de televisión por cable (Landi, 1993: 174) y varios cientos más constituidas de forma irregular. Los sistemas de pago de los videocables ofrecen cuotas mucho más baratas en las provincias que en la Capital y la oferta es amplia y para diferentes bolsillos. Si en la Capital el público objetivo de la televisión por cable es la clase media, en la periferia, en virtud del tipo de programación y las cuotas de pago más económicas, son- afirma Landi- los asalariados y la clase baja (Landi, 1993: 174). En los primeros noventa al cable se añaden diferentes canales de UHF codificados, como Ultracanal y Ultravisión, con ofertas de 24 horas de cine y deportes, las emisiones de la MTV, con abonos mensuales que oscilan entre los 10 y los 18 dólares (Landi, 1993: 177), incluso, desde marzo de 1992, Cablevisión ofrece un servicio interactivo nuevo asociado a la compañía francesa Minitel para, mediante línea telefónica, realizar operaciones bancarias, trámites o acceder a una teletienda a través de un teclado conectado al televisor. A todo ello se añade una rápida evolución del mercado del vídeo, que entre 1984 y 1991 aumenta de 120 videoclubes a 5000 en Argentina (Landi, 1993: 178).

En 1994 una nueva serie de medidas hacen ingresar capitales extranjeros en la televisión, la banca europea y norteamericana, o multinacionales de las telecomunicaciones y la radiodifusión entran en las diversas multimedia, como Telefónica en Clarín o Australia Media Group en Telefé. Si en 1992 la audiencia potencial del cable eran dos millones de personas (Landi, 1993: 132), en 2001 en Argentina el mercado de la televisión por cable alcanza a alrededor de 6 millones de hogares (Galperín, 2002).

La contaminación de la iconosfera (Gubern, 2007) que describimos radicaliza el devenir de la política en videopolítica, que tiene en 1989 un punto de inflexión- año por cierto en que acontece la Caída del Muro de Berlín cuya retransmisión en directo para todo el mundo marca un hito en el desarrollo de la videocultura global-. Como señala Landi (1993), en 1983 la televisión mediatizaba la política en torno a dos pautas básicas: en primer lugar, el discurso y la escena televisada se registraba principalmente en los espacios clásicos de la política: el parlamento, el acto de partido, el discurso oficial.



Pero quizás este hecho afectó mucho más a la forma de espectacularización de la política de ese gobierno: la teatralización. Alfonsín, fue un presidente de tradición teatral, que gustaba de la plaza y el discurso en público y la televisión accedía a esos escenarios para construir el género. Tras la fría comparecencia de Alfonsín tras el primer incidente de 1987 con los “carapintadas”<sup>242</sup>. Su comparecencia ante los medios, en la que tibiamente el Presidente condena el alzamiento y justifica la exculpación de dirigentes que habían sido “héroes de Malvinas”, es analizada como indicativa del deterioro de esa forma de escenificación televisiva de la política, que Landi llama “clásica”, que conduce al propio deterioro de la política como género. Se imponía la necesidad de nuevas estrategias de captación del electorado, lo cual supuso el pistoletazo de salida de la escalada de la publicidad política en los procesos electorales, “los políticos comienzan a ir a la televisión más que la televisión a los espacios políticos” (Landi, 1993: 82).

Con Menem, que parte de una posición en 1989 periférica respecto del centro de una escena política oficial en desgaste, se plantea una forma de comunicación diferente. Su campaña se había basado en un contacto directo con la gente, contactos que siempre eran noticiables. La creciente presencia de Menem en la pantalla del televisor se vincula a un desgaste de los partidos que resulta funcional a cierta espectacularización televisiva de la política<sup>243</sup> (Ford, 1999). Menem significa la transición en Argentina entre la centralidad de la palabra en política y la del gesto y la imagen, que exige un tipo de aproximación al conocimiento político por parte de la gente diferente que Landi describe como un “rastreo de indicios” (Landi, 1993).

Si Alfonsín aspiró a ser una suerte de “presidente filósofo” con un discurso que compaginaba los más diversos temas y se colocaba en “un lugar central de enunciación y de producción del sentido de la acción política”, hoy nos encontramos con una división de funciones, con un juego de voces:

“a) un Presidente con un buen contacto con la gente, amigo de artistas y deportistas, que es imitado en los medios por humoristas, y él mismo imita diversas identidades sociales;

---

<sup>242</sup> Militares que toman al asalto instalaciones del ejército en Córdoba en 1987 reivindicando el paro de los procesos por crímenes contra los derechos humanos durante la dictadura

<sup>243</sup> Ford abre su texto con la siguiente cita de Eduardo Pavlosky: “¿Sabes por qué no me suicido? Porque soy argentino” (Ford, 1999)

b) los intérpretes y comunicadores que construyen la agenda de temas del país en clave de reconversión liberal (...) c) ciertos periodistas- especialmente del canal de televisión estatal- que operan con el abundante flujo informativo diario. Esta configuración construye el verosímil cultural de la política del gobierno” (Landi, 1993: 85).

La imbricación de los medios y la política argentina en este período tiene efectos sobre el mismo sistema de partidos, no sólo porque se empieza a hacer frecuente en el país que los actores políticos no procedan del rubro, como ocurre con Ramón “Palito” Ortega, cantante y empresario de espectáculos que estaba radicado en Miami, y Carlos Reutemann, ex corredor de Fórmula 1, candidatos en las provincias. A propósito de esta transformación del escenario político con el desarrollo de la videopolítica señala Landi:

“El dispositivo sigue siendo político; (...) (pero lo político responde a) operaciones más globales del poder central (...) la política no está disuelta en los medios, está cambiando su forma a favor de dispositivos transpartidarios, (...) por la singularidad de la forma de construcción del poder de Carlos Menem y, en un plano histórico más general, porque estamos en una etapa de grandes transformaciones que involucran la recomposición de los actores políticos: crisis de identidad y pérdida de poder de las Fuerzas Armadas y el sindicalismo; redefinición de los partidos; intentos de cooptación política de dirigentes de origen popular por parte de los sectores económicos dominantes; triunfo del pragmatismo, etc (...) (Landi, 1993: 86).

La espectacularización de la política y su transformación definitiva en videopolítica está de este modo estrechamente vinculada al auge del menemismo, que, como fenómeno político, puede sintetizarse como el desarrollo de las ideas económicas del neoliberalismo con un proyecto político neoconservador, que convierte a la Argentina en un laboratorio en que se aplican milimétricamente las soluciones del llamado “Consenso de Washington” (1989)<sup>244</sup>, bajo la máscara, al menos inicialmente, de un

---

<sup>244</sup> La política argentina ha seguido en buena parte de su historia un diseño foráneo, y, recientemente, sobre todo desde su adhesión en 1957, las directrices del FMI, entre el 68 y el 70, por ejemplo, se rebajaron los derechos aduaneros de 7500 artículos, fomentando la liberalización recomendada por el fondo (Minsburg, 1999). Los gobiernos de Alfonsín y, sobre todo, el de Menem, proyectan las recomendaciones del FMI como la única salida natural para la economía argentina, cristalizadas en el Consenso de Washington (1989), en una suerte de “darwinismo” político económico y social: “1. disciplina fiscal que implica la reducción drástica del déficit presupuestario; 2. disminución del gasto público, especialmente en la parte destinada al gasto social; 3. mejorar la recaudación impositiva sobre la base de la extensión de los impuestos indirectos, especialmente el IVA; 4. liberalización del sistema financiero y de la tasa de interés (para facilitar el libre ingreso y salida de los capitales especulativos que, debido al establecimiento de la convertibilidad cambiaria que impone un cambio fijo, obtenían un seguro

discurso populista incardinado en la tradición del peronismo. Lo más sorprendente del menemismo para sus críticos, en un país que desde la dictadura venía aplicando postulados económicos del neoliberalismo, fue la conversión al capitalismo neoliberal sin trabas del partido peronista<sup>245</sup>.

Si bien Latinoamérica sigue un proceso similar en el período en diferentes países, en el caso argentino estas políticas se validan sorprendentemente por los votos de los electores (Borón, 1996). A diferencia del ajuste estructural de dictaduras como la de Pinochet o de gobiernos liberales como el de Salinas en México, con cierto olor autoritario, Menem es el candidato respaldado en 1989 por los sectores populares que paradójicamente durante su gobierno hizo justamente lo contrario de para lo que fue elegido, recibiendo elogios del FMI y el Banco Mundial (Borón, 1996). Merced a su popularidad mediática, en parte heredada del justicialismo peronista<sup>246</sup> (Sidicaro, 1996), y su análisis político-económico de la crisis<sup>247</sup>, coincidente con los postulados liberales, fue capaz de aglutinar el voto de los sectores populares y de las élites económicas. Los

---

de cambio gratuito); 5. mantenimiento de un cambio estable; 6. liberalización comercial externa, mediante la reducción de las tarifas arancelarias y abolición de las trabas existentes a la importación (se destaca que entre 1990 y 1997 las exportaciones argentinas se duplicaron, mientras que las importaciones se multiplicaron por siete veces con el consiguiente cierre de millares de establecimientos y el aumento del desempleo); 7 otorgar amplias facilidades a las inversiones externas; 8. realizar una enérgica política de privatizaciones de empresas públicas (...) llevada a cabo con escasa transparencia, sin resguardo para los usuarios de los servicios públicos que se privatizaron, no se obtuvo el precio adecuado de los bienes enajenados, y las privatizaciones se realizaron en un proceso que ha sido caracterizado como uno de los más veloces del mundo; 9. cumplimiento estricto con la deuda externa” (Minsburg, 1999: 39)

<sup>245</sup> Morales Solá explica esta transformación estratégica del peronismo a cargo de Menem por la necesidad que éste tuvo de nuevas alianzas para obtener el poder: “hasta su última experiencia en el poder, la de Perón en 1973, (el peronismo) había apostado a un proyecto nacional corporizado en su momento por José Gelbard, antiguo líder de la pequeña y mediana empresa. Menem recurrió en cambio, al principio, a los viejos adversarios de Gelbard: la multinacional argentina Bunge y Born, dueña de un proyecto nacional distinto. Al cabo de diez años, Menem se sacó de encima a los dos (...) se rodeó del *establishment* económico y financiero internacional” (Morales Solá, 1999: 2)

<sup>246</sup> Sidicaro señala el estrecho vínculo que los votantes argentinos perciben entre el peronismo clásico desde que fuera desalojado del poder en 1955 con una cierta expectativa de mejoramiento de la situación de desigualdad social. El discurso social del peronismo, reforzado por las tradicionales conexiones de éste con los sindicatos y diversos movimientos cívicos, había sido mantenido incluso en su vuelta al poder en 1973, aunque las medidas adoptadas por el gobierno de Isabel de Perón decepcionaron a su electorado de izquierda. No obstante, la interrupción del mandato por la injerencia golpista mantuvo lo que Durkheim llamaría “creencia colectiva” en que el peronismo “es el partido de la equidad social” (Sidicaro, 1996: 123). Este hecho cambia radicalmente desde 1989, merced al lavado de cara de Carlos Menem.

<sup>247</sup> Borón resume el análisis sorprendentemente simplista de las crisis latinoamericanas postulado desde Washington según el esquema neoliberal del siguiente modo: “(...) los oficiantes de este nuevo credo sostienen que la crisis económica es: a) producto del estatismo, o el crecimiento hipertrofiado del Estado, con sus secuelas de burocratismo, excesivas regulaciones, déficit fiscal, proteccionismo, proliferación de empresas públicas ineficientes, todo lo cual ahoga las fuerzas dinámicas del mercado; y b) del populismo económico, producido por la debilidad y/o irresponsabilidad de gobiernos que toleran o convalidan aumentos salariales en el sector público y privado, lo que genera déficit fiscal e inflación” (Borón, 1996: 20-21)

primeros, en virtud de la crisis económica y política del último período alfonsinista, que culmina con la hiperinflación de junio de 1989, los episodios violentos, el saqueo de ciudades, el estado de sitio por la creciente inseguridad ciudadana, conceden crédito ilimitado a un gobierno entrante que frente a sí no tenía prácticamente oposición<sup>248</sup>. La hiperinflación genera un caos social que se ha vuelto crónico a lo largo de la década siguiente en el que los “comportamientos cotidianos pierden referente y se tornan frenéticos” y “(...) la semi-evaporación del dinero” termina de “erosionar los ya reducidos niveles de certidumbre en el funcionamiento de la economía y de la confianza de la gente en la eficacia de los actores públicos, incluida la capacidad de mantenimiento del orden” (Landi, 1993: 83).

Los empresarios de los medios favorecidos por Menem inician una campaña de popularización del presidente y el caos social hace que la gente apoye sus medidas. La televisión, crecientemente autorreferencial, neobarroca, convierte en esos años los hechos sociales y los acontecimientos políticos en espectáculo para su consumo. Inclusive esto ocurre con los escándalos de corrupción, que hicieron posible la transferencia de recursos del sector público a una reducida élite capitalista, que dejan a consumidores y usuarios a merced de monopolios privados que actúan sin ningún tipo de control efectivo. La concentración de la riqueza que se inicia en época del último gobierno peronista previo al golpe militar, se agrava con el gobierno de Alfonsín, y termina radicalizándose en la década menemista, corre en paralelo a un escandaloso aumento de la pobreza, si en 1974 sólo el 3% de las familias estaban bajo el umbral de la pobreza, en 1988 la cifra ascendía al 29%, en 1989, la cifra rondaba el 45%. Borón describe la connivencia del estado con los empresarios y las multinacionales en el dilatado proceso de transferencia de recursos del país como “Estado predatorio”, “una forma estatal aberrante que legaliza y organiza el saqueo practicado por los capitalistas-

---

<sup>248</sup> Gustavo E. Emmerich y Javier Arzuaga describen el caos social de los primeros meses de 1989 con el ilustrativo término de “las siete plagas bíblicas”, en resumen: “Las siete plagas bíblicas parecieron abatirse simultáneamente sobre la Argentina en el primer semestre de 1989. La escasa producción de energía eléctrica obligó a racionar los suministros, con cortes de hasta ocho horas diarias. (...) un comando guerrillero del Movimiento Todos por la Patria, asaltó un cuartel del ejército en La Tablada, (...) provincia de Buenos Aires (...), con saldo de cincuenta muertos, (...) Una sequía iniciada en 1988 afectó la cosecha de cereales, (...) redujo el PIB agropecuario, y disminuyó las (...) exportaciones agrícolas (...) Se inició un grave proceso devaluatorio de la moneda nacional, que en el mercado libre cayó de 18 australes por dólar el 6 de febrero a 655 dólares el 10 de julio (...) en mayo los depósitos bancarios fueron congelados ante la perspectiva de que los depositantes los retirasen masivamente para comprar dólares. (...) el 29 de mayo, en Rosario, la segunda ciudad del país, estalló una ola de saqueos a los supermercados, se declaró el estado de sitio, primero en Rosario, y luego en todo el país, a medida que los desórdenes se generalizaron” (Emmerich y Arzuaga, 1996: 53-54).

y la descomposición social resultante- a expensas de una sociedad que se convierte en presa<sup>249</sup>” (Borón, 1996: 32). La crisis económica, financiera, política e institucional argentina de 2001, la congelación de los depósitos, la devaluación brutal de la moneda y los episodios de violencia extrema en las calles de las principales ciudades argentinas, vuelve incuestionable la debacle gestionada por los sucesivos gobiernos de Menem, de la que Artemio López (2000) hacía balance:

“(…) la sociedad argentina registra su momento de mayor penuria en materia de integración social desde mediados del siglo pasado. En efecto, después de diez años de crecimiento económico del 50 por ciento del producto interior bruto, más de dos millones de ciudadanos subsisten con menos de un peso diario, cinco de cada diez niños menores de catorce años están bajo la línea de pobreza, medio millón de niños se encuentran desnutridos, el 37 por ciento de los mayores de sesenta y cinco años ya no posee cobertura médica, jubilación o pensión, cuatro millones de trabajadores están desocupados o subocupados y el 51 por ciento de los que conservan su empleo gana menos de 400 pesos mensuales” (López, 2000: 2).

Espectacularización y extrema pobreza sintetizan unos tiempos que el propio Aira califica de “deshistorización y periodismo”, tiempos de la foucaultiana muerte del sujeto en tanto metáfora de una transformación cualitativa del capitalismo actual<sup>250</sup>, donde la

---

<sup>249</sup> El sintagma de Borón puede hacer justicia a los datos del desempleo y los ingresos de los trabajadores. Desde 1991, el período Menem-Cavallo, la diferencia de ingresos del 10% más rico con respecto al 10% más pobre era de 1 a 15, en 1997, de 1 a 24. En 1997, según datos oficiales, el 20% más rico del país aglutinaba el 51,2 % de la riqueza, frente a un 10% más empobrecido que sólo ingresa el 1,6%. El desempleo desde la asunción de Menem sigue creciendo hasta alcanzar, con la crisis del tequila, en 1994, su cota más alta, un 18,4 %. Pero pese a descender- en 1998 roza el 13%- el poder adquisitivo de los trabajadores empleados, autónomos o profesionales, sigue en descenso a lo largo de toda la década menemista, llegando a constatarse una pérdida del 90% entre 1989 y 1998 (Gambina, 1999: 69-71).

<sup>250</sup> Como venimos diciendo, la crisis de representación política se ha vuelto un tópico en la descripción de las sociedades posfordistas. El neoliberalismo como forma política sustituye en su disolución de la esfera pública en connivencia con los *mass media* la idea de que la forma política se articula alrededor de un pacto o de un contrato social, dejando paso a un Consenso, el del Mercado global, mientras que los cambios políticos apenas operan en la superficie, lo expresa brillantemente Juan Carlos Rodríguez: “La quiebra del sujeto tradicional (...) no implica en absoluto, que el núcleo duro de la explotación ideológica haya desaparecido. Si el supuesto sujeto del poder se ha revelado por fin, como lo que siempre fue, es decir, un poder sobre el sujeto, es porque el capital financiero y la plusvalía relativa imponen sus nuevos espacios de configuración ideológica. Si los sueños subjetivos (y sus prácticas de deseo) no se pueden objetivar hoy es, sencillamente, porque lo que ha cambiado es la imagen idílica de la identidad posesiva del propio yo. (...) esto es, tan sólo el índice de esa transformación cualitativa del capitalismo. Ya no hace falta creer en el contrato de trabajo o creer en el contrato del matrimonio o creer en el contrato electoral. Ya nadie cree en esto. Ya nadie cree en el contrato porque todo el mundo está de acuerdo con la vida que vivimos. Esto es, parece, como si el Consenso hubiera erradicado al Contrato (por supuesto, no sin contradicciones individuales y sin contradicciones tan objetivas como la del hambre mundial, también incluidas en el sistema). ¿No podríamos llamar a esto lecturas de nuestra vida?” (Rodríguez, 2002: 649)

sustracción de la esfera pública y la crisis de toda representación son el contexto adonde debemos regresar para explicar o sugerir líneas de fuga presentes en esta narrativa.

Éste es el período- desde la transición democrática al término de la década menemista- en el que se produce lo que hemos descrito como televisualización o- con Contreras- como radical “caída en lo masivo” de la narrativa de Aira. Porque es a partir de lo publicado en los noventa y escrito desde 1987, cuando se hacen particularmente abigarradas y significativas las conexiones de la narrativa airiana con la cultura de masas, no sólo por la parodización de determinados géneros, personajes o imágenes procedentes de la televisión, que se opera en las novelas, también por lo indistinto de su selección desjerarquizada de elementos a incluir que dota a sus textos de una textura *massmediática*, y al mismo tiempo determina el modo de presentación en el mercado (Montaldo, 2005b) de una narrativa que funciona y busca distribuirse a sí misma, con la proliferación sobreabundante de novelitas en editoriales de tirada diversa, según una paradójica artesanía que simula la lógica de lo masivo. Aira convierte este modo de presencia en parte de su estética, entendiendo esta presencia, o también, como parte de su significación política en tanto intervención en el campo.

### **6.3.2. Presencia de los mass media en la narrativa airiana de los noventa.**

La presencia de las imágenes extraídas de lo masivo en la obra de Aira fundamentalmente en lo publicado durante los noventa es central. Pero es particularmente sintomática la irrupción de lo masivo en la explosión del verosímil, el estallido del espacio de realidad que construyen en principio sus novelas por saturación o proliferación de imágenes y los cruces intersistémicos que constituyen muchos de los finales de Aira, que sólo se dan a partir de este momento. Los ejemplos son numerosos: *Los misterios de Rosario* se cierra con el fin del Mundo en el que se conjugan ríos desbordados, vientos huracanados, un Alberto Giordano personaje convertido en un muñeco que vuela por los aires, mientras el pueblo asiste al espectáculo por televisión. En *El llanto*, el protagonista y marido despechado César Aira, asiste por televisión a su propia tragedia, el alumbramiento múltiple de su esposa en una clínica japonesa de los quintillizos de su amante japonés. El doctor Aira cree estar a punto de curar el cáncer a uno de sus pacientes mediante un procedimiento de su invención, basado en el despliegue de unos biombos imaginarios por los cuales se propone excluir del universo

en el que se halla el paciente todas las categorías del pensamiento que, combinadas, hacen posible la enfermedad, sin embargo despierta rodeado de cámaras de televisión en un plató improvisado en casa de su enemigo, el villano de cómic Actyn, que ha simulado ser su paciente y, ahora, se burla del papelón que el doctor Aira ha protagonizado. En *Yo era una niña de siete años*, la realidad acaba disolviéndose en la virtualidad más absoluta, los personajes caen por la ladera de una montaña que los proyecta hacia el interior de un cine. El film de ciencia ficción de “serie b” está de nuevo implícito en *El congreso de literatura*, en que gusanos gigantes clonados a partir de una molécula de la corbata de seda de Carlos Fuentes caen sobre la ciudad y amenazan con destruirla por completo.

Pero la obra con la que arranca esta radical televisualización o caída en lo masivo es paradójicamente una reescritura de la fábula fundacional de la nación, con el relato de un viajero inglés, pariente de Darwin, que recorre el desierto pampeano en busca de un animal perdido, en *La liebre* (1991). Esta reescritura da inicio a lo podríamos llamar “teleomanía” de los finales de Aira (Kunz, citado en Decock, 2005), en los que el código aparentemente realista acaba disolviéndose en la virtualidad de lo televisivo. *La liebre* conjuga a su término todos los dobles que se han ido generando, poniendo por verdad los dos extremos de las paradojas que constituyen la lógica constructiva del relato, dándose una explosión de la realidad pactada en el inicio del texto con la saturación de sentido. La polisemia de la lengua mapuche transforma vertiginosamente las definiciones de la liebre que, de animal legendario, monóculo de Erasmo, diamante, herencia, Cafulcurá, etc., acaba convirtiéndose finalmente en metáfora del sentido inasible.

*La liebre* juega un papel clave en la producción airiana. No sólo porque constituye el cierre de un ciclo de novelas que dialogan con la tradición a la manera de la metaficción historiográfica en los años ochenta, sino porque supone un verdadero punto de inflexión en su producción narrativa. *La liebre* es el fin de un primer Aira y el inicio de otro, que escribirá bajo la égida de la massmediación. La estética de la superficie, del vacío, propia del posmodernismo literario (Pollman, 1991; Kohan, 1997)- de la que provee la propia novela una inmejorable definición- “En eso no tenía rivales. Lo suyo era un limpieza visual hecha visibilidad definitiva, un llevar la superficie a la superficie y hacerla coincidir, crear pintura justo allí donde se la había estado esperando sin saberlo”

(Aira, *La liebre*: 20)- . Las referencias librescas en *La liebre* alcanzan mayor peso que la deuda que la novela debe a la cultura de masas, por lo que la solidez de los anclajes en la tradición de la alta literatura de *La liebre*, si se la compara, claro está, con novelas posteriores como *Las curas milagrosas del Doctor Aira* o *La serpiente*, por ejemplo, es manifiesta. Este hecho, queremos señalar, se rompe en el fragmento final de la novela. Como decíamos, la intertextualidad de *La liebre* es muy rica y compleja; *La liebre* se construye sobre los hipotextos de Roussel- del que extrae el procedimiento básico de hacer simultáneamente realidad los extremos no compositibles de una paradoja, en el caso de Aira la polisemia de la liebre- y Poe- de *La carta robada* proviene la pregunta que formula Clarke, cuñado de Darwin y protagonista de la historia al Restaurador, Juan Manuel de Rosas: “¿qué es lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez es tan visible como para poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo?”. Una reescritura posmoderna de la fábula quijotesca puede leerse en el viaje en pos de un ideal, la liebre legibreriana, a cargo de Clarke y Carlos Álzaga Prior por la Pampa, inclusive el episodio de la caverna- alegoría de la mónada leibniziana-, con su propio tiempo alternativo en *La liebre*, puede leerse también como un guiño al episodio de la cueva de Montesinos (Capano, 1996), a la que también desciende don Quijote durante una hora, aunque sin embargo él piense que estuvo varios días. Un desfase temporal similar se tematizará en *La liebre*. La marca de nacimiento en un pie que vincula a Ulises con su identidad real en la *Odisea*, es parodiada en la anagnórisis final, bajo la forma de “un lunarcito en forma de liebre corriendo” en la nalga, que comparten Clarke y Carlos. En cuanto a la intertextualidad vinculada a la tradición argentina, pueden leerse hipotextos tales como el Martín Fierro, en relación a los indios, en repeticiones del tópico de la seriedad del indio recogido en el canto IV de *La Vuelta*- “El indio nunca se ríe”-, referencias a *La cautiva* de Echeverría o a *Sin rumbo* de Cambaceres, pueden leerse en la transcripción de escenas de *La liebre* que parodian la violencia indígena (Capano, 1996; Navascués, 1999), en el modo en que los indios arrancan los intestinos de su víctima en una pelea- aunque el anacronismo está inmediatamente presente: la razón por la cual se da este enfrentamiento tiene que ver con el *hockey* (Montoya Juárez, 2004a). Sobre la cuestión de la intertextualidad en *La liebre* y en *Ema la cautiva* puede consultarse el trabajo de Javier de Navascués (1999). Para un análisis del anacronismo y la metaforización de la condición posmoderna en *La liebre*, puede consultarse nuestro trabajo “Lo gauchesco



posmoderno: la transformación de la tradición en alegoría posmoderna en *La liebre*” (Montoya Juárez, 2004c: 98-108)

A partir de Leibniz, Aira construye un “sistema regresivo de inclusiones” (García, 2006), que desplaza el sentido a lo siguiente, en un continuo. Como afirma el personaje de Rosas en la novela, la liebre será un secreto exhibido, aquello que está “tan escondido que es necesario atravesar el mundo para hallarlo” y “tan visible” que “basta con ir a buscarlo”. Y, al término de la novela, la liebre acaba definitivamente transformándose en todas las versiones dadas, cumpliéndose cada uno de los deseos de los protagonistas. Ambos extremos de la paradoja son puestos por verdad. Y la línea del horizonte pampeano, espacio donde las perspectivas se complican y se vuelven a la vez transparentes y borrosas, acaba convirtiéndose en metáfora de ese mismo continuo capaz de transformar lo *imposible* en *composible*, cada cosa en su contrario. Una frontera que no indica tan sólo el tópico del desierto sino que “más allá de esto implica la clave de la relación entre la ficción y lo real” (Fernández della Barca, 2000: 49):

“Mediante la instauración en la escritura de procedimientos que diluyen y fracturan las marcas antitéticas y los perfiles realistas se juega a la más extrema ficción, al suprimirse las pertinencias opositivas de cada término, se apuesta a desintegrar las categorías de representación situadas como anclaje en el canon literario. El propio proceso escriturario de la novela es a la vez juego deconstrutor” (Fernández della Barca, 2000: 48).

Ahora bien, ¿qué sentido tiene el abandono del pulso narrativo en el final airiano a la parodización del recurso barroco de la “dispersión-recolección” a partir de esta nueva inclusión de lo mediático? La televisión es el presente, y el presente se instala en la escritura del pasado: el discurso telenovelesco o del más moderno *reality show*, hace coincidir los hermanos secretos. Gemelos ocultados al nacer, Namuncurá y Clarke, pero a la vez Yñuy y Carlos, se encuentran. Rosanna, el amor perdido del protagonista, resulta ser la misteriosa Viuda de Rondeau<sup>251</sup>, que es al mismo tiempo hermana de Gauna. Clarke, se descubre hijo secreto de Juana Pitiley y Cafulcurá. Las verosimilizaciones rocambolescas, se instalan en el instante decisivo del relato

---

<sup>251</sup> Resultando además, cuando Gauna está a punto de conocer la verdadera identidad de la Viuda de Rondeau, que el narrador hace ingresar la conocida fórmula del radioteatro o la telenovela: “La Viuda en realidad es...” (149), quedando inconclusa al sobrevenir un malón.

fundacional, remitiendo a un nuevo contexto: el del espectáculo, el mercado, el neoliberalismo finisecular.

En la narrativa de Aira, lo televisivo, bien puede avenirse a la fórmula del continuo, que “puede ocultar mostrando” (Bourdieu, 1997), que ubica lo más heterogéneo en un mismo plano o relato. Lo televisivo contribuye en este caso a la narrativa de una refundación nacional posmoderna, desde la explosión del simulacro, en la que se nos recuerda “que todo sistema de comparación que une caracteres nacionales y, por extensión, todas las similitudes que apelan a la identidad colectiva son siempre precarias” (Masiello, 2001)<sup>252</sup>. Como se nos promete en un principio en *La liebre*, el sentido se exhibe en su barroca ostentación y, a la vez, queda escamoteado. En el reverso de la experimentación estética y el juego literario, el sentido del humor acaba cristalizando en la novela en el humor como sentido (Montoya Juárez 2006).

Como parte de un proyecto consciente o no, resulta interesante en el debate por la significación de la obra airiana, pensar que la radicalización del uso de lo masivo trabajaje en los finales del ciclo de novelas inmediatamente posterior, el llamado “ciclo de la liebre” de Aira, con los mitos fundacionales argentinos<sup>253</sup> transmutados a menudo en Apocalipsis intersistémico nacional, barrial o personal, en una versión postmetafísica que proyecta una utopía, el continuo airiano, al tiempo que sustrae el sentido; es decir como acceso a lo real y sustracción, simultáneamente, de la realidad, en los que el humor y las formas en que la cultura audiovisual construye el verosímil remiten a una explicitación oblicua de lo político y lo social: el éxtasis de la comunicación en la Argentina de la postdictadura.

La particular vocación irónica de la literatura airiana plantea un proyecto narrativo en el que el sentido del humor juega un papel central. Aira trata la cuestión de la pérdida del sentido de realidad en su obra, la exploración lúdica de las fronteras entre realidad y ficción, bajo la influencia del mundo audiovisual de los medios. La ironía y el humor se

---

<sup>252</sup> La traducción del texto es mía.

<sup>253</sup> Junto a *La liebre*, en las novelas *Embalse*, donde la liebre que aparece en forma de Monstruo radioactivo se traduce en el mito de la destrucción de la Argentina, y *La guerra de los gimnasios*, en que la liebre aparece como enfermedad genética responsable de la lebrosis degenerativa de la madre de Ferdie Calvino, actor de teleteatros para adolescentes, Aira ha trabajado los intertextos de *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla, *La cautiva* de Echeverría, y el *Santos Vega o los mellizos de la flor* de Ascasubi (De Navascués, 1999; Montoya Juárez, 2005).

convierten en sus textos en la exposición y, a la vez, propuesta de superación de la problemática posmoderna de la incomunicabilidad y la indecibilidad del sentido. Muchas de sus novelas se proponen así como un reciclaje de planteamientos ficcionales tomados de la vanguardia que superan la negatividad de otras poéticas contemporáneas como las de Piglia o Saer, como propone Sandra Contreras (1991, 2002), pero en nuestra opinión, desde una lógica posmoderna, sin embargo, que hemos descrito en otro lugar en torno a tres de sus rasgos clave: la metaficcionalidad, la ironía y la preocupación por las relaciones entre ficción y realidad<sup>254</sup> derivadas de la omnipresencia del discurso audiovisual y su influencia en la construcción de lo que entendemos por realidad.

### 6.3.2.1 *Écfrasis de la fotografía digital.*

La anécdota que constituye el argumento de *La prueba* es relativamente simple. Marcia, paseando por el sempiterno barrio de Flores de la novelística airiana es asaltada por dos muchachas *punks*, “Mao” y su amante “Lenin”, la primera de las cuales afirma querer “coger” con la protagonista. El grueso de la novela consiste en un diálogo absurdo que tiene lugar por las calles que circundan la Plaza y los establecimientos de ocio y consumo de Flores- en concreto el “Pumper Nic”, cadena de hamburgueserías muy extendida en la ciudad de Buenos Aires en los ochenta y principios de los noventa. Un diálogo que nace de la reacción de inadecuación entre lo cotidiano, el paseo verperertino por el barrio y el exabrupto dirigido a Marcia por Mao:

“¿Querés coger?<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Me he ocupado más ampliamente de la cuestión de la ironía y la metaficción en los textos posmodernos en el artículo “El sentido del humor en César Aira: el humor como sentido”, que aparecerá en las actas del Congreso Internacional de la Asociación para el Estudio del Humor Luso-Hispano, celebrado en la UNAM (México D.F.), Octubre de 2004 (en imprenta) y en mi tesina para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, defendida en octubre de 2004.

<sup>255</sup> En la primera versión de la novela, publicada en Grupo Editor Latinoamericano, el término “coger”, utilizado en toda Latinoamérica en sentido sexual figurado, aparece autocensurado con puntos suspensivos. Cabría preguntarse por la decisión del autor por reformular la pregunta de un modo más literal en las sucesivas ediciones. No tenemos información suficiente para establecer una hipótesis, si bien es cierto que no es el propósito de este trabajo explicar las variantes textuales en la obra de Aira. Lecturas como las de O'Connor (1999) vinculan esos puntos suspensivos del inicio con un juego irónico, del no querer decir lo que luego dice- falsa mojigatería que subraya una estética *camp*-, o, pensamos, con metáforas de la indecibilidad para subrayar ese “límite de lo real” que no se llega a franquear ni siquiera por el narrador de inicio y que sólo será franqueado cuando se atravesase el umbral de la acción-supermercado. No obstante el abandono de ese recurso en una edición posterior de la novela puede volverlo menos significativo. Es la única variante textual que hemos encontrado en las dos ediciones que

A Marcia la sorpresa le hizo incomprensible la pregunta. Miró a su alrededor sobresaltada para ver de dónde provenía... Aunque no estaba fuera de lugar, y quizás no podía esperarse otra cosa, en ese laberinto de voces y miradas, a la vez transparente, liviano, sin consecuencias, y denso, veloz, algo salvaje. Pero si uno se ponía a esperar algo...” (Aira, *La prueba*, 7)

El texto puede estructurarse en dos partes diferenciadas por un cambio violento en el verosímil. La primera parte plantea un verosímil repetuoso con la mimesis minuciosa de la superficie visual de las calles y las escenas del presente. Narra el recorrido físico que hacen los protagonistas por los espacios de la cotidianidad barrial de Flores contemporánea a la escritura del texto, en que se inscriben la exacta reproducción de las conversaciones y las disquisiciones y elucubraciones de la protagonista. En esta primera parte, Marcia, si en un principio muestra un cierto rechazo a la proposición y la figura de las dos punks, termina orientando sus esfuerzos en el diálogo hacia la comprensión de las motivaciones de sus acompañantes, su modo de ser, su posición ideológica o su visión del mundo, su “punto de vista”. En este esfuerzo podemos leer los rasgos del discurso etnográfico que está buscando reiteradamente conceptos en que poder apresar el modo en que las *punks* se conducen y, al mismo tiempo, aislar los preconceptos de los que ella misma parte. En esta primera sección de *La prueba* se hace visible una vez más una forma de verosímil realista que acepta ciertos elementos extraños a la fórmula convencional del contrato mimético, por ejemplo, que la voz del autor y sus digresiones teóricas se inmiscuyan sin excesivo problema en el discurso de una adolescente de apenas dieciséis años, como si el narrador no quisiera que los lectores suspendan definitivamente el descreimiento (*disbelief*) (O’Connor, 1999):

“Era verdad, en cierto modo. Salvo que Marcia no creía poder avanzar (...) si no era cambiando de papel, haciendo personajes. De otro modo se metía en callejones sin salida, se precipitaba al abismo, la paralizaba el miedo. En ese momento se le ocurrió que quizás ese miedo era algo que había que mirar de frente, algo que aceptar. Ésa podía ser la lección del nihilismo punk. Pero no lo creía; por un lado, sus dos acompañantes negarían que tuvieran ninguna lección que proponerle; por otro, ellas mismas, disfrazadas como

---

hemos contrastado. Sorprende, puesto que parte del procedimiento vindicado por Aira contempla la corrección en lo siguiente, o la no revisión de sus textos. Existe la posibilidad de la traición editorial, *Haikus*, publicado por Mate, es otra obrita de Aira, inclasificable, nunca reeditada, de la que Aira se queja de haber sido traicionado por su editor, no respetando la estructura que él mismo quiso darle. Así nos lo confiesa, en una entrevista de 2004, el propio autor, al que agradecemos el detalle de habérsela regalado.

estaban, eran un mentís a esa moral. Aunque no era tan descabellado, dentro del clima de transmutación de todos los valores en el que se movían” (Aira, *La prueba*: 36)

Toda esta primera parte está narrada en una tercera persona por un narrador omnisciente, con algunas diferencias en la presentación de los personajes: frente a Marcia, las dos punks son presentadas como superficies objetivas y sólo son descritas en su modo de actuar, de hablar o desde el punto de vista de Marcia, único que el narrador penetra o adopta. No obstante, ésta es quizás una de las novelas airianas en las que la voz narrativa respeta con mayor escrúpulo este verosímil<sup>256</sup> y en la que en menores ocasiones se muestran grietas o fallas de bulto atribuibles a la “no fiabilidad” del narrador.

La segunda parte, frente a la primera, se inicia con una revelación de un secreto que quizá no sea tal. Este fragmento se recoge en apenas un puñado de páginas (desde la página 54 hasta el final de la novela<sup>257</sup>). Mao hace una revelación aparentemente tautológica a Marcia, que vuelve a la declaración amorosa inicial para establecer una diferencia: de algún modo el amor se convierte en la vía de acceso a un real, un real como hueco, resistente a toda definición. Un real inmediato, alejado de la realidad simbolizada. Un real más real que lo aparentemente real, que es en la novela descrito como “un sueño hecho realidad” o como “lo real de la realidad”. El amor, como “lo real” o “la felicidad”, tampoco es definido. Todos estos conceptos permanecen herméticos, sin posibilidad de equivalencias. Únicamente puesto en funcionamiento con la acción- el amor cobrará sentido, un sentido que recupera, traicionándolos, motivos de la cultura popular y clichés extraídos del melodrama:

“Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debés saberlo.  
Ese mundo de explicaciones en que vivís es el error. El amor es la salida del error. (...)  
Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real, Marcia. Voy a

---

<sup>256</sup> Si exceptuamos la inclusión de parlamentos de tono filosófico entre las adolescentes de Flores- cuya inclusión se vuelve habitual en la mayoría de novelas, de las que son ejemplos muy elocuentes las disquisiciones filosóficas entre las ovejas en *Las ovejas*, o las largas charlas sobre lingüística, filosofía berkeleyana y leibniziana y teoría de la traducción entre los indios en las toderías de *La liebre* o la exposición de diversas teorías sobre ecología y teoría económica a cargo del campesino y jardinero asalariado del profesor Halley en *Embalse*- la consignación descriptiva del barrio de Flores es ciertamente aproximada a la realidad. A este respecto, para un estudio de la presencia del barrio de Flores y la representación del espacio en la narrativa airiana resulta imprescindible el texto de Cristina Breuil (2003).

<sup>257</sup> Trabajamos con la edición mexicana de la misma, a cargo de la editorial Era.

condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, no al de las explicaciones. ¿Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito no es necesario decir nada; vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. (...) te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo sólo hay brutalidad. (...) en las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible?” (Aira, *La prueba*: 50)

La realidad desplegada en el texto es un conjunto de mundos incluidos, de perspectivas no compositivas mediadas por lo simbólico, que se desvanecen cuando se pone a funcionar el amor. En *La prueba* es particularmente visible la espacialización de esos mundos en el desplazamiento de las protagonistas por Flores y más en concreto, a partir de la “transgresión” (Breuil, 2003a) de diferentes umbrales que conectan los espacios abiertos- el exterior- con los espacios cerrados o interiores- el Pumper Nic o el supermercado. La transgresión física de cada uno de estos umbrales paralela a la transgresión lingüística inicial, pone a Marcia en una nueva situación en relación a sus dos acompañantes, debiendo reubicarse ella misma a través del diálogo en una posición sostenida por los atributos de la normalidad y lo previsible, hasta que “la realidad comienza” y las explicaciones no pueden sostenerse. Estos atributos son valorados por vez primera cuando las tres jóvenes entran en el “Pumper”:

“Se largó a cruzar allí mismo, a mitad de cuadra, entre los autos, y en cierto modo las arrastró. No las atropellaron por milagro. Marcia miró de reojo a Mao, que iba distraída, como pensando en otra cosa. Le resultaba admirable que no hubiera sonreído en ningún momento; ella sonreía siempre, por nerviosismo, y detestaba el hábito. Por dentro el local de Pumper Nic era una llama de luz blanca, con la calefacción al máximo. Entraron las tres juntas, o no del todo, en una fila irregular, Mao la última. ¿La rodeaban acaso, temían que se escapara? Nada de eso. Entraban como tres amigas, dos de un tipo, una de otro. Marcia se sentía tranquila y casi contenta. Dar por terminada la escena de enfrente le resultaba un alivio, era como si entraran en otra etapa, más normal y previsible” (Aira, *La prueba*: 21).

Pero la entrada al Pumper significa también el inicio de un proceso de desidentificación de la protagonista, seducida por la extrañeza exótica de las punks, un simulacro de realidad que se superpone o sustituye provisoriamente a la realidad anterior:

“¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados? No pudo evitar la pueril satisfacción de pensar que la envidiaban por estar con ellas, por tener acceso a su modo de ser y pensar, tan esotérico. Quizás pensarían que eran amigas de la infancia: unas habían tomado un camino en la vida, ella otro, y se reunían para intercambiar experiencias. O quizás pensarían (era más lógico, dentro de todo) que ella también era una punk, sólo que vestida y peinada de modo convencional. Apuré el paso para ponerse a la altura de las otras, no fuera que alguien se confundiera y creyera que sólo por casualidad habían entrado juntas (Aira, *La prueba*: 22)”

En todo momento Marcia exhibe sus dudas de que efectivamente las *punks* sean tales sugiriendo que simplemente proyectan una pose:

“Lo lógico sería pensar que el efecto se agotaría a la larga; nadie es una caja perpetua de sorpresas, y a pesar de la extrañeza de estos dos ejemplares, bien podía adivinar debajo de ellas un fondo muy escaso, la vulgaridad de unas chicas extraviadas representando un papel. (...) Pero también podía pensar lo contrario (...) quizás el mundo, cuando se transforma una vez, ya no puede dejar de cambiar” (Aira, *La prueba*: 27-28).

Aunque el “amor-real” irrumpe en la novela como “lo súbito”, lo “inmediato”, lo que no necesita de explicaciones para darse a conocer, sólo puede expresarse a través de “un rodeo”, un lenguaje, el de “la prueba de amor”. Paradójicamente, de igual manera que Mao rechaza durante toda la novela ingresar al “mundo de las explicaciones”, en el que la quiere ubicar Marcia, pero no puede hacer otra cosa que “explicar”- desplegar- su mundo a partir de un “rodeo” o un “relato”- “Voy a condescender a explicarte un par de cosas” (Aira, *La prueba*:50)-, el acceso a lo real de la realidad acaba sugiriéndose a través del relato de un espectacular asalto del “supermercado *Disco*” que se salda con la destrucción del local y la muerte de numerosos consumidores. La legibilidad no se pierde, como ocurre en ciertos fragmentos de la narrativa vanguardista en que se obtura la comunicación narrativa, como en ciertos textos de Osvaldo Lamborghini o en la propia novela iniciática de Aira, *Moreira*. Ahora bien, con una diferencia ostensible: en este caso, la sustitución violenta del verosímil introduce la exposición del mundo bajo un tipo de éfrasis que podríamos denominar massmediática. Los cuerpos, los objetos, los mismos protagonistas adoptan una textura cinematográfica o fotográfica, una densidad de

imágenes, en las que se materializa una violencia visual expresionista que se ha comparado con la de cierto cine hollywoodense<sup>258</sup>. En ese deslizamiento hacia lo visual, remarcado por ciertas referencias metatextuales al lenguaje fotográfico y a la visualidad massmediática (generadoras de una retórica que divide las aguas entre actores y espectadores en la que podemos leer la dicotomía acción/pasividad que reproducen numerosas novelas de Aira)<sup>259</sup>, se insertan las vindicaciones de la textualidad de hallarnos ante una “captura” aproximada de lo real. Aproximada, decimos, porque, pese a todo, el episodio sigue necesariamente ciñéndose a una “explicación” de la “acción”, el único rodeo posible de lo real, moviéndose en el reino de las explicaciones, es decir, en el reino del relato- el relato del hecho que titula la novela, “la prueba”- únicamente simbolizable a través de palabras. En el fragmento podemos leer el recurso a la écfrasis en las referencias al marco o a la exterioridad material de la imagen (Pineda, 2005)- el del fotograma o la fotografía- o la explicitación de una temporalidad retardada simultánea a la velocidad hiperacelerada propias de la tecnología del vídeo (González Requena, 1988; Sarlo, 1994):

“Pero su advertencia del principio reverberaba ahora en la conciencia colectiva de los rehenes: si todo esto se hacía por amor, faltaba algo, faltaba más horror. El amor siempre podía más. Y en respuesta a este pedido Lenin tomó una iniciativa escalofriante. (...) se oyó el paso estrepitoso de un carrito lanzado de un extremo al otro del corredor del fondo, como un misil. Los que estaban cerca pudieron ver que iba cargado hasta el tope con botellas de champagne, coronadas por media docena de bidones de nafta, y con una aureola de fuego azul (...) chocó contra la punta de la góndola de gaseosas. La explosión fue inaudita, la onda expansiva un oleaje espeso de polvo de vidrio verde y alcohol inflamado. La onda produjo además el estallido en veloz sucesión de un millar de botellas de gaseosa. (...) Los movimientos de Mao sobre las cajas se habían hecho de una lentitud sobrenatural (Aira, *La prueba*: 66-67).

---

<sup>258</sup> El final de *La prueba* ha sido comparado con cierto cine posmoderno- como el film *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino (Santos, 2004).

<sup>259</sup> Numerosas novelas de Aira plantean esas disyuntivas entre las dos soluciones vitales, introspección o pasividad versus acción y experiencia, rodeo o relato versus inmediatez y, como proponemos en nuestro trabajo, imagen, tematizándolas, en el nivel de la construcción de los personajes, alrededor de la problemática vital de los protagonistas, de clase media, abúlicos o pusilánimes que se ven atrapados en sus vanos esfuerzos de alcanzar una “vida real” fuera del mundo de “las explicaciones” del otro lado de “la raya de lo real”. La importancia de *La prueba* en la serie de referencias a la problemática de ese realismo como acceso al universo de la acción queda patente en la cita de *Un sueño realizado*: “Nunca me atreví a pasar la raya de lo real, que es tan simple como dos palabras dichas en voz alta: ¿quieres coger?” (Aira, *Un sueño realizado*: ).



La forma bajo la que ingresa la écfrasis en la presentación de las escenas visuales que se suceden en el supermercado contribuye, no a traducir la gramática visual en recursos narrativos como viene siendo habitual desde el Nouveau Roman, u ocurre, a la inversa, en la adaptación cinematográfica de la novela, sino a hacer ingresar las imágenes como objetos extraños a la textualidad (Mitchell, 1994), no integrables completamente en ella y, por tanto, marcando los límites de ambos lenguajes en esa intersección.

Josefina Ludmer ha señalado a propósito de la opción final por la violencia en la novela de Aira que ésta es expresión de la violencia gratuita<sup>260</sup> de los años noventa (Ludmer, 1999: 366-367), Lidia Santos replica que “no es gratuita” sino que expresa la nueva configuración social implantada por el neoliberalismo” (2004) Mao y Lenin, cuyos apodos se vinculan a las dos alternativas más seguidas en el marxismo de los años sesenta, representadas por las “guerrillas” (Mao) y los “partidos comunistas” (Lenin) atacan a los consumidores (Ludmer 1999; Santos, 2004). Aunque en líneas generales coincidimos con los vínculos entre violencia y mercado que la crítica ha leído en *La prueba*, diferimos de la lectura que hace Lidia Santos al señalar que ambos personajes femeninos, las punks, se construyan como consumidoras ellas mismas- “ellas también son consumidoras, hecho que el narrador resalta al citar los programas de televisión que miran o el tipo de rock que compran” (Santos, 2004: 209)-. A diferencia del tratamiento del consumo cultural que operan las novelas de Manuel Puig, en *La prueba* no hemos encontrado ninguna referencia al tipo de rock que estas “punks” compran o a los programas de televisión que miran<sup>261</sup>. Si bien es cierto que existen referencias a un cierto reconocimiento por parte de las dos punks de la existencia de grupos como *The Cure*, no hay reconocimiento alguno de haber escuchado o leído nada vinculado con el

---

<sup>260</sup> Lipovetsky señala a propósito de la violencia en las sociedades posmodernas una cierta gratuidad vinculada al espectáculo. “(...) esa criminalidad *hard*, sin proyecto, sin ambición, sin imaginario. El proceso de personalización que aspira a aumentar la responsabilidad de los individuos favorece de hecho los comportamientos aberrantes, inestables, indiferentes de algún modo al principio de realidad, como tales en consonancia con el narcisismo dominante y su correlato, lo real transformado en espectáculo irreal, en un escaparate sin espesor (...) lejos de ser antinómico con el oden *cool* y narcisita, es su expresión exasperada” (Lipovetsky, 2000: 209).

<sup>261</sup> El único reconocimiento de consumir televisión corre a cargo de Mao, quien escuetamente describe al gordo Porcel como “un tipo que actúa en la televisión”:

“Soltó la risa, a la que las otras no se unieron. No sonrieron siquiera.

- ¿Quién es Porcel?- preguntó Lenin.

- ¿No conocen al gordo Porcel?

- Es un tipo que actúa en la televisión- le explicó Mao a Lenin.

- ¿Y es gordo? (...)

-¿En serio no ven televisión?

No hubo siquiera una respuesta (...)” (24-25).

grupo o su solista, no hay apología de ningún grupo, menos haber comprado nada relacionado con ello, antes al contrario, es Marcia, la adolescente virgen aparentemente convencional y de clase media, la que sugiere ciertos criterios de consumo para definir o clasificar a las punks como tales:

“En términos abstractos, me gustaría saber qué piensan los punks, por qué se hacen punks, todo eso. Pero yo a mi vez me pregunto: ¿para qué quiero saberlo, a mí qué me importa? (...)

(...) sos mucho más boluda de lo que vos misma creés. Nosotras no somos “punks” (...)

¿No les gusta The Cure? (...)

¿Qué es eso? (...) Jamás los oí.

Es ese cretino- dijo Mao- que se pinta los labios y se empolva la cara. Lo vi en la tapa de una revista.

- Qué pelotudo.

Pero es teatral- balbuceó Marcia-, es... la provocación, nada más. No creo que se pinte porque le guste. El look es parte de la filosofía que él representa...

Igual es un pelotudo” (Aira, *La prueba*, 29-30).

Por otro lado, la otra parte de la revelación, la de la belleza repentinamente percibida por Marcia, del objeto extraño en su mundo de clase media- la muchacha punk- reenvía a la lectura metaficcional o metanarrativa que vuelve a remitir en el caso de Aira a la pregunta por la calidad artística o el valor literario. Si Marcia, según se insinúa en el texto, concibe a los seres humanos en lo relativo al rubro del amor como estereotipos, es decir, como receptáculos o representaciones de “tipos generales”<sup>262</sup> (33), la radical diferencia en la repentina extrañeza de la visión de Mao es que su belleza “no era un efecto. No era el tipo de belleza que se descubría a la corta o a la larga, por el hábito o el amor o por las dos cosas juntas, no era la belleza que se veía por la lente de la subjetividad o el tiempo” sino que era “objetiva” una “belleza real” (52), que no resiste las comparaciones:

---

<sup>262</sup> “Marcia era típicamente joven en tanto no concebía el amor sino como una cuestión de tipos generales; uno se enamoraba de un conjunto de características que se reunían en un individuo, y también podrían reunirse en otro. Sólo había que encontrar al que las tuviera. (...) porque el amor puede estar en cualquier parte, en todas; el mundo entero es amor para ellos” (33).

“Entre sus compañeras de colegio había varias que podían jactarse de bellezas sin falla. En comparación con Mao, eran algo así como ilusiones que caían ante lo real. (...)” (Aira, *La prueba*, 52)

La perspectiva abierta por “la revelación” no sólo posibilita el reconocimiento de la belleza en Mao, también “lo distinto” en Lenin:

“Lenin (...) era distinta. Tan distinta que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización. (...) en ella había un descubrimiento latente, que para Marcia se hizo real en ese momento: lo novelesco. (...) 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”. (Aira, *La prueba*: 52-53)

La ironía es consustancial al planteamiento del narrador. Pues cabe preguntarse cómo unas punks construidas a las claras según los materiales de una tradición estereotipada habitualmente vinculada al lesbianismo y al cliché de la transgresión y la violencia, pueden erigirse como seres reales, como lo verdaderamente real. La pregunta se conecta con otra de mayor alcance en la obra de Aira: cómo lo que está al borde de la desagregación, cómo el fraude, puede ser autojustificado y transmutado en verdad. Es en este sentido que la elaboración del simulacro posmoderno en Aira trabaja sobre el estereotipo para transformarlo en realidad<sup>263</sup>, o para reconocerse como única posibilidad de seguir escribiendo más allá del fin, del límite, del simulacro. Sobre esta cuestión debemos regresar para pensar el costado político de esta explicitación y transgresión de los límites de la representación, para afirmar sin embargo un realismo<sup>264</sup>. Si la literatura

---

<sup>263</sup> En “invención”, en palabras de Contreras (2002), cuyo análisis de *La prueba* se mueve en el espacio del análisis metaficcional o metaartístico. Pero, ¿no es posible en esta vuelta imagen de los estereotipos, pensar implicaciones vinculadas al problema de lo real, el realismo y la representación?

<sup>264</sup> El texto de Contreras- reflexionando sobre los estereotipos de la tradición decimonónica que se trabajan en *La liebre*- deja insinuada una interesante pregunta sobre la que deberemos volver más adelante, la de si toda vez que la narrativa de Aira por la vía de la deconstrucción de los estereotipos o su subrayado hasta la ostensividad *camp* más obscena no está en realidad potenciándolos, y si esa potenciación como aceleración del verosímil no es una vía por la cual “la literatura salta a otro dominio que el de la representación” (88). La solución de Contreras radica en pensar la narrativa de Aira alrededor de las categorías de invención y afirmación, posicionando a Aira en un altomodernismo que pervive en el contexto contemporáneo de simulacro, moviéndose en el territorio de la reflexión por la periodización artística. Este trabajo busca poner en relación tecnología, massmedia y realismo en la narrativa de Aira

de Aira se distingue por lo que Sandra Contreras ha denominado las vueltas del relato-vuelta al relato después de los experimentos antinarrativos de la neovanguardia sesentista, frente al modelo ejemplarizado por las narraciones de Piglia o Saer, vuelta o forzamiento también del relato en las novelas airianas (Contreras, 2002)- quizás una metáfora válida para describir cómo trabajan los textos la cuestión del abandono del relato sin llegar definitivamente a abandonarlo pueda ser la de la “media vuelta” del relato (Prieto, 2005):

“la vuelta al revés del relato, tal como se vuelve del revés un guante, dejando a la vista su forro interior, obscuro e informe. Aunque casi sería más justo hablar de la “media vuelta” del relato: como un guante a medio volver, que no se sabe bien de qué lado va, si del lado de la fábula o del envés de lo real. O, mejor aún, como un guante-globo a medio inflar, que lo mismo se hincha hasta un máximo de invención que se deshinchaba de golpe, con el resoplido irrisorio de brusca caída de la ficción en lo real” (Prieto, 2005: 182)

Si en la lectura de Prieto esta “media vuelta” del relato supone tanto una reacción contra las vanguardias como un modo renovado de vanguardia que recupera ciertas técnicas y muestra similitudes con la narrativa de, por ejemplo, Macedonio Fernández<sup>265</sup> (Prieto,

---

para preguntarse, ¿puede haber un realismo más allá de la representación? Pensamos que este aspecto de la narrativa airiana aún queda inexplorado. Sobre ello volveremos más adelante.

<sup>265</sup> Julio Prieto ha subrayado la influencia de Macedonio Fernández en la narrativa de Aira, influencia en tanto aquél puede ser el más destacado representante e iniciador en la narrativa del Río de la Plata de lo que podríamos denominar una subtradición vanguardista de la literatura mala que resulta el tema de un buen número de páginas de Aira tanto en su ensayo como en sus novelas. Macedonio Fernández y su proyecto de la “última novela mala” y “primera novela buena”, inaugura “la tradición de la escritura radical que se podría resumir en la combinación de las cifras vanguardia y mala literatura” (Prieto, 2005: 181). Sorprende, como sorprende en el caso de los estudios airianos sobre Lamborghini o Pizarnik, inclusive sobre Copi, el borramiento u olvido deliberado de determinadas áreas de la poética de los autores hacia los que declara su admiración. Sobre todo de aquellas áreas donde más influyen los condicionantes psicológicos o biográficos. La homosexualidad y las enfermedades mentales en Lamborghini o Pizarnik, o el SIDA en Copi, son mencionados de pasada y no como elementos clave a tener en cuenta en sus estudios sobre estos autores. En el caso del prólogo a la novela *Tadeys* de Lamborghini, se le ha reprochado la deliberada mención de una heterosexualidad o la mistificación de determinados comportamientos excéntricos en éste (Drucaroff, 1996). Lejos de querer negar por alguna convicción o rechazo moral estas áreas de la biografía lamborghiniana, en diversas entrevistas Aira ha legitimado esta falsificación o camuflaje como parte de un tributo a estos autores al alejar la figura del artista de aspectos morbosos o fácilmente utilizables para explicar su poética, para centrarse en su arte, en Aira siempre entendido desde una perspectiva formalista como el procedimiento que inventaron para crear. En esta voluntad de camuflaje en el ensayo airiano encontramos un hilo suelto del que es posible tirar para pensar un costado político en el mecanismo del olvido ejercitado en la narrativa airiana. De algún modo también, pese a los puntos en común con el proyecto de Macedonio, sorprende que apenas aparezca citado explícitamente en la obra de Aira, a excepción de la cita expresa en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* y la entrada que le dedica en su subjetivo *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001). Prieto encuentra conexiones entre Macedonio y Aira en el planteamiento que hace el Doctor Aira de *Las curas milagrosas...* de una escritura continua que “no podía hacerse en bloque, de una vez” (Aira, *Las curas*: 46), y la vindicación de la Enciclopedia como modelo para la obra personal

2005), también puede ser válida para pensar el modo en que coexisten en las novelas- como ocurre en la mónada leibniziana- hermetismo y reproducción de una experiencia contemporánea de lo real. La presentación del simulacro, del límite de la representación, dada media vuelta, escribe en su envés un deseo utópico de real, auténtico mitologema de esta narrativa.

La narración, que proyecta una literalización de numerosos clichés románticos y telenovelescos que podrían resumirse en el axioma “la fuerza del amor” (Contreras, 2002), se hibrida con otros géneros, el de la ficción massmediática de los films de acción, el fanzine o el manga. Es evidente que la voz narrativa de *La prueba* es una voz asimilable a una cierta tradición *camp*, pero no un *camp gay*, como quizás ocurre en alguno de los escritores admirados por Aira, como Copi, tampoco como la del cine de Almodóvar. Nos parece mucho más acertada la aproximación que hace Patrick O’Connor a la novela, que se aleja del análisis de la construcción de la figura del Airamito o de la explicitación de un proyecto narrativo declarado por el autor, que parece ocupar a la mayoría de sus críticos, para explicar “a las espaldas del autor” la voz narrativa de *La prueba* como un “*camp queer*”:

“I again invoke Ovid, Sterne and Carrol to remind us that pre-gay and non-homosexual voices in the tradition (...) it is good to recall that the term queer was invented to include sexual transgressiveness that ignore the false binary between heterosexual and homosexual. Aira’s voice may not be gay, but it is queer” (O’Connor, 1999: 24).

Conviene recordar a este respecto que la materialización simbólica del procedimiento narrativo del continuo como coexistencia de los dobles o los opuestos se tematiza

---

airiana (Prieto, 2005: 187), pero también en la vindicación de la figura de Arlt- “el *fuge, late, tace* de los cartujos, emblema de todo el arte de nuestro tiempo, en el que lo que importa no es tanto hacerlo, como encontrar el modo de dejar de hacerlo sin dejar de ser artista”- una definición que quizás le vale más a Macedonio que al propio Arlt (Prieto, 2005: 188). La negativa del propio autor a hacer ingresar a Macedonio como modelo o eje para pensar la tradición de la que él mismo parte puede tener que ver- pensamos- con la apropiación que Ricardo Piglia hace de la máquina macedoniana en su ficción. Como señala Abraham, no es desconocido el mutuo rechazo que ambos autores se tienen entre sí (Abraham, 2004), que han terminado por generar dos opciones marcadamente distanciadas en la narrativa argentina en el presente- aunque sería motivo de otro ensayo señalar sus también obvias similitudes, quizás, a través de la obra de Macedonio. De la obra de Macedonio no es legible en el *Diccionario* de Aira ninguna referencia que se salga de una correcta crónica informativa, ningún juicio de valor, salvo, a propósito de *Adriana Buenos Aires*, “última novela mala”, de la que Aira afirma: “curiosa mezcla de Arlt y Jane Austen” (Aira, *Diccionario*, 2001: 207). La subordinación de Macedonio a Arlt en el sistema de referencias airiano puede tener que ver, por tanto, con un posicionamiento deliberado de su figura en el contexto inmediato.

frecuentemente a través de la figura del otro o el doble, de tradición borgiana (léase la lógica de los dobles que se despliega en novelas como *La liebre*, *El llanto*, cuentos como “El espía” o el relato de las dos muñecas de Evita de *La trompeta de mimbre*). Pero en otras ocasiones se realiza también en la figura de lo andrógino, como ya hemos dicho, del que Aira rescata precisamente, para su proyecto, el valor de la simultánea realización de los opuestos que funciona como rasgo formal del continuo en esta narrativa:

“Si uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno solo de los miembros del par. No para hacerlos falsos o verdaderos a los dos, sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante la clasificación. Por eso debemos hacer teorías. (...) ¿Por qué empezar entonces? Por nada. Por una especie de locura benévola al alcance de todos; por pasar el rato. Porque mientras tanto uno está viviendo y debe ocuparse de algo. Esa es la parte de realismo, la única parte de realismo, que tiene nuestro oficio: se hacen teorías con la vida (o viceversa) (...)” (Aira, “Nouvelles impressions”: 43)

Esa lógica de las transformaciones es sugerida como coexistencia de opuestos en una teoría falsa en cuyos términos, sin embargo, sea imposible refutar su “verdad” por ser improcedente preguntarnos por la relevancia de tal concepto:

“Debo responder con una teoría (...) para concentrarlo en mí (el interés), para volverlo tema y espectáculo. Después de todo, ¿para qué componen sistemas los filósofos? Para poder hablar en sus propios términos, para redefinir todo su vocabulario como una lengua extranjera y no poder ser refutados. Lo mismo hace un escritor, tomando a la filosofía como modelo y dándole a la filosofía esta función de modelo” (Aira, “Nouvelles impressions”: 52).

El apelativo a la creencia, no obstante, remite una vez más a la dominante metaficcional de una narrativa hermética, que elude la lectura representativa, del mismo modo que las punks eluden su catalogación, se burlan de los esfuerzos de comprensión de Marcia, negando, problematizando o jugando con las etiquetas con las que Marcia pretende simbolizarlas. Mao y Lenin llegan inclusive a ofrecerse a cambiar de nombre de pila si Marcia se lo pide. Este juego puede leerse bien como alegoría de la ironía de la labor de aprehensión crítica del texto, bien como puesta en crisis de todo paradigma

epistemológico a partir del cual reducirlo o como un proyecto de transvalorización de la literariedad del mismo. Pero, como señalamos, si rastreamos el diálogo que los textos establecen con las escenas del presente que se eligen como material para ese proyecto, podemos advertir cómo el juego de las transformaciones que se define como verdadera realidad. En el progresivo cambio de atmósfera que en el texto se sugiere por contacto con la otredad representada por las “falsas punks”<sup>266</sup>, encontramos la explicitación de un límite en la representación- el de la deconstrucción de todas las formas de simbolización estereotipadas con las que construir la realidad- y la simultánea apuesta, desde el horizonte del simulacro, a la explicitación de una cierta realidad- o de un real- a partir de la vuelta imagen de los personajes y las acciones que despliegan. Como si de una instantánea se tratase, el texto proyecta un deseo de fuga de la “lógica de las explicaciones”. Esta fuga del rodeo lingüístico o verbal- inevitable, por otro lado- se da como écfrasis fotográfica (Montoya Juárez, 2005). Como la fotografía digital, el texto pretende construir una gramática visual que simultáneamente visibilice el delirio- el borrado de la realidad- al tiempo que apele a un “radical fotográfico”, que exprese por contacto, de un modo, si se quiere, más directo, un acceso a lo real. Si, por un lado, la escena de la prueba funciona como estereotipo, la literalización del axioma melodramático “el amor lo puede todo”, a medida que la realidad deviene imagen, la prueba se convierte en “figura de amor” (Contreras, 2002), “circunscrita (como un signo) y memorable (como una imagen o un cuento)” (Barthes, cit. en Contreras 2002: 153). El simulacro que se tematiza en los textos airianos<sup>267</sup>, antes que darse en función de la *descriptio* de una desrealización de la realidad o sustracción de la experiencia conducente al silencio propia de las formas escriturarias en la senda de la neovanguardia, es, en textos como éste, la exploración de un contexto y un archivo como puntos de partida para un nuevo realismo cifrado en torno a la noción de la transformación continua, que se viene sugiriendo, aunque sea como impresión subjetiva, desde el principio de la novela:

“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

---

<sup>266</sup> Punks-clichés coincidentes con una tradición del lesbianismo punk vinculado con la violencia.

<sup>267</sup> Incluso cuando se trata de ficciones del procedimiento en que trabaja sobre las posibilidades creativas y artísticas de los diferentes media produciendo cada una de ellas un “simulacro del simulacro” (*La trompeta de mimbre*, 127), en Aira hay siempre una obsesiva preocupación por el realismo, por referir a lo exterior a la literatura a sabiendas de que todo es simulacro.

podiera 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” (Aira, *La prueba*: 14)

Como vemos, la “lógica de las transformaciones” se erige como respuesta a “la lógica de las explicaciones” de manera bastante visible en *La prueba*, cristalizando en la catástrofe final, anticipada en diferentes sugerencias del narrador- que oscilan entre la sutileza y la brutalidad- como la citada más arriba, a través del uso de un lenguaje injustificadamente soez, la transposición de diferentes umbrales geofísicos en el recorrido que hacen las punks, de lo exterior a lo interior, y viceversa, de los espacios iluminados a los espacios oscuros<sup>268</sup>, como el espacio en que tiene lugar la revelación<sup>269</sup> que da inicio a la segunda parte:

---

<sup>268</sup> Los efectos lumínicos en esta novela coadyuvan a representar el continuo, el pasaje entre la realidad y la ficción. El crepúsculo, por ejemplo, como punto en que se solapan la noche y el día, se tematiza como espacio de la ensoñación, un espacio-momento indefinido entre la noche y el día, que el narrador identifica con la fábula: “Sea como fuere entraba a ese reino encantado, que no era ningún lugar, era el momento causal de la tarde. ¿Había llegado ella a él? ¿Él a ella? ¿La había estado esperando? No se hacía más preguntas porque ya estaba allí?” (9). Remon-Raillard señala pertinentemente a este respecto el homenaje a Arlt llevado a cabo por Aira en *La prueba*, que traduce otro título teatral arltiano, *Prueba de amor*. Aira hace ingresar el motivo del crepúsculo como espacio de tránsito en que puede ocurrir el “hecho insólito” arltiano, en su versión airiana, “lo imprevisible” (Remon-Raillard, 1999: 196-198). Contreras por su parte lee en el drama de potencias que elabora la “imaginación melodramática” (Brooks, 1976) airiana la puesta en acto de lo “rocambolésco arltiano” (Contreras, 2002: 160). Por nuestra parte queremos remarcar cómo la pura acción identificada con “lo novelesco” como potencia de transformación-generación del relato, se explicita en la narrativa airiana del período desde una gramática visual. Puede ser interesante en este sentido un rastreo de la luz como un “fenotexto” (Cros, 1986) significativo en estas ficciones. Frecuentemente la realidad como felicidad o belleza en lo súbito o lo inmediato se compara a menudo en Aira con determinados efectos lumínicos o climatológicos, en una hipérbole expresionista del ocasionalismo romántico típico del espiritualismo sensible en la novela decimonónica americana. Ejemplos de ello se dan en *El llanto*: “Había un gran lecho de luz... y en el centro una flor extraña, gigante, inmóvil en medio de ondas de luz blanquísima que se retiraban poco a poco y se renovaban... esa flor era Laura... en esos instantes Laura era todo cerebro, era, no la mujer de los símbolos fáciles, sino la mujer cerebro... y las olas sucesivas se teñían, en unos rebordes sólo visibles desde cierto ángulo, de los colores más vivos, aunque transfigurados por el blanco del día... El amanecer, que era la hora en que hacia estos viajes me llenaba la cabeza de ideas de colores” (Aira, *El llanto*, 38); o “era el clima de la felicidad. En las largas horas vacías contemplaba el cielo, y lo veía cambiar de colores con una emoción profunda. El cielo era mi país, la Argentina. Nunca la amé tanto...” (Aira, *El llanto*: 44-45).

La luz, como demuestran numerosos experimentos ópticos del XIX, resulta un elemento clave en la percepción anamórfica (Crary, 1994), resultando la protagonista absoluta de novelas como *La luz argentina* o *Los fantasmas*, y un actante determinante en muchas otras novelas airianas: bajo determinadas condiciones lumínicas la visión de Martín alcanza a ver de diferentes maneras la villa de



“A continuación de las vidrieras del Harding había un trecho muy oscuro, a veinte metros de la esquina. Ahí se agruparon contra la pared. Mao comenzó a hablar sin preliminares, en un tono de urgencia. Tenía la vista fija en Marcia, que en la penumbra se sintió más libre de devolver la mirada con una intensidad que era rara en ella” (Aira, *La prueba*: 50)

La narración inserta este ideograma de múltiples formas, el de la nietzscheana transformación del mundo, al principio como metáfora subjetiva para explicarse un cambio de idea en la protagonista, vale decir, como un sentimiento o una impresión:

“Cuando volvió en sí de esta momentánea reflexión fue como si el Pumper hubiera cambiado de naturaleza. No era la primera vez que tenía ese sentimiento desde que las dos chicas se habían dirigido a ella en la esquina de enfrente, menos de un cuarto de hora antes: el mundo se había transformado una y otra vez” (Aira, *La prueba*: 27)

Hasta que, finalmente, irrumpe lo real como “lógica de las transformaciones”, como congelación fotográfica y aceleración massmediática simultánea del cliché de la “prueba de amor” por efecto de un procedimiento o un sistema de “belleza y felicidad” que antes se había puesto en funcionamiento en el nivel verbal- “¿Querés c...” (Aira, *La prueba*: 7)-, a través de toda una serie de observaciones etnográficas sobre la “atmósfera” en sentido figurado, iniciando una ruta por lo imprevisible que excede todas las consideraciones articuladas por Marcia y acaba, finalmente, por degenerar en catástrofe. La catástrofe de la escena final introduce una “lógica onírica” que disuelve la coherencia previa de la representación realista en una acumulación de imágenes y formas que se suceden vertiginosamente, como en el género massmediático posmoderno del videoclip.

La verdadera realidad comienza cuando se termina la oscilación entre la explicación y las transformaciones- cuando todo toma la lógica de una gran transformación- en el

---

*Embalse*, los relámpagos de la tormenta de *El Bautismo* llevan al cura a percibir una correa como una serpiente, determinadas condiciones climatológicas y nuevamente un rayo transforman la percepción del pintor Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, como modificadores de la percepción funcionan también las luces estroboscópicas de la discoteca de *El Congreso de Literatura* o *Yo era una chica moderna*, del que el episodio protagonizado por Sergio Vicio, amigo de las punks (avatar ficcionalizado del escritor argentino Sergio Bizzio), puede leerse como un antecedente en *La prueba*.

<sup>269</sup> Este espacio se ubica en la calle Bonorino, precisamente, la calle donde reside el escritor César Aira.

instante en que da comienzo verdaderamente “la prueba”<sup>270</sup>. Las tres muchachas se adentran en un nuevo espacio interior<sup>271</sup>, el supermercado<sup>272</sup>, espacio cerrado al que se accede atravesando un umbral, como se preocupa de remarcar el narrador:

“Cuando entró... no exactamente cuando entró, sino cuando miró atrás y vio lo que hacía Lenin al entrar... fue como si comenzara un sueño. Y al mismo tiempo como si comenzara la realidad. Lenin había sacado del bolsillo, o quizás entre las cosas metálicas que le colgaban del cuello, un grueso candado de hierro negro; cerraba la puerta de vidrio, corría el pasador y le ponía el candado, que al cerrarse hizo un clac que la sobresaltó. Fue como si el candado se hubiera cerrado sobre su corazón, literalmente. Más todavía, fue como si su corazón fuera el candado de hierro negro algo herrumbrado, pero funcionando a la perfección, demasiado bien en realidad. Porque la maniobra había tenido algo de irreversible (un candado, cuando se cierra, parece como si nunca más fuera a abrirse, como si la llave estuviera extraviada desde ya) lo que sumado a lo imprevisto, a la sorpresa, la volvía un sueño hecho realidad” (Aira, *La prueba*: 55).

La única salida, la vuelta atrás, queda anulada al entrar en la lógica de la acción-real de la prueba de amor. Bajo las luces fluorescentes que iluminan el supermercado, espacio simbólico por excelencia de la sociedad de consumo (Breuil, 2003a; Santos, 2004) se “prolongan” y “amplifican” los procesos de revelación de la violencia a través de una atmósfera que es al mismo tiempo “desrealizante” e “hiperrealizante” (Breuil, 2003a),

---

<sup>270</sup> La traducción posmoderna del arquetipo de la “muerte del dragón”, el robo de una tienda para ofrecer un “trofeo” a Marcia, un “clásico” de las pruebas de amor, aunque nunca antes se haya ensayado.

<sup>271</sup> Cristina Breuil dedica un capítulo de su trabajo al análisis de la representación del espacio en el fragmento final de *La prueba*, señalando la forma en que, a diferencia de la descripción detallada que se da del barrio como si el tiempo se hallara detenido, en excursos que contemplan la realidad desde fuera de la acción, ahora el espacio va descubriéndose plegado sobre la acción, a medida en que las punks van actuando, señalándose una cierta ambigüedad espacio-temporal frente al escrupuloso detallismo de la descripción de los espacios anteriores. Como señala Breuil, la configuración del supermercado: “elle suggère une circulation massive, disséminée, mais aussi orientée, du public, car l’entrée est unique et l’intérieur présente des sous-espaces reliés entre eux par un système de circulation. Le Disco est comme un labyrinthe où les trajectoires humaines semblent devoir irremediatement se ramifier- la ramification des parcours étant nettement inscrite dans la dynamique urbaine moderne du réseau (réseaux communicationnels, humains, routiers, urbains, etc.) » (Breuil, 2003: 182). Hemos señalado en el capítulo 6.1 esta transformación del estilo en que se describen las escenas, cruzadas de ficción massmediática, como tematización del “salto a lo real” que se da en la narrativa airiana del período, en una suerte de expresionismo presentativo de lo contemporáneo.

<sup>272</sup> No podemos obviar que la escena del atraco y violencia exacerbada traduce como imagen una violencia cotidiana en el período en que se escribe *La prueba*, 1989, hiperinflación, y saqueos a supermercados a cargo de sectores desfavorecidos para aprovisionarse de mercancías y alimentos se convierten en noticia cotidiana. La exposición espectacular del fragmento- con sus hipérbolos expresionistas- no deja de ser, en realidad, la traducción en imagen de otra imagen, pues los acontecimientos que inspiran el relato son percibidos a través de la mediación televisiva. Y en ese sentido, la transcripción conserva un cierto realismo evanescente, propio del contexto posmoderno.

que hemos vinculado al recurso de la écfrasis fotográfica- podríamos decir, écfrasis de “imágenes infográficas”(Gubern, 2007)- a través de la que se visualizan las escenas acaecidas en el supermercado. La infografía o la animación por ordenador permiten la manipulación digital de las imágenes, haciendo ingresar en éstas lo delirante, la invasión de lo imaginario y la seducción sobre lo real. Estas dos características del lenguaje fotográfico contemporáneo, la contigüidad o el *punctum* barthesiano, y lo delirante intensificado por la manipulación infográfica, se tematizan en la novela, bien a través de metáforas o adjetivación proveniente del lenguaje fotográfico o massmediático, o, simplemente, mediante el señalamiento de la superposición de velocidades superpuestas, la de la aceleración absoluta de lo “súbito”, y la inmovilidad fotográfica de la “revelación”, simultáneas<sup>273</sup>:

“Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos la cabeza de la señora. El espectáculo había atraído la atención general. El clamor se multiplicó, y lo que surgía de él, más que los ¡Asesina! ¡Bestia!, etcétera eran los ¡No mires! (...) era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O a recordar, que es lo mismo (...) Mao (...) lanzó la cabeza como una pelota hacia los que gritaban (...) La atmósfera se había enrarecido. El calor del fuego estaba cargado de olores asfixiantes. Toda la materia comestible y bebible del supermercado se transmitía al aire. (...) los envases de solventes, ceras, lustres, amoníacos, estallaban con hedores irrespirables. Las masas cautivas presionaban por alejarse y pasaban unos por encima de las cabezas de los otros (...) en pleno sálvese quien pueda. (...) Góndolas enteras empezaban a derrumbarse sobre la gente. Y la cabeza de la señora seguía en el aire, no porque se hubiera detenido

---

<sup>273</sup> Como veíamos a propósito de nuestro análisis de *Moreira*, la cuestión relativa a las perspectivas “acelerada” y “retrasada” (Paz, 1978), habría de ponerse en relación con la figura de la anamorfosis de inspiración leibniziana que supone un rasgo sustantivo en esta narrativa, anamorfosis que tiene un carácter eminentemente dual: “la imagen nace de su propia desfiguración, señalando a su paso el carácter doble que la sustenta: es una representación que esconde el objeto mismo que representa” (García, 2006). Es en este sentido que podemos entender la hiperbolización o el gigantismo y la miniaturización de los tamaños en Aira cuyos ejemplos son legión en sus novelas: la discoteca miniaturizada en *Yo era una chica moderna* o el aumento y reducción del tamaño del gigante Chin Fu en *La guerra de los gimnasios*, el camión-planeta-mónada del Chiquito, la Virgen de *Los misterios de Rosario*, o la perspectiva que disminuye al gaucho que se aproxima a la pulpería en *Moreira*. La velocidad es según Virilio, la categoría sobre la cual se apoya la visión, “la velocidad permite ver” (Virilio, 1997). Velocidad y percepción están íntimamente ligadas en *La prueba* en un sentido idéntico al que lo están en *Un sueño realizado*. Nos parece que frente a las velocidades en que se mueven los personajes que pueblan el supermercado, los punks suponen velocidades alternativas- hiperaceleración y estatismo- a la velocidad del mercado pudiéndose leer como alegoría de la necesidad de hallar una velocidad particular de la literatura en su contexto actual, el del mercado-Espectáculo finisecular. Sobre las relaciones entre mercado, realismo y velocidad en la literatura contemporánea a partir de la teoría de Virilio puede leerse el excelente artículo de Daniel Noemí (2008).

en un milagro de levitación post mortem, sino porque había pasado muy poco tiempo”.  
(Aira, *La prueba*: 68)

*La prueba* es un ejemplo de cómo la écfrasis, en este caso desde una cierta estética proveniente del cine de masas contemporáneo y la fotografía digital, se pone en relación con el problema del realismo en la narrativa airiana de los noventa. A pesar de la revelación tautológica de Mao, que no puede avanzar más allá en la definición del amor, el relato prosigue hacia adelante, y en las últimas páginas de la novela, el esfuerzo de verosimilización es si cabe más intenso, una verosimilización que corre a cargo del narrador pero que emplea también ideas de los seres que pueblan el supermercado. Los clientes son superados por esta violencia extrema y exterminados sin miramiento por las dos *punks*:

“Sonó un tiro inmediato, pero no causó un agujero en la frente del que se reía, sino en la pierna de una señora bajita que estaba a dos lugares de él en la cola. La pierna se volvió una fuente de sangre y la señora se desmayó aparatosamente. (...) El sujeto, blanco y aturdido, dejó de reírse. El tiro estaba destinado a él. Era como si estuviera muerto, porque en la ficción correspondiente a su incredulidad anterior, el agujero realmente estaba en su frente” (Aira, *La prueba*: 60).

Las descripciones ecfásticas de esta lógica onírica introducida junto a un esfuerzo de verosimilización realista rozan el extremo del delirio en *La prueba*. A pesar de la impresión de Marcia que nos entrega el narrador- “no se podía ir más allá”- el relato sin embargo sigue escribiendo tras el fin, prolonga hacia adelante las transformaciones hasta lo “indiferente” de una violencia extremada que logra su objetivo en el contexto monádico en que tiene lugar, el supermercado, pero también, en la novela. Las transformaciones visuales, buscan concitar el delirio y lo real provenientes del lenguaje otro de lo fotográfico o lo massmediático, bajo la forma de una utopía ecfástica (“ekphrastic hope” (Mitchell, 1994)), para tematizar al término de la novela una expulsión del verosímil realista en pos de un verosímil que se quiere ahora “real”, en un continuo al más allá de la escritura. Nótese en la cita siguiente las referencias al marco en un deseo de volver imagen la escena narrada y conectar el texto con el discurso otro de la representación pictórica o fotográfica:

“Una mujer, por ejemplo, un ama de casa del barrio (...) se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelassé. La señora se hacía monstruo, pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo de un brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... Y estaba cantando, sin abrir la boca, con un registro que en comparación habría hecho parecer flatulento y abotagado al de María Callas, sin contar con que el canto se enriquecía en ella con unas risas y jadeos y unas danzas no humanas... Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. (...) Un arcoiris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo, sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... Y al mismo tiempo era sólo una mirada, una pequeña insistencia. Porque otro tanto podía pasar con cualquiera; y de hecho pasaba, ella era apenas un caso entre cientos, un cuadro en una exposición” (Aira, *La prueba*: 69-70).

Vueltas definitivamente imágenes de comic o teleserie de dibujos animados<sup>274</sup>, Marcia se une a las dos punks- integra la acción- y el texto termina exhibiendo la éfrasis de un último fotograma en el que el amor-acción se impone aunque sea en el espacio limitado del relato. Las tres siluetas quiebran el cristal, salen de su mónada, e invaden el exterior transformadas en el interior de la novela en “estrellas” cuya función, en un espacio en que se unen lo local- Flores- y lo Global- el hemisferio sur-, es permanecer incomprensibles. Como se encarga de subrayar el narrador, el final, la interrupción del relato, es el comienzo de algo, claro está, fuera del reino de las explicaciones:

“¿Cuánto tiempo había pasado? ¿Cinco minutos en total, desde que irrumpieron en el supermercado? ¡Y cuantas cosas habían pasado! Todos esperaban por un atavismo, porque no había nada que esperar. Lo que se sentía era lo contrario a que alguien acudiera: reinaba una huida centrífuga, el Bing Bang, el nacimiento del universo. Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas.

---

<sup>274</sup> En una estética que recuerda un tipo de espectacularidad propia de los fotogramas congelados frecuentes en los finales de determinados *cartoon* del cable como las “Supernenas”.

Era un comienzo, pero también era el final. Porque Mao saltaba de la caja número uno al suelo, terminada la faena, y corría hacia la salida, y Lenin se le había unido, y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor... El vidrio estalló y el hueco se las llevó limpiamente... dos figuras oscuras sin límites atraídas por la inmensidad del exterior... y el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió... tres astros huyendo en el gran giro de la noche... las tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados, sin comprender... y se perdieron en las calles de Flores” (Aira, *La prueba*: 70-71).

### 6.3.2.2. Tejer “mirando televisión”.

De entre la producción narrativa de Aira, dos textos podrían catalogarse como piezas teatrales- o tal vez guiones para cortos cinematográficos<sup>275</sup>: *El mensajero* (1996) y *Madre e hijo* (1993). Éste último, cuya escritura se fecha en 1990, fue publicado en 1993, llevando como subtítulo “(Una pieza en un acto)”. El argumento plantea una visita de un hijo de nombre César, que como el autor también es un escritor con residencia en Buenos Aires, a su madre en la ciudad de Pringles durante los meses de verano. *Madre e hijo*, es uno de los textos menos leídos y conocidos de Aira, publicado en la editorial rosarina *Bajo la luna*, por suerte reeditado en 2004, nos interesa particularmente citarlo aquí.

Pertenece, podríamos decir, a la constelación de textos dentro de la narrativa de Aira, que resulta más marginal, y conecta, por el apelativo al diálogo desde el absurdo, de estirpe beckettiana y lamborghiniiana, que leíamos en la narrativa airiana de los setenta, con *Moreira*. Como señalábamos a propósito de *La prueba*, todo diálogo en los textos de Aira está impregnado de una voz teórica, que plantea, a veces hilados de manera más o menos incoherente, simulacros de teorías que apelan a todo tipo de saberes- filosofía, antropología, ciencia, pero también a la cultura popular, a la verosimilización de acontecimientos triviales mediante el establecimiento de leyes pseudocientíficas, o a la justificación de acciones o decisiones tomadas en la vida por sus protagonistas. La madre es un *passepertout*: sus intervenciones son a menudo exabruptos o sintagmas

---

<sup>275</sup> Bien por la pretensión declarada de serlo bien por incluir convenciones del género: diálogo precedido de paratextos, el nombre de cada interlocutor que interviene, la inserción de determinados paréntesis con notas aclaratorias de la gestualidad o de lo que acontece durante ese diálogo, y el respeto escrupuloso a las tres unidades clásicas del género.

yuxtapuestos compuestos de palabras e incluso de lexemas sin concluir- ¡No...! Quéeeeq... Por qué meq... Qué me...” (Aira, *Madre e hijo*: 8) (...) “Yo... York... (...) Es... Lib... Nietzsche...”<sup>276</sup> ¡Es más aburrido que chupar un clavo!” (Aira, *Madre e hijo*: 21) –. Frente al discurso balbuceante de la madre, el hijo, sostiene un discurso elaborado, en el que aparecen Freud, Nietzsche, Leibniz, y se hace una síntesis de lo que ha supuesto al personaje del hijo, “César”- las enseñanzas de “Osvaldo”, el “fantasma”, su difunto maestro:

“Yo creo que una lengua se aprende 1) viendo hablar, 2) oyendo la emisión ininterrumpida de la mañana a la noche, 3) agradeciendo la cualidad maravillosa de compañía, 4) lamentando la negra melancolía del final de la noche y 5) ensordeciéndose con el volumen. Los cinco dedos de la mano del fantasma, en mi caso la mano de Osvaldo, mi maestro” (Aira, *Madre e hijo*: 20).

Hay en el texto funciones que permiten una comparación estructural con *Moreira*. Como en la primera novela de Aira, se hace ingresar a la ficción la relación discípulo maestro, no sólo porque el personaje del hijo cite explícitamente a Osvaldo o, sorteando toda verosimilitud mimético realista<sup>277</sup>, resume sintéticamente en la conversación cotidiana sus referentes filosóficos o artísticos, sino también por la inclusión de la figura del “fantasma”, diseminado en el texto en varios niveles de significación. El fantasma será el difunto Osvaldo, el padre que falta, el proyecto fantasma que inicialmente el hijo plantea a la madre de casarse con una joven pringlense cuando, en realidad, esto ya ha tenido lugar. Como ocurrirá también en *El llanto*, en *La serpiente*, o en el cuento de *La trompeta de mimbre*, “El espía”, el escritor entra en la obra para borrar el contexto en que cree vivir el personaje. El personaje de *Madre e hijo*, César, se casó, según descubrimos también en la ficción, con Liliana (Liliana Ponce, su esposa en la vida real) y ha tenido dos hijos (Tomás y Noemí). En el pasado la mano izquierda del escritor también tendrá un dedo fantasma, amputado a consecuencia de un accidente con un perro, que, en realidad, tampoco tuvo lugar, o, si tuvo lugar, desde luego no tuvo tan

---

<sup>276</sup> La falta ortográfica en el nombre del filósofo alemán, se da en el texto de Aira; si puede interpretarse como errata, hay que tener en cuenta que citamos de una segunda edición, que la escena admite coloquialismos propios del lenguaje hablado y que a lo largo del texto, que tematiza “el cambio de idea” como contenido narrativo, a través de la metáfora del olvido del contexto, vale decir en este caso, el “fantasma”, se reproducen ciertos errores de concordancia como parte de un efecto estético de incoherencia, sobre todo en el discurso de la madre.

<sup>277</sup> El texto simula el encuentro de un hijo con su madre para hablar de su próximo matrimonio mientras esta teje y mira la televisión.

trágica consecuencia. Incluso el propio personaje de César, el hijo, se entiende compuesto por una mitad fantasma- “Una de dos: o aquí también se coló alguna especie de olvido... o el perro me arrancó no un dedo sino una mitad entera del cuerpo y he vivido reflejándome a mí mismo, el ambidiestro perfecto...” (Aira, *Madre e hijo*: 41). Por último, define la labor de la escritura como “una geometría de contornos de fantasmas” (Aira, *Madre e hijo*: 44), un rodeo por las curvas de una geometría que semeja lo fractal:

“Recién te decía que sentía como si una de mis mitades se hubiera evaporado, y el vacío se redujera a reflejar lo que quedó. Ahí veo el embrión de una historia de fantasmas, ¿no? La vida y la muerte como mitades. Lo malo es que en mí todo se hace teórico, filosófico. Tan lleno estoy de lógicas retorcidas que cosas tan simples como la alegría o el goce de la vida se me hace imposible alcanzarlas sin un rodeo por las historias, por los fantasmas” (Aira, *Madre e hijo*: 45).

La pieza dialogada concluye con la posibilidad de un milagro real, la puesta por verdad de una historia de fantasmas (de muertos vivientes) en una versión surrealista doblemente grotesca, por lo ridícula y lo cotidiana, en que acontece lo siguiente: el pollo congelado que la madre iba a hacer al horno para cenar ambos, acabará resucitando a una extraña nueva vida, precipitando la ya clásica catástrofe en Aira, catástrofe instalada en el interior de una cotidianidad popular atravesada de lo masivo, vacía de exotismo alguno, que como ha señalado Laddaga, es una marca básica de la narrativa de Aira (Laddaga, 2001).

Como en la historia del gaucho Moreira, tiene lugar en esta obra una resurrección final, calificada de milagro. El milagro verdadero- el fantástico- frente al resto de milagros “falsos”<sup>278</sup>, es esa resurrección -“que no pasó con Osvaldo, con papá...” (Aira, *Madre e hijo*:64)- de un pollo congelado:

---

<sup>278</sup> “Milagros” o incongruencias como la recuperación del dedo fantasma o la recuperación de la memoria de su matrimonio o la identidad del escritor, milagros que quedan ligados a la no fiabilidad previa del narrador: “Sí. Acordate que ayer me dijiste que hay días en que ves mi mano derecha completa, con los cinco dedos, y de pronto te viene a la mente que no es así, que tengo cuatro, y entonces te aparece como algo nuevo, como algo que fuera preciso inventar, toda la historia del accidente, de la amputación, y de toda mi infancia, y tu matrimonio, y sólo entonces surge aquel perro, de la nada, del vacío, más o menos como sucedió en la realidad, ¿no? (...) Lo registré porque a mí mismo me pasa, veo el dedo que falta, no veo el dedo que está... quiero decir, que está invisible, porque en realidad no está... Pero en mi caso puede deberse a una contaminación con la lectura de un pasaje famoso de Freud. En mí todo está contaminado de literatura...” (Aira, *Madre e hijo*: 17-18)



“Es un verdadero milagro que un pollo eviscerado y congelado salga de su bolsa de plástico de supermercado, y le crezcan la cabeza y las patas que le habían cortado, y le vuelvan a salir las plumas, mil veces más hermosas que las que tenía... Uno puede pasarse la vida esperando un milagro, y cuando sucede es tan idiota, tan inútil... ¡Un pollo! El milagro que no pasó con Osvaldo, con papá...” (Aira, *Madre e hijo*: 64)

El producto congelado sale de la bolsa de plástico de supermercado para cobrar una vida fantasmal. La escena de corte surrealista remeda, según la mediación del personaje que narra, la visualidad de los dibujos animados: “Hijo: ¡Shh...! ¿Adónde va? A la puerta. Querrá salir, pero como no sea por el ascensor... Esto ya es Disney. ¡No, es por la luz! Ahora sí que... ¡Nos oyó!” (Aira, *Madre e hijo*: 65-66)

La densidad efrástica de la descripción de dicha resurrección se vuelve massmediática o televisiva no sólo por la referencia a la productora de Walt Disney, sino también por el color inverosímil de las patas, el pico, las plumas, del pollo fantasma. Del que, afirma el hijo, emana una luz que semeja la de un televisor encendido en la penumbra y recuerda<sup>279</sup> al televisor encendido en mitad de la noche de *El llanto*- “Pero es increíble la luz que sale de él, no nos damos cuenta porque no le hemos sacado la vista de encima” (Aira, *Madre e hijo*: 65).

La calidad positiva o negativa de la televisión en su comparativa con la cultura escrita también es motivo de digresión en *Madre e hijo*. Al fenómeno televisivo se lo vincula con una anécdota relatada por Osvaldo a César, el hijo en la pieza teatral, en la que se elogia la calidad de compañía de la televisión, y más adelante también, se identifica la televisión con la idea borgiana de la lengua extranjera como la patria del escritor, lengua que César afirma haber aprendido del propio Osvaldo:

“La televisión es buena, lo admito, qué increíble que haya llegado a admitirlo, no me reconozco a mí mismo, pero así es. Lo acepté en buena medida por vos, y antes ya lo había hecho por Osvaldo. A la televisión hay que reconocerle esa cualidad maravillosa

---

<sup>279</sup> En el sistema airiano todo elemento puede funcionar como las ratas de Copi, catalizadores de partículas narrativas que se transmutan de novela en novela, deslizándose morfológicamente entre series gramaticales inclusive heterogéneas, de los sustantivos a los adjetivos y éstos a los verbos.

que tiene, de compañía. Si no lo había reconocido antes, por mí mismo, es porque yo prefiero estar solo... Pero eso puede ser inmadurez de mi parte. Osvaldo me contaba de la tristeza enorme que sentía a las tres de la mañana, cuando la transmisión terminaba: no lo podía creer, todas las noches lo mismo, lo tomaba como un golpe de mala suerte. Puedo entenderlo perfectamente, señal que ya no soy tan intolerante como era. O que no soy tan joven. (...) Pero hay un punto en que la televisión deja de ser buena, mamá. (...) lo pensé yo solo, una teoría que estuve haciendo estos días, tirado en mi pieza con un libro en las manos, sin poder concentrarme en la lectura por el ruido que hace la televisión aquí en la sala. Es algo relativamente sutil, como todo lo mío. Creo que te lo puedo explicar como una fábula (...) no hay mejor ejercicio (...) que mirar la televisión, con el sonido bien alto como te gusta mirarla a vos. Mucho más que la radio, porque en la radio faltan las caras, que en las lenguas extranjeras lo son todo; y falta también la espontaneidad, que también lo es todo en la lengua extranjera o desconocida (...)" (Aira, *Madre e hijo*: 19-20)

En buena parte de los textos de Aira publicados desde 1990 la caída en lo massmediático, o la televisualización, que venimos describiendo, adopta la forma, pensamos, más que del miedo efrástico, del deseo inherente también a la éfrasis-entendida, recordamos, como resume Krieger como "la representación verbal de la representación visual"-, la utopía de alcanzar su "otro semiótico" (Mitchell, 1994), en este caso el "lenguaje otro"- "la lengua extranjera"-de la televisión, que está inextricablemente unida al constructo del presente. En ese deseo se cifran las posibilidades para la literatura de alcanzar lo real: (...) "cuando se trata de aprender una lengua extranjera, todo el esfuerzo debe concentrarse en captar el flujo, el continuo, y por escrito la lengua se presenta cortada en palabras (...) (Aira, *Madre e hijo*: 19-20).

La televisión, se sugiere en este texto, es el modo más adecuado de hacer hablar a la lengua extranjera del presente, su flujo, su continuo. En *Madre e hijo* se sugiere de inicio en clave alegórica una pregunta por los modos de coexistencia de los diferentes lenguajes o cómo "tejer" (vale decir, escribir literatura) al mismo tiempo que se "mira la televisión":

“Madre: ¡Querido...!

Hijo: ¿Tejés sin mirar?

Madre: No... Cómo voy a... el punto...

Hijo: Pero estás mirando la televisión.

Madre: ¿Qué...? ¿Qué...?

Hijo: Que tejes mirando...” (Aira, *Madre e hijo*: 7-8)

Pero hacer arte a partir de los medios desde la lógica de esta narrativa requiere no sólo de la adopción de recursos o lenguajes visuales provenientes del espectro massmediático, hacer albergar al texto imágenes procedentes de los *mass media*, que en el caso de Aira permanecen a menudo irreductibles al discurso<sup>280</sup>. Sino poner a funcionar las imágenes y la gramática desde la que hablan los medios como parte, no sólo de un proyecto de transvalorización del arte- a partir de la ironía/seducción *camp* o como autodevaluación irónica del propio objeto artístico— sino como material para la construcción del *readymade* verbal. La traducción de las imágenes en partículas narrativas o el empleo de gramáticas extraídas del *sensorium* audiovisual massmediático dotan de una textura mediática a los textos. En este sentido la televisión en la literatura airiana visibiliza un contexto, una atmósfera, por usar el término airiano, vinculada a los escenarios del presente, y, al mismo tiempo, aporta un archivo de lenguajes y formas para la elaboración de ese “arte del presente”. Por un lado opera esta visibilidad del presente en tanto incorpora un bricolaje de materiales y tecnologías del *sensorium* simulacional posmoderno, por otro, también, porque supone un diálogo con el presente, o con la posibilidad de la escritura artística en el contexto del presente/Mercado/espectáculo<sup>281</sup> - un arte de “lo informe” (Speranza, 2006) construido a menudo según exigencias formales vanguardistas que sin embargo cobra sentido pleno en la recepción de la novela en el mercado editorial, en su consumo, en su simultaneidad de emisión con las redes discursivas del simulacro contemporáneo. El diálogo de la obra con el presente/Mercado/espectáculo se da desde los niveles de la opción formal, con la selección de los materiales para el experimento *readymade*, y de la distribución de la novela como objeto para su consumo<sup>282</sup>. Todo ello forma parte de la densidad massmediática que esta narrativa adquiere en las dos últimas décadas.

---

<sup>280</sup> “Una vez dominada la lengua, cumplido el objetivo, lo que se impone es pasar a dominar el continuo del pensamiento, que no es el mismo que el continuo de la lengua, es casi lo contrario. Ahí son necesarios los libros, y está rigurosamente contraindicada la televisión” (Aira, *Madre e hijo*:21)

<sup>281</sup> A ello apunta en la ficción que analizamos la procedencia del pollo congelado que se transmuta en milagro.

<sup>282</sup> A este diálogo con el mercado responde la selección múltiple e imprevisible de editoriales, la sobreabundancia de textos y la frecuencia de publicación que fuerza a estar siempre desactualizado en la lectura de “lo último” de Aira, como si de una moda o una marca (Montaldo, 2005) se tratase.

6.3.2.3. *Del lado del archivo: la televisión como lenguaje artístico.*

Aunque son legibles múltiples y variadas definiciones sobre el arte a lo largo de la ingente producción narrativa y ensayística de Aira, quizás una de las más sintéticas y claras, por intuitiva, puede leerse en *Las aventuras de Barbaverde* (2008)<sup>283</sup>, volumen compuesto de cuatro *nouvelles* breves independientes conectadas por la participación de los mismos personajes. En una escena de “El gran Salmón”, Karina, la protagonista, contempla una instalación artística en la terraza del hotel Savoy de Rosario a cargo de Barbaverde, en la que un grupo de cigüeñas embalsamadas de aspecto humanoide trabajan en un laboratorio de cartón, señalando el punto del cielo donde un salmón gigante (de unos cincuenta millones de años luz, según el texto) se halla detenido:

“Una vez que hubo asimilado lo que tenía ante la vista la sorpresa cedió paso al goce estético. El respeto que sentía por Barbaverde, escaso o inexistente hasta ese momento, se hizo enorme. Por más de un motivo, esa instalación llenaba todos los requisitos y exigencias, hasta las más quisquillosas, de su concepto del arte (Ni se le pasó por la cabeza que fuera otra cosa que arte.) Tenía la atmósfera absurda, el concepto hermético, la artesanía imaginativa, el equilibrio de ilusión y representación, las dimensiones, el aire casual y momentáneo, la conmovedora fragilidad, la devoción infantil, en suma, todo lo que ella le pedía a la creación artística” (Aira, “El gran Salmón”: 46).

Como venimos señalando, en virtud del procedimiento airiano- articulado alrededor del concepto leibniziano del continuo- la representación de la realidad se pone en un plano diferente del plano del sentido, hermetismo vanguardista y contexto, mónada y realidad, son legibles en paralelo, sin excluirse. En la definición del narrador de *Las aventuras de Barbaverde*, se conjugan Duchamp, el surrealismo, pero también, en cualquier caso, el “aire casual y momentáneo” o la “fragilidad”, que no sólo afectan al arte de vanguardia, sino que más bien constituyen cualidades aplicables a la fugacidad de la información en el contexto contemporáneo. La narrativa de Aira crea una serie de objetos que parecen sugerir la misma advertencia de Eduardo Subirats contra la esencialización de la divisoria historicista entre vanguardia y posmodernidad, vale decir, entre la utopía

---

<sup>283</sup> Una de las últimas novelas publicadas en España mientras escribimos estas páginas. Decir “la última” sería una temeridad. En el último año y medio ha publicado la serie de novelas que componen *Las aventuras de Barbaverde*, más *La cena*, *Las conversaciones*, *La vida nueva*, *El pequeño monje budista* y *Cómo me rei*.

programática vanguardista y el devenir espectáculo de la cultura a partir de la massmediación y la formalización de la vida cotidiana por el diseño (Subirats, 2001).

La televisión adquiere una formidable presencia igualmente polisémica en la obra airiana. Frecuentemente puede leerse su presencia como parte de una instalación surrealista, como ocurre en “Los que quieren...”, uno de los textos breves de *La trompeta de mimbre*. Este relato plantea una escena televisiva en que el héroe y el villano se hallan congelados mientras una vieja ama de llaves en la habitación contigua está mirando televisión, según dispone el guión del unitario de teleserie que el narrador proyecta como “explicación” para su teoría de un posible arte hecho a partir de la televisión. Si el conjunto de narraciones que componen *La trompeta de mimbre* constituye una especie de “manual de procedimientos” (Contreras, 2002: 223) a partir del trabajo artesanal con diferentes medios, en “Los que quieren...”, el narrador especula sobre cuál es el hecho diferencial del arte de la televisión, y concluye que para hacer arte con la televisión ha de respetarse su lenguaje específico que la diferencia de cualquier otro arte: “(...) la televisión exige una cantidad fija de obra (ya sea) dos horas diarias, o una hora por año” (Aira, “Los que quieren...”: 133).

La cantidad fija de obra también será parte del proyecto estético general airiano, dos o tres páginas por día- según el lamborghiniano “primero publicar después escribir”-. En su recorrido por el lenguaje de la televisión y sus posibilidades artísticas el narrador acaba identificando la televisión con la cualidad democrática del verdadero arte en los términos exigidos por Lautreamont- “el arte ha de ser hecho por todos, no por uno”- una de las máximas más reproducidas por Aira en sus ensayos:

“En un arte cualquiera siempre está la posibilidad de volver a hacerlo, y hacerlo mejor, o de otro modo. (...) eso se debe a una peculiaridad del hecho artístico (...) la transparencia de sus medios de producción. Hasta el cine entra en esa categoría, pues su funcionamiento básico, óptico-mecánico-químico, admite el primitivismo. (...) La televisión en cambio es incomprensible. Nadie puede saber cómo captar imágenes y transmitir las a distancia, por aire o por cable (...) Y ahí está la paradoja, que es la más comprensible de las paradojas (...) pero no deja de ser (...) irreductible (...): mient(r)as que para realizar obras de cualquier arte se necesita una cierta capacidad o don o aprendizaje, la obra televisiva la puede hacer cualquiera, sin restricción alguna, inclusive

gente que no domina los hechos básicos de la vida (...)” (Aira, “Los que quieren...”: 134-135)

El narrador desliza la ficción en el interior de la ficción y ésta a su vez en el interior de la realidad. El cuento toma la forma del relato del procedimiento a seguir para el rodaje de un *show* televisivo. Dicho *show* remeda series de televisión de dibujos animados de los canales de cable (al más puro estilo de “*Dexter’s Laboratory*”), enfrentando a un científico, el Doctor Moñito, con su “archienemigo”, el Capitán Clavo. Éste irrumpe en su silla de ruedas mecánico-electrónica en el laboratorio secreto de aquél en “la Antártida” (Aira, “Los que quieren...”: 136) con un inmenso rayo de protones para liquidar al buen Doctor, justo en el instante en que éste está probando un gas paralizante de su invención. El metatexto televisivo inventado por el narrador que construye el unitario recuerda el del *anime* o el dibujo animado. En “Los que quieren...”, dado que los personajes son actores (aunque éstos “podrían ser muñecos de tamaño natural, ya que no hacen el menor movimiento (ni siquiera de ojos)” (Aira, “Los que quieren...”: 135), de “carne y hueso”, puede pensarse en el teleteatro de aventuras para niños o adolescentes. La distancia con que toma el argumento clásico de cómic o de *cartoon*, con sus deconstruidas funciones actanciales maniqueas del héroe y el villano y su sistema de supervivencia maravilloso (Todorov, 1972), que se estructura, como las tiras cómicas, en episodios cerrados e independientes, radica en dos cuestiones. En primer lugar, en que, como hemos señalado, el relato lo es del procedimiento para su montaje televisivo, como en el Roussel de *Cómo escribí algunos libros míos*, por lo que el narrador adopta cierta distancia “explicativa” inasumible para el género de aventuras. En segundo lugar, porque inclusive los detalles explicativos del argumento son en realidad lo más parecido a la aventura misma. En la imaginación airiana éstos se postulan previos al hecho televisivo en sí, resultando que la emisión del episodio da comienzo en el instante en que ya ha ocurrido todo lo que podía suceder, y el desenlace real, exterior a la ficción- en televisión siempre la interrupción de la emisión con el siguiente programa o el corte publicitario-, volverá irrelevante preguntarse por el desenlace de la propia ficción. La propuesta del narrador es sobreimpresionar toda la información que sigue sobre una pantalla negra:

“Ese gas lo produce la combustión de una hierba que puede fumarse como un cigarrillo; justamente el inventor estaba probando si el gas, inhalado con ciertas precauciones que

sólo un yogui puede cumplimentar, no hacía efecto; el experimento había resultado exitoso, y el Doctor Moñito se disponía a exhalar el humo dentro de una probeta hermética cuando el otro irrumpió por la puerta. La misma sorpresa le hizo abrir la boca, el gas se esparció, y los dos quedaron paralizados. El Capitán Clavo no tuvo medios de saber qué le había sucedido, pero adivinó la actuación de algún gas, que supuso lanzado por algún dispositivo automático. Quedó fijo, con el dedo todavía apoyado en el botón del rayo de protones pero sin poder apretarlo. Y vio, para su inmenso alivio, que su víctima había quedado en el mismo estado. (...) Ahí empieza la emisión. Los dos han quedado como estatuas (...) Es como si se hubiera congelado una película en un fotograma elegido al azar” (Aira, “Los que quieren...”: 137)

La resultante es, aquí, la écfrasis de una suerte de representación de una instalación surrealista, lograda- como en el *ready made*- por la extracción contexto, en este caso el movimiento que da significado a la narración audiovisual de aventuras. Se deconstruye así el uso cotidiano del medio y se visualiza la emisión en sí misma, la imagen óptica del hecho televisivo en su materialidad, más allá del contenido, con la eternización del suspense. Como veíamos en la écfrasis de la instalación de las cigüeñas disecadas en un falso laboratorio que encuentra Karina sobre la azotea del Savoy en *Las aventuras de Barbaverde*, la escena contiene todas las características del objeto artístico que se representa en la narrativa airiana, incluida una característica esencial: proyectarse a la recepción como un objeto hermético que catapulta su sentido más allá de los límites de la obra, cualidad del arte que lee Aira en Cage<sup>284</sup>:

“Me adelanto a decir, que la liberación de la inmovilidad no se produce en los sesenta minutos de la emisión. Se producirá después, seguramente, pero eso queda librado a las suposiciones del público. De cualquier modo no tiene importancia porque son sólo personajes de ficción. En el próximo episodio Moñito y Clavo volverán a enfrentarse en

---

<sup>284</sup> Aira plantea un concepto de la experiencia estética que recupera la noción del placer del *non-sense*, el placer de no entender como vía de acceso al placer estético, del dadaísmo, de ahí la necesidad de que el arte propio se defina a través de la metáfora de la “lengua extranjera”: “entender puede ser una condena. No entender, la puerta que se abre (...)” (Aira, “Lo incomprensible”, 2) La televisión, como fuente ininterrumpida de relatos de la contemporaneidad, aplicada al arte renueva esa retórica expresionista de lo malo necesaria para la obtención del placer estético, la televisualización puede interpretarse, inicialmente, como una forma de renovar un deseado “maltrato” de la lengua materna, que Aira lee en Osvaldo Lamborghini: “El lenguaje envejece rápido en nosotros. Y los escritores que amamos nos lo renuevan. Por eso los amamos. A esta lengua extranjera dentro de la lengua materna se la llama generalmente estilo” (Lo incomprensible, 3). Aunque él mismo bromea con la posibilidad de entender su propio arte como dadaísmo, en *Las aventuras de Barbaverde*, la insignificancia de los elementos procedentes de los *media* insertos en los textos cristaliza a menudo en absurdo, se vuelve funcional al *non-sense*.

otras circunstancias, y no se volverá a hablar de este caso” (Aira, “Los que quieren...”:138).

Los actantes, actores travestidos en personajes de ficción a su vez convertidos en imágenes de mimos inmóviles, sostienen frente a frente la mirada durante toda la hora que dura el episodio. Si desde el punto de vista del argumento, nada ocurre a lo largo del unitario de una serie de aventuras, desde el punto de vista del procedimiento el esfuerzo de la representación, el afán de realismo, es en realidad máximo si se sigue la lógica torcida que se pone a funcionar desde el inicio. El procedimiento debe respetar el tiempo real de la televisión, la hora que dura el unitario, si bien le sería permitido, en virtud del lenguaje que la televisión acepta como propio, el montaje de escenas, pudiéndose rodar una secuencia breve que sería repetida hasta la conclusión del episodio. La tensión dramática que justifica la emisión radica en la atención necesaria para descubrir sobre quién desaparecerán los efectos del gas en primer lugar. El narrador se encarga de hacer ingresar una lógica aparentemente científica, vinculando la duración de los efectos del gas al peso, según la ecuación a mayor peso, menores efectos en el personaje. De nuevo hay aquí un escrupuloso realismo en la aplicación de los instrumentos a disposición del realizador para elaborar la representación y en el esfuerzo de verosimilizar el absurdo. Pese a que el relato es un manual para la elaboración de un “arte televisivo” o de un uso artístico de los medios al alcance de la televisión, el narrador se esfuerza por verosimilizar la argumentación mental de cada personaje hasta llegar al punto en que se encuentra, su “lógica aberrante” (Aira, “Los que quieren...”: 139), que los lleva mutuamente a ofrecer recompensas exorbitantes por la cabeza del enemigo:

“(…) a ninguno de los dos se le ha ocurrido que esos montos son excesivos, y que con la centésima parte le bastaría a cualquiera para vivir feliz el resto de su vida. La suma total es de doscientos diecinueve millones” (Aira, “Los que quieren...”: 139).

Incluso en ficciones como ésta, que ejemplifican nítidamente lo que Contreras entiende por “ficciones del procedimiento” (Contreras, 2002), el esfuerzo irónico por verosimilizar al extremo pone en funcionamiento una voluntad casi mecánica de realismo. De un realismo que toma en cuenta la especificidad del lenguaje televisivo: el tiempo real, (McLuhan, 1996; Sartori, 1998; Bourdieu 1997), el *zapping* que hace de la



televisión una “máquina sintáctica” (Sarlo, 1994) o combinadora y que resulta un instrumento productivo en la construcción del relato televisivo a cargo del consumidor (Landi, 1993), el *continuum* ininterrumpido de la parrilla en tanto bricolaje heterogéneo de diversos géneros ficcionales (González Requena, 1989; Landi, 1993; Sarlo, 1994), el imperativo espectacular (Baudrillard, 1988), la simultaneidad de acción, el doble contexto virtual y el de las posibles interferencias en la realidad cartesiana o extratelevisiva, inclusive- aunque todo hace pensar que se especula también con la posibilidad del diferido- la inmediatez de la recepción: el “directo”.

Siguiendo una lógica torcida que toma por seres “reales” los roles propios de la convención genérica desempeñados por los actantes, se busca la representación de realidades invisibles al ojo del espectador. Habida cuenta de la naturaleza de funcionamiento del gas que “tiene efecto sólo en los músculos, no en los nervios ni en la percepción ni en el pensamiento” (Aira, “Los que quieren...”, 139), uno de los más graves problemas a resolver para lograr un realismo definitivo en la representación televisiva de la escena radica en obrar la representación de las sinapsis cerebrales de ambos- ya no puede saberse si de los actantes o sus “roles”- ante la inmovilidad del cuerpo que en condiciones normales obraría la “traducción” de las mismas en movimiento o acción. Según afirma el narrador en virtud de un razonamiento o una teoría pseudocientífica, estas sinápsis dan lugar a emisiones invisibles de energía eléctrica. La solución del realismo exasperado: insertar interferencias, fruto de las ondas cerebrales, similares a las imperfecciones de las transmisiones vía satélite, que son descritas nuevamente como cuadros abstractos:

“En circunstancias normales, el trabajo de las sinapsis sólo puede percibirse, desde afuera, por los efectos mediatos que producen: gestos, discurso, obras, ciudades, descubrimientos, historia. Para que lleguen a esos resultados deben pasar por diversos estadios físicos de traducción, pero si el organismo está inhibido, (...) la actividad de las sinapsis se queda en un juego sin consecuencias, que nadie puede ver, por supuesto, aunque sí se puede imaginar, quizás como un circuito de lucecitas de colores que se prenden y se apagan, o como un chisporroteo o un hormigueo de intensidades, velocidades, conjunciones y configuraciones. En la emisión, este funcionamiento en sí de las sinapsis puede representarse mediante interferencias de la imagen. Todos hemos visto alguna vez esas interferencias que se producen en las transmisiones vía satélite, equivalente moderno de la vieja estática de la radio. La pantalla se llena de cuadraditos de

color, de puntos que forman raras arquitecturas momentáneas, rayas horizontales que suben y bajan a sacudones, y barridos que limpian la pantalla y la vuelven a poblar. Esto debe ser fácil de simular, quizás tocando al azar unas perillas. (...) la escena que he descrito debe ser cubierta por estas falsas interferencias durante toda la emisión, a intervalos irregulares, y variando también en forma irregular, su intensidad y duración” (Aira, “Los que quieren”: 140)

Si el relato del procedimiento es siempre el relato de la potencialidad de la aventura sin la necesidad de escribirla, la pauta de acceso a lo “novelesco puro” arltiano o la “pura acción” de la que habla Aira en su ensayo sobre Copi, cuando está implicado otro medio como la televisión, éste hace incorporar al relato su propio realismo, el realismo de sus propias mediaciones. Si se respeta la premisa de inicio, una “cantidad de obra fija” por día y una emisión en tiempo real, la simultaneidad o la competencia inherente al medio ingresa necesariamente en el realismo televisivo del que este texto ecfrástico simula ser su modelo. Como en *El llanto*, *La serpiente*, *La mendiga*, en el breve relato “El espía” del volumen *La trompeta de mimbre* o en la reciente *Las conversaciones*, y tantos otros textos airianos, la oscilación entre el personaje- con carnadura psicológica, aunque sea en este caso la mínima que se le presupone a los héroes de ficción en su serialidad massmediática- y el actante, el hipotético actor que representaría al personaje<sup>285</sup>, es constante<sup>286</sup>:

---

<sup>285</sup> La oscilación entre la falsedad de la representación ficticia, el simulacro, y la verdad de la realidad simbólica representada.

<sup>286</sup> “El espía” ilustra quizás de la mejor forma el recurso airiano del juego de la “diferencia en la repetición” (García, 2006), a partir del intercambio, bajo la forma del *vaudeville*, entre los conceptos de personaje y persona, clave en la autoficción posmoderna, en un texto del procedimiento (Contreras, 2002) que regresa sobre el problema que Cortázar exploró magistralmente en el célebre relato “Instrucciones para John Howell” (1966). De inicio, el narrador- César Aira- sugiere esta transición entre personalidad y personajidad: “Si yo fuera un personaje de una obra teatral, la falta de verdadera privacidad me provocaría un sentimiento de desconfianza, de inquietud, de sospecha. De algún modo, no sé cómo, sentiría la presencia del público silenciosa y atenta” (“El espía”, 49). La obra de teatro que protagoniza Aira, un escritor que ha roto veinte años atrás con su pasado como famoso escritor, para ser agente secreto y galán de una sociedad secreta llamada Atlantis, infiltrado en la Mansión Presidencial de Olivos. La situación se complica por la presencia en la recepción de su esposa, debiendo entonces desdoblarse de nuevo en su viejo yo, en un clásico del teatro explotado hasta la saciedad en todas sus variantes por el cine de Hollywood (en filmes como *Víctor o Victoria*, *Tú a Boston y yo a California*, *Mrs Doubtfire* o *Tootsie*, por citar algunos ejemplos), el narrador da la clave entonces del porqué de este reiterado recurso narrativo: “En el teatro, cuando no se quiere recurrir a trucos dudosos (o no se dispone de actores gemelos en la realidad), es preciso tematizar la tematización del doble, de modo que los dos personajes idénticos se revelen como uno solo al final” (53). Esta tematización del doble del autor como personaje, de amplio recorrido en la narrativa hispánica, desde Cervantes a Borges, se inspira en este caso en el travestismo de la autoficción de Copi, en quien el escritor no simplemente ingresa como un personaje fácilmente identificable con el escritor real, sino incorporando rasgos nada congruentes con su imagen, frecuentemente transgrediendo los límites de su propia personajidad establecida de inicio. Sobre el concepto de personajidad y sus transgresiones léase el trabajo de Castilla del Pino ( ).

Pero una vez más dentro de ese realismo torcido, delirante, construido previamente con la incorporación de los falsos personajes representados por actores, a la que se añade su lógica de seres de ficción incorporada en paralelo, se opera un “salto a lo real” que deshace el realismo previo y redefine el verosímil mediante la figura de la inclusión progresiva de planos de realidad (la inclusión de la realidad de los actantes en la de los personajes, y ésta a su vez nuevamente, en otra, la de la televisión). El texto explora las posibilidades de literalizar en la ficción la definición de lo televisivo como “medio de comunicación”, instrumento que “pone en contacto”, es decir, “comunica”, un hecho que acontece en “la realidad” cartesiana compartida por actores y telespectadores, y a éstos con otra realidad construida en la ficción televisiva. El relato fuerza la conexión fantástica entre mundos no compositibles, atravesándose un umbral. La forma grotesca del despertar de la vieja con arteriosclerosis de su letargo televisivo recuerda a los numerosos personajes de Aira que despiertan siempre para que la acción se precipite o para que la aventura se continúe:

“Más aún, en este caso no se trata sólo de dos cerebros, sino de tres. Porque en la habitación contigua al laboratorio se encuentra la salita de estar privada de la vieja ama de llaves del Doctor Moñito. El Capitán Clavo, que conoce su existencia, no se ha molestado en neutralizarla, porque la sabe inofensiva. La vieja es sorda, y su único pasatiempo es mirar televisión” (Aira, “Los que quieren...”: 141).

Entonces se obra ese “salto” lukacsiano a una esfera de real diferente, la vieja es una espectadora más de la televisión, no es una actriz, sino el ama de llaves verdadera del personaje de ficción, el Doctor Moñito, una falsa espectadora dentro de la ficción, por lo que para actuar en la escena primero debe “salir de la ficción” y después “volver a entrar” en ella:

“El audio de los programas que escucha, entonces llega con toda claridad al laboratorio, y sale por la emisión. Como la pobre señora además sufre de arterioesclerosis, no se concentra en nada y cambia de canal todo el tiempo con el control remoto. Los canales que sintoniza son los que existen realmente, y los programas que mira, y que se escuchan en el laboratorio, son los que están pasando a esa hora por los otros canales. El público podrá comprobarlo accionando sus propios aparatos de control remoto. Es más: podrán seguir más o menos, al capricho del dedo de la vieja, los programas que se estén

emitiendo, y entretenerse en el transcurso de la hora (de otro modo sería demasiado aburrido). Ahora bien, como el zapping de la vieja es irrestricto, también cae sobre este canal, en el que a esta hora se está transmitiendo el Show del Doctor Moñito y el Capitán Clavo, y esta precisa aventura... Cada vez que cae en este canal, se produce una onda de interferencias como fuegos artificiales, locos y coloridos, en la pantalla. Lo cual podría deberse a la alarma que produce en los cerebros de los dos personajes la posibilidad de que los esté viendo, a ellos, y tenga por una vez la suficiente lucidez como para salir de la ficción y darse cuenta de lo que está pasando y después volver a entrar y venir a entrometerse en su duelo personal con consecuencias imprevisibles”. (Aira, “Los que quieren...”: 141-142)

La tematización de los diferentes mundos incluidos o superpuestos a partir de la virtualidad mediática, como leemos en “Los que quieren...”, remeda la aplicación de la “teoría de los mundos posibles” leibniziana que leíamos en la primera ficción airiana de los setenta y ochenta, sin embargo, ahora, desde un trabajo nuevo con los lenguajes del simulacro audiovisual y la explicitación de un nuevo *sensorium* contaminado de interferencias massmediáticas, como veremos en nuestro análisis de *La mendiga*.

En esta tematización, nos parece, no prima una descripción del simulacro como desrealización de la experiencia, como testimonio de la problematización y ficcionalización de la realidad, narrada desde posiciones apocalípticas (Eco, 2004). De un modo simultáneo y complejo, las novelas massmediáticas del período en que se obra lo que hemos descrito como “televisualización” (Montoya Juárez, 2005; 2006; 2007a) de la novelística airiana, no dan cuenta simplemente de las desmemorias y los ocultamientos de lo político a cargo del simulacro, como ocurre en la novela de anticipación posmoderna de influencia “*cyberpunk*”<sup>287</sup> (Cavallaro, 2000). Tampoco se avienen a la formulación de lo que Piglia llama “ficción paranoica”, que describíamos en el capítulo dedicado a *La ciudad ausente*. Y las presencias mediáticas no son funcionales a la problematización angustiosa del acceso al inconsciente por mediación de la contaminación de la iconosfera virtual que aleja tanto la experiencia real como la autenticidad de la identidad del yo, ya sea fractal, como veíamos a propósito de Levrero.

---

<sup>287</sup> El *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de esos mundos ficticios que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna (Cavallaro, 2000) ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global. Cierta estética *cyberpunk* parece decorar los espacios que recorre Junior- periodista construido según esquemas del policial *hard-* a través de la ciudad hipervigilada de *La ciudad ausente*.

El trabajo con las gramáticas del simulacro en la narrativa airiana de los noventa se afirma y expresa en un impulso al realismo, un realismo enriquecido, en una voluntad de hacer ingresar al texto el resto de lenguajes del presente. La apropiación mediática de la narrativa airiana puede ser funcional a la constitución de un realismo una vez borrada toda nostalgia de una forma previa- premoderna o moderna- de experimentar la realidad (Lyotard, 1988). Por eso, más allá de toda experiencia de realidad, como veremos más adelante, podríamos describir el trabajo con los medios de estos textos como un realismo del simulacro.

#### 6.3.2.4. Documentar “en presente”: écfrasis, zapping e identidad posthumana.

Matilde Sánchez a propósito de *La liebre* ha señalado cómo la novela puede ser leída como una experimentación con la tradición en la forma del bricolaje, que supone un cortado, pegado, montaje, yuxtaposición, en un expolio de partículas de la tradición decimonónica- sustracción del contexto que les da sentido- para ubicarlos en un contexto nuevo, el del olvido en tanto, señala Aira, “la memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. El olvido es el imperativo de seguir adelante. Por ejemplo, pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción” (Aira, *Copi*: 33). En Aira se trata siempre de saltar entre dimensiones en virtud del procedimiento del continuo, según su particular concepto de lo real como una leibniziana serie de mundos incluidos, y este salto, lección magistral de Copi, es en la narrativa de Aira de los años noventa tematizado al hilo de una reflexión sobre la tecnología de la reproducción de las imágenes y sobre cómo éstas construyen la experiencia de lo real.

Habría que precisar que, si bien determinadas novelas giran en torno a esta reflexión sobre el simulacro de manera más obvia, la explicitación del simulacro no se ciñe a las novelas que Contreras incluye en un “ciclo televisivo”, básicamente la “tetralogía de la liebre” más *Los misterios de Rosario*, sino que afecta a toda la narrativa publicada desde 1990 y escrita desde 1987. En mayor o menor medida, de un modo más o menos exacerbado, la televisión tiene una presencia fundamental en toda la narrativa del período. Es en este sentido que si un realismo puede inferirse en la narrativa airiana de

los noventa, éste será un realismo atravesado por el *sensorium* simulacional del horizonte de la cultura de masas, un realismo del simulacro que, para serlo, debe afirmar, señalar hacia el afuera del texto desde lo escrito en el texto, para decir o presentar la realidad, y, al mismo tiempo, escribir sobre el espejo, señalar hacia un límite, el de la “contaminación viral de las cosas por las imágenes” (Baudrillard, 1994: 31), la explicitación del simulacro como límite de la representación y a la vez su exploración como archivo o gramática única desde la que es posible narrar el presente. No se tratará entonces de un realismo nuevo por su contenido exclusivamente, sino, también, de un realismo nuevo de la forma.

Lo que nos interesa en nuestra lectura una vez más es analizar cómo se da el empleo de los procedimientos y gramáticas procedentes de los media, explicarnos el porqué de su uso y abuso y pensar con qué hacen rizoma dichos fenotextos. Y *El llanto* es un texto muy interesante para dar respuesta a estas preguntas en la narrativa de Aira. Si *La prueba* puede leerse como un homenaje a Arlt, *El llanto* reproduce una frase inspirada en un verso de un poema de Pizarnik<sup>288</sup> titulado “Te hablo”, a la postre, válida como epitafio de la autora:

“Todos los caminos de la sombra llevan a la certeza atroz de que me ha sucedido lo que yo más temía. Y lo peor es no saber si es cierto, si ha pasado o le falta algo todavía, sus causas, sus efectos... Todo está suelto, flotante, inconexo. No sé si es verdad y lo estoy inventando. Es tanto lo que he inventado, tanto lo que me ha desmentido la realidad, que sería imposible no dudar. La noche permanece, se balancea como un gran barco oscuro, entre el pensamiento y el sueño, entre el terror y el realismo. Querría asir una idea, una sola, y contemplarla... Pero todas pasan de largo. El pensamiento es un continuo que no se detiene jamás, salvo cuando estoy soñando y otro piensa por mí<sup>289</sup>” (Aira, *El llanto*:7).

El argumento de la novela podría resumirse del siguiente modo: César Aira, el escritor protagonista y narrador de la novela, vaga por su departamento una noche de insomnio y de pronto comienza a llorar sin motivo. Ante la visión de un televisor encendido inicia el relato de su historia, que es en síntesis, la historia de su separación de su esposa

---

<sup>288</sup> “Estoy con pavora. / hame sobrevenido lo que más temía. / no estoy en dificultad: / estoy en no poder más. // No abandoné el vacío y el desierto. / vivo en peligro. / tu canto no me ayuda. / cada vez más tenazas, / más miedos, / más sombras negras”.

<sup>289</sup> El subrayado pertenece al texto original.

Claudia, que se fuga con su amante japonés. En medio de este relato se cruzan diferentes subhistorias, en las que el narrador tiene una participación, una estancia en Polonia previa al abandono, otra en Rennes y otra en Escobar posteriores a él, una relación del protagonista con una actriz para la que está a punto de escribir guiones para una serie de la televisión, el asesinato del Primer Ministro de la Argentina y la subsiguiente investigación policial, a pesar de reconocerse en la propia novela que Argentina tiene un sistema presidencialista, y los avatares y miserias cotidianos de la separación, como el cuidado compartido del perro que ha quedado huérfano tras la fuga de Claudia o el relato de las numerosas horas en que, en su depresión, el protagonista se sume en la contemplación de la programación televisiva. Finalmente, el relato vuelve sobre sus pasos hasta el presente, para culminar con el amanecer de esa larga noche de insomnio ante el televisor. Toda la realidad construida en la novela se desvanece con la luz del día y el narrador acaba identificándose de nuevo con el escritor y su realidad biográfica, volviendo a estar casado y con dos hijos, ahora, los de la vida real del autor.

La fábula del insomnio que se narra en *El llanto* ha sido leída como transfiguración o condensación del exotismo<sup>290</sup> airiano (Contreras, 2002), o como fábula metatextual o de la escritura literaria en el análisis narratológico de Remon-Raillard (1999, 2001). Por nuestra parte no vamos a seguir la sugestiva vía de la doble conexión entre exotismo y “ética de la invención” por un lado, y entre exotismo y nacionalismo, por otro, que por mediación de Alan Pauls y Martín Caparrós, en la primera, y Borges y Gombrowicz, en

---

<sup>290</sup> El *revival* exótico en la narrativa argentina desde fines de los ochenta y principios de los noventa es constatable atendiendo a toda una serie de novelas publicadas en esos años como *Una novela china* (1987) de Aira, *La hija de Kheops* (1989) de Laiseca, *La internacional argentina* (1989) de Copi, *La perla del emperador* (1990), de Daniel Guebel. Autores jóvenes como Alan Pauls, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Martín Caparrós, emplean el término Shangai para dar con ironía nombre al grupo literario que conforman. En las palabras de Caparrós hallamos una identificación entre exotismo y desautomatización que nos parece relevante para el estudio de Aira: “Shangai es un exotismo en el tiempo, una vía libre hacia el anacronismo que, bien mirado, es la única utopía que permite una ciudad que se sabe exótica. Shangai suena a chino básico y sólo lo incomprendible azuza la mirada” (Caparrós, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, 43). Sobre este “boom exótico” en la narrativa argentina de los noventa (Contreras, 2002) y sobre el papel que juega en él Aira, puede leerse el capítulo 1. del libro de Sandra Contreras “Viaje, exotismo, y genealogía del relato” (Contreras, 2002: 45-100), el artículo de Graciela Montaldo (“Borges, Aira y la literatura para multitudes”: 1998) y el artículo de María Laura de Arriba, “Raras ficciones nuevas” (1996). Contreras lee el exotismo, frente a la poética del exilio, según un esquema opositivo que enfrenta, si bien de modo complejo, dos sistemas de atribución de valor literario que opondrían la generación de autores reseñados en *Punto de Vista*, un grupo de autores encabezados por la prestigiosa figura de Ricardo Piglia, a, digamos, aquellos que aparecen en la sección “El libro del mes” de la revista Babel, generalmente defensores de esta estética de lo exótico y del grupo citado. Pensamos que también pueden desarrollarse a partir de lo dicho por Contreras ciertas conexiones entre el problema del exotismo y el problema del realismo. Sobre esta cuestión hemos profundizado en el capítulo dedicado a *La prueba*.

la segunda, respectivamente, llevan a Contreras a definir una torsión sobre lo exótico en la narrativa de Aira como “la vía de un extraño regreso a la afirmación de la nacionalidad” (Contreras, 2002: 77). Efectivamente, frente al borgiano universalismo llevado al extremo por Saer, Aira toma a Borges desde otra arista, define la literatura como “el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino” o como “lo necesario para que Brasil se transforme en Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina” (Contreras, 2002: 84). En el “convertirse en lo que ya se es” airiano se introduce una “perspectiva como ficción” o se adopta “una ficción de identidad” (Contreras, 2002: 84), y aquí podría ser pertinente la noción de hibridez cultural elaborada por, entre otros, García Canclini. Si la nacionalidad es una cuestión de azar y contingencia, desde el punto de vista de la ficción sólo puede pensarse como efecto de ficción, como una paradoja de lo impensable: “Ser argentino es lo definitivamente incomprensible, pero sólo para el otro. Por mi parte, soy argentino. Yo estuve ahí el día que murió Perón” (Aira, *La innovación*: 33)

*El llanto* está plagado de referencias al problema de la identidad nacional, otro de los *leitmotifs* de Aira que se dan insistentemente en toda su narrativa de los ochenta. Como un guiño a Gombrowicz, puede leerse la visita a Polonia por parte del narrador, al aceptar una beca del gobierno polaco. En la realidad, Aira fue usufructuario de una beca que lo llevó a París en las fechas en que escribe *El llanto*. De hecho Aira fecha la escritura de la novela el 17 de abril de 1990, precisamente en el rousseliano Petit Maroc. Y la Polonia dibujada en la novela aparece como un *passpartout* de la extrañeza, como un no-lugar vaciado de contenidos concretos compuesto de alusiones a tópicos y exageraciones de la vida estereotipada del otro lado del telón de acero. Polonia una vez más, con resabios de interzona, reaparece en el ensayo sobre Pizarnik, en el que se menciona de pasada la Rovne de donde son originarios los Pizarnik, una “ciudad rusa que también fue polaca”, única presencia de Polonia y lo judío en el ensayo, frente a las abundantes referencias a estas conexiones en la crítica pizarnikiana. En Aira, la referencia fugaz a Polonia en su ensayo sobre Pizarnik<sup>291</sup> es coherente con su

---

<sup>291</sup> “Alejandra Pizarnik empezó llamándose Flora; era hija de inmigrantes judíos rusos. Nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, una localidad vecina a Buenos Aires. Los padres habían llegado a la Argentina exactamente dos años antes, de una ciudad rusa (también fue polaca), Rovne, después de un paso de algunos meses en París, donde se había radicado un hermano del padre. Éste se llamaba Elías Pozharnik; el cambio de apellido debe de haberse debido a uno de los muy corrientes errores de registro de los funcionarios de inmigración (...)” (Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo: 9)



controvertida reducción a lo ínfimo de cualquier influencia judía en la poesía de la autora<sup>292</sup>.

A lo largo de toda la novela se suceden las reflexiones en torno a la posibilidad de la no existencia de la realidad vivida por el narrador. Si de inicio el narrador expresa la posibilidad de que todo ya haya ocurrido, de que previamente a pensarlo, haya sucedido “lo que más temía”, el peso de la realidad es cuestionado reiteradamente por el narrador, planteando la posibilidad de que nada sea realidad, de que nada tenga una causa real- “Todo puede ser una ilusión y a la vez conservar el peso de la realidad” (Aira, *El llanto*, 19). Como veíamos a propósito de *La prueba*, la amenaza latente de que toda la realidad ficcional se desinfe bruscamente es sugerida de modos sutiles, anticipada desde el inicio de la novela, constituyéndose el verosímil en un macedonio recurso a los “artilugios de inverosimilitud y desmentido de la realidad del relato” (Macedonio, 1996: 38). En términos narratológicos, la ficción airiana explora las posibilidades de las figuras de la palinodia (Calinescu, 1991) y la no fiabilidad (Booth, 1992) típicas de las formas irónicas y particularmente radicales en las estéticas posmodernas (Hutcheon, 1988, 1995). Entre estas figuras desestabilizadoras del horizonte de realidad del relato podríamos inscribir un primer uso de la tecnología de la reproducción de las imágenes y las formas y figuras a ella vinculadas presentes en la novela.

En inicios como éste de *El llanto* son legibles las costuras del procedimiento airiano, que principia vacilante para ir desplegándose a partir de la propia materialidad lingüística en la asociación de ideas y literalización de los significados posibles de frases emitidas a priori. Aira parte en *El llanto* de un verso de Pizarnik<sup>293</sup> - “hame

---

<sup>292</sup> Aira dedica dos ensayos a la figura y la obra de Pizarnik, en ellos se desliza superficialmente por los condicionantes biográficos que repercutieron en la condición vital atormentada de Pizarnik. Las referencias a los conflictos familiares, al padre e inclusive a la madre, por ejemplo, son escasísimas, prácticamente nulas al hecho de que Pizarnik tuviera un origen judío, y su homosexualidad, aunque mencionada, queda escamoteada. Este silencio y camuflaje sobre el que volveremos contrasta con la proximidad de la que Aira, fuera de su obra crítica, en entrevistas sobre todo, hace gala con frecuencia, llegando a afirmar que la imitaba en todo, en la costumbre de escribir en los cafés e incluso hasta en la caligrafía (Speranza, 1992).

<sup>293</sup> Pizarnik, conviene recordar, sufrió, durante su atribulada vida, de insomnio y murió de una sobredosis de somníferos. *El llanto*, pensamos, homenajea a Pizarnik mediante la cita modificada de algunos versos y la traducción modificada de ciertas atmósferas que construyen sus poemas. Aira incluye al hilo de su razonamiento determinadas frases que en ocasiones tiene la deferencia de citar en itálicas, por ejemplo: “Tuve entonces el fundado temor de que las ondas, en la disminución de su radio, llegaran a franquear el umbral de su transformación en punto, y la *pedra saltara expulsada del agua* para volver a mi mano (*El llanto*, 15). Pizarnik escribe, en un poema breve titulado “Como agua para una piedra”, “a quien retorna en busca de su antiguo buscar la noche se le cierra como agua sobre una piedra (...)” de *La extracción de*

sobrevenido lo que más temía”- invocando los *leitmotifs* de su quehacer literario en las primeras páginas<sup>294</sup>: pensamiento, sueño, continuo, verdad, ficción, realismo, terror, etc. Y de inicio sugiere el mecanismo-bisagra que redefinirá el universo construido por el relato transformando la realidad de la fábula en lo real aplicando la fórmula del abandono, haciendo referencia al problema del doble.

En esa tematización del doble y en la selección de los elementos en cuya combinatoria e inversión tendrá solución la novela como anamorfosis del personaje real desde el personaje que emerge en la ficción, también parece existir un regreso a la Pizarnik que Aira lee en sus ensayos. Aira sostiene que Pizarnik construye un personaje de sí misma- “personaje alejandrino”- que verosimiliza al escritor como centro gravitacional de un círculo poético. Este “hacer verosímil” al escritor equivale en el sistema airiano al mito personal justificativo de (y productivo en) la obra. Así lo expresa Aira en uno de sus ensayos:

“Entraba en circulación lo que ella misma llamaría más adelante “el personaje alejandrino”. La clave de su funcionamiento era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta la muerte, y más allá. Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían en una justificación metafórica” (Aira, “Alejandra Pizarnik”. Rosario: Beatriz Viterbo:13)<sup>295</sup>

La presentación de Pizarnik como un personaje de sí misma que hace Aira, ha resultado polémica entre la crítica pizarnikiana. No obstante, esta imagen parece más bien encajar con la obsesiva preocupación en los textos airianos por el mito personal del escritor, en su voluntad de identificarse con el procedimiento o porque el procedimiento acabe contribuyendo a construir al personaje real en virtud de una anamorfosis. La mistificación o el camuflaje de determinados componentes biográficos polémicos en Pizarnik, se justifica, en los ensayos de Aira, por una rebeldía contra la mitificación

---

*la piedra de la locura*. La locura, a la que apenas parece Aira conferir el papel de adornar un mito conscientemente diseñado por la autora para construir su figura pública, también se sugiere el escenario o la atmósfera para el insomnio que se narra en *El llanto*.

<sup>294</sup> Este proceder se identifica con lo que Contreras denomina ficciones del procedimiento, que ilustra de manera clara *La costurera y el viento*, donde de inicio Aira parte, como en algunos mecanismos de producción del relato típicos de Roussel, de dos palabras en abstracto, una “costurera” y un “viento”, a partir de las cuales dar rienda suelta a un relato de pura invención.

<sup>295</sup> Existen dos ensayos completamente diferentes sobre Pizarnik editados en España y Argentina respectivamente, para diferenciarlos citamos excepcionalmente la editorial en que se publica cada uno de ellos.

falsa hecha de postulaciones poéticas y biográficas alrededor de la figura, que han sobrecondicionado la interpretación de la obra pizarnikiana. Esa mitificación, según Aira, reificaría su poesía como un producto acabado para su consumo o, en palabras de Aira, como un “resultado”. Por ello en sus ensayos reivindica salir de un respeto excesivo por “la voluntad de la autora”:

“La voluntad de la autora se respetó siempre, al pie de la letra: lo hizo el psicoanalista que prefería poetizarse a tratarla, el público al leer su poesía como una emanación del personaje poético, sus amigos al entrar en el juego del shamanismo trascendental de “la palabra”, y sus biógrafos haciendo la cronología de la “pequeña náufraga” autodestructiva” (Aira, “Alejandra Pizarnik”, Madrid: Omega: 34).

El protagonista de *El llanto* hace el camino inverso al “personaje alejandrino” citado. En una autoficción que acaba desnudándose de los añadidos exigidos por una vida inicial atribuible al personaje, se salta bruscamente, pagándose el precio de la inverosimilitud y el papelón, a la vida del escritor, a lo autobiográfico. El escritor abandona así a su personaje en sus dramas inventados, negándole la realidad o el peso de realidad.

El protagonista se descubre una madrugada de insomnio en su departamento de Buenos Aires llorando sin motivo aparente, o por motivos desconocidos, que se irán revelando por el propio llanto-relato. La novela se convierte en el relato explicativo de ese llanto que no tiene explicación- “no entiendo cómo el llanto se ha convertido en este trabajo de escribir” (Aira, *El llanto*: 39)- o el relato de un insomnio y de los pensamientos confusos y contradictorios que se cruzan en ese insomnio. Pero en el interior de ese hilar de teorías que en *El llanto* alcanza una densidad barroca memorable, se cuela un argumento autoficcional: el del abandono o la separación del narrador, César Aira, la huida de su esposa, Claudia, con su amante japonés, Isso Hokkama, y en medio, una serie de viajes por lugares exóticos que constituyen verdaderas zonas ficcionales (McHale, 1987)- Varsovia, Escobar, Rennes-, para acabar de nuevo en una suerte de interzona, que es el departamento del escritor. La novela concluye donde empezó, ante un televisor encendido, y los lectores descubrimos, al amanecer de esa larga noche de insomnio, que en realidad todo lo narrado era un delirio del personaje protagonista que acaba confusamente disolviéndose en la carnadura psicológica del doble. El escritor real

se superpone al escritor personaje, que se reencuentra ahora con los anteriormente definidos vagamente como “intrusos”<sup>296</sup> de la casa.

Éstos “intrusos” se revelan, como ocurre en el film *Los otros* de Amenábar, pero sin concretarse en una verosimilización fantástica, es decir, de una manera justificada sólo por el libre arbitrio del narrador, como los integrantes de su “otra vida”. Estos intrusos son sus hijos, Tomás y Noemí, y su esposa, “la única” (Aira, *El llanto*: 75), Liliana. El llanto narra la transfiguración del narrador en personaje, el acceso de una simultaneidad confusa de “motivos”, las explicaciones del llanto, para posteriormente desrealizar la coherencia (absurda) de las explicaciones en su disolución en lo real. La caída final en lo real se da por la contradicción deliberada en la información entregada a la lectura de un narrador que primero había afirmado que no había libros en su casa para posteriormente dar cuenta de los libros favoritos nunca vueltos a leer de su biblioteca, y la presencia de una familia de la que nada se había dicho:

“Mis libros más viejos, los que compré a los veinte años, cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Barthes, los formalistas rusos (...) 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 mi presencia. (...) tiene los ojos muy abiertos. En ellos veo toda la dimensión de mi desgracia, pero la veo al revés, como felicidad” (Aira, *El llanto*: 74).

Pero *El llanto* es también el relato de cómo la máquina sintáctica (Sarlo, 1994) del *zapping* y la aceleración audiovisual de la televisión posmoderna acaba convirtiéndose “en este trabajo de escribir”. La novela narra la construcción de una atmósfera en la que la hibridación de dos lenguajes es reivindicada como elemento central de su poética, como archivo formal - “¿Acaso no entiendo los idiomas “libro” y “televisión” que abren grandes perspectivas a mi soledad?”(Aira, *El llanto*: 49)- . La novela articula un salto a lo real a través de la desrealización de la realidad inicial por la vía del ingreso al presente televisivo. En *El llanto* así se manifiesta ese principio del “continuo” entendido

---

<sup>296</sup> Sin que podamos inferir si el narrador estaba refiriendo el término en un sentido figurado- intrusos como fantasmas que se cuelan en su pensamiento-, por lo que una vez más se da la literalización o transmutación de lo dicho en sentido figurado en realidad: “Un primer pensamiento matutino asoma en un suave rizo de imbecilidad: “mi casa es mi castillo, como dicen los ingleses”. Encerrado, amurallado, soy libre de hacer mi voluntad. Puedo llorar, y puedo hacer presente: la noche que no es noche, el día que no es día, el sueño vigilia... El sueño inestable y problemático de los otros en la casa me hace momentáneo. Mi domicilio está lleno de intrusos” (Aira, *El llanto*: 9)

como pasaje entre la ficción y lo real. Y en Aira, decíamos, tomando este rasgo de la narrativa arltiana, en esos pasajes entre la realidad y la ficción, la luz y, por ende, la materialidad de la visión o lo visual, tienen una presencia decisiva. La luz construye la atmósfera en la que la transición se hace fluida, una luz incierta y ambigua:

“Es peor todavía: ni siquiera podría decir si es de día o de noche; en el departamento hay una luz gris, mínima, baja, pero muy visible. Debe de haber entrado en algún momento en que yo dormía. De modo que es el alba, y una de las violentas mareas de angustia me arranca de la cama (...) me estoy moviendo como una marioneta, a tumbos, hasta volver a ver, y se confirma entonces la misma luz oscura por la que me desplazo” (Aira, *El llanto*:8).

Pronto averiguamos que esa luz incierta puede provenir de otro elemento emisor. Un televisor encendido, objeto fantasmagórico que es descrito como alucinación. Lo más extraño de ese objeto tiene que ver con la débil luz que proyecta, que al narrador le parece más tenue- como la una lámpara halógena regulable en intensidad- que la que se le podría suponer. El narrador extraña en una zona construida por esa atmósfera cerrada e iluminada, en un instante indeciso entre la noche y el día, un objeto que podría verosímilmente integrar la serie de lo cotidiano:

“(...) y al salir a la sala, a su espacio enorme e inabarcable, aparece de pronto, el espejismo, en el centro de una perspectiva cuadrada. Yo siempre habría creído que la alucinación, cuando llegara (es decir, cuando me volviera loco y no fuera más dueño de mi pensamiento) sería un cuerpo pasando fugazmente ante mí, o adensándose en una fosforescencia opaca, una figura de lo súbito aliada a lo horrible. Esperada o no, sería sin duda “lo que yo más temía”, por lo tanto el objeto de un reconocimiento.

Y bien, no. Nada de eso (...) el espejismo consiste en un televisor encendido (...) Están pasando una vieja serie, Rin-Tin-Tin. Dentro de lo inexplicable, hay con todo una explicación firme, y es que el presente se sostiene, porque “la televisión es el presente”. (Aira, *El llanto*:10)

La fantasmagoría o alucinación se liga al miedo- “sería sin duda “lo que yo más temía” (Aira, *El llanto*:10)- pero el horror o el miedo- se sugiere- reside afuera del individuo y no es objeto de un reconocimiento. La visión es de una neutralidad indiferente, de una vulgaridad ridícula. Al narrador le importa señalar inicialmente que del televisor

encendido emana la luz tenue que mantiene un mismo tipo de atmósfera visual establecida de inicio:

“Aun inesperada tiene algo de espera en sí. El espejismo consiste en un televisor encendido. Apenas encendido, como esas lámparas halógenas en las que la luz se gradúa (con el pie; y mis pasos han de haber tenido algo que ver). La pantalla tiene nada más que el mínimo de luz necesario para ver la escena, que es en blanco y negro, sin sonido” (Aira, *El llanto*:10)

La televisión reproduce escenas de una vieja serie en la que inverosímilmente un perro busca hacerse entender por el ser humano. Se remarca el hecho de que no hay sonido- todavía es pura imagen- y de que la serie es en blanco y negro. En la novela se da una tematización de la figura de la identidad “posthumana” en un sentido haylesiano<sup>297</sup>. Si hasta el momento en que tiene lugar la aparición, César Aira, el protagonista y narrador, deambula por la casa vuelto un “autómata del presente” (Aira, *El llanto*:8), bloqueado por un llanto “inexplicable”- , la visión de la alucinación, la irrupción del presente produce un cortocircuito que dará origen al relato, que interactuará con su llanto, para generar un principio de relato. Si previamente la realidad del escritor, en una transparencia típica del procedimiento airiano- la escritura automática-, se proyecta en la figura del narrador- “Puedo ir y venir por todos los cuartos, y sigue siendo presente: me estoy paseando, estoy rebotando en el gris difuso que no se ilumina ni oscurece. No puedo hacer un relato todavía...” (Aira, *El llanto*: 8-9)-. Tras la irrupción del llanto esa tensión se mantiene; el presente en que se mueve el narrador será el de una indiferencia

---

<sup>297</sup> Desde los planteamientos de Donna Haraway el *cyborg* se lee desde una óptica feminista en que está implicada la posibilidad de completar una identidad mutilada o incompleta, apareciendo en el mito justo donde el límite entre el ser humano y lo animal es transgredido, definiendo lo *cyborg* como una excrecencia ilegítima del capitalismo patriarcal y militarista, ante el que inscribe su propia traición (Haraway, 1991). Hayles, con su noción de lo posthumano, aplica la teoría del *cyborg* al modo en que se constituyen las identidades posmodernas. Mientras que es posible afirmar que lo posthumano es física o literalmente la fusión entre la carne y el metal, el plástico, o los materiales industriales artificiales (del ser humano con el aparato tecnológico), tanto en su versión realista- los implantes artificiales, el brazo protésico, determinadas ortopedias, marcapasos, etc...- como en su versión más “cyborguiana” típica de la ciencia ficción, el *cyborg* metafórico designa un modo de construcción de la identidad basado en las relaciones que el ser humano emprende con sus máquinas aunque no estén conectados de manera física y permanente: “the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines. In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals”. (Hayles, 1999: 3). Las implicaciones de lo posthumano en el relacionamiento de los individuos de las novelas de Aira con los medios, con la televisión, fundamentalmente, se reproduce en numerosas novelas, *La serpiente*, *La mendiga*, *Yo era una chica moderna*, *Embalse*, *Las aventuras de Barbaverde*, *El pequeño monje budista* o *Las conversaciones*.

entre la luz y la penumbra, una exhibición imaginaria, una vez más, imaginada en términos de visualidad:

“Aun solo, me estoy exhibiendo, en una voluptuosidad de llanto que es una marea de motivos, tan entremezclados y confundidos que quedan a la espera de un pensamiento que no viene” (Aira, *El llanto*:9).

De algún modo, el contacto con la alucinación transforma la lógica interpretativa de la realidad del sujeto. La memoria del personaje de *El llanto*, conectada como casi siempre en Aira con la tematización del olvido, también será atravesada por la televisión, apuntando una vez más a la transformación posthumana de la identidad. La cita que sigue expresa esa identificación de la experiencia vivida con la memoria de hallarse ante el televisor expresada en los términos de un cierto gusto *camp* que emplea un lenguaje melodramático propio del género telenovelesco, que impregna la historia principal del abandono:

“Si trato de reconstruir ese período en la memoria, veo ante todo un televisor encendido frente a mí. Miraba muchísima televisión; ocho o diez horas por día. Me paralizaba frente al aparato, hundido en el sillón negro que ya era parte de mi persona. Lo que veía también se volvía parte de mí y aún hoy, del otro lado de la película cristalina del llanto, puedo ver esas escenas chisporroteando en mi corazón” (Aira, *El llanto*:46-47)

De igual modo el pensamiento no es algo que provenga de la interioridad del individuo sino que procede de afuera, accede al personaje desde la alucinación visibilizada en forma de televisión. Sin embargo, tal como se describe, ésta tiene algo en común con el narrador, estableciéndose al mismo tiempo entre máquina y carne un continuo indiferenciado descrito en términos de “presente”:

“Me precipito en óvalos de pensamiento desde los que irradia una mirada salvaje. Es como si hubiera entrado con una zambullida de espaldas al reino de las explicaciones (Aira, *El llanto*:11)”

La televisión dota de lenguaje al llanto para expresarse. Una vez más, la gramática de las imágenes modifica de algún modo, transforma, la lógica de las “explicaciones”, la lógica de “lo simbólico”. Proyectando así un lenguaje híbrido entre lo visual y lo verbal,

que posibilita una manera de narrar hacia adelante, pero al revés, “de espaldas al reino de las explicaciones”. La imagen invocada de la zambullida implica un movimiento de entrada al espacio de lo simbólico, de la narración, pero desde un posicionamiento determinado por la negativa a mirar lo que viene de adelante, por una resistencia. Como veíamos en *La prueba*, de nuevo leemos una combinatoria paradójica de la fluidez del pasaje entre lenguajes o entre mundos, y una resistencia, un transigir con la inercia desde un gesto que se opone, como si la mirada avanzase al revés del cuerpo. En el supermercado de *La prueba* la gramática de la imagen infográfica, o la fotografía digital, importaba un cierto estatismo propio del lenguaje visual que implicaba una resistencia a lo simbólico, una torsión en el ritmo del relato. Y a esta resistencia, simultáneamente, se le superponía, no la oclusión o la negación del relato, sino el ingreso en el texto de un relato tras el fin de las explicaciones a partir de una sucesión velocísima de imágenes delirantes. En *El llanto*, la “zambullida de espaldas” supone el ingreso del personaje- “autómata del presente”- en el “presente” de lo televisivo, explicitándose la tecnología de la reproducción de las imágenes como un sistema de notación o documentación del presente y de la actividad artística en el contexto contemporáneo. A propósito de este afán documental de la experiencia artística surrealista y su relación con la tecnología Aira afirma en *Alejandra Pizarnik*:

“El documento surrealista es parte esencial del surrealismo. (...) Sólo en el presente de la creación la obra era arte: un instante después, no bien volvía a funcionar el yo crítico, se volvía huella muerta. El registro debía hacerse bajo todas sus formas, y ahí los surrealistas se adelantaron a su tiempo, o fueron en la cresta de la ola del avance tecnológico: magnetófono, fotografía, cine. Fantaseaban con aparatos que pudieran registrar sueños y estados paranormales; las máquinas que más les interesaban en la primitiva ciencia ficción eran las que producían registros documentales (Aira, “Alejandra Pizarnik”. Madrid: Omega: 33-34).

Como en la descripción que hace Breton en el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924 de la escritura automática, en la novela de Aira se pone en primer plano la “velocidad” de la emisión- en este caso la emisión es televisiva- y la extensa duración y “continuidad ininterrumpida” de la misma, rasgos ambos definitorios del *continuum* de la “parrilla de la programación” (González Requena, 1988). Resulta interesante en este sentido nuevamente vincular la gramática de la tecnología de la reproducción televisiva con una



significación metaficcional que explica el método airiano. La adopción de los mecanismos constructivos del *continuum* televisivo para la postulación simbólica se programa en la novela, combinándose la escritura automática y la posproducción posmoderna, como alegoría del “cambio de idea” que apuntala la poética de Aira (Contreras, 2002) pero, pensamos, a la vez como una utopía ecfástica, la de apresar el otro semiótico, el lenguaje otro de la televisión, cifrando en ese intento una cierta “presentatividad” visual (Gubern, 2007) del presente. En efecto, la televisión se pone en relación con la noción del cambio de idea que cuestiona al narrador de *El llanto*—“¿cómo representar en el arte el cambiar de idea?” (Aira, *El llanto*:22)— Constituyéndose en el mejor ejemplo de dicha poética y poniéndose en relación con la problemática posmoderna del fin del arte:

“Por un lado está la panoplia de las artes (que en nuestro tiempo se ha ampliado con la televisión, entre otras). Enfrente, están los objetos del mundo. Sólo se trata de hacer coincidir ambas series. Pero como ya se ha hecho tanto arte (...) tantas coincidencias ya coincidadas, hoy día parece como si ya no pudiera haber arte en proceso sino allí donde no hay coincidencia, donde hay una inadecuación disonante y sorpresiva” (Aira, *El llanto*: 22-23).

Como hemos señalado al inicio de este capítulo, la narrativa airiana se reivindica en la línea del surrealismo en su mito de origen, que para Aira puede identificarse con el proceso puro de la escritura automática y la materialización del principio genético de todo automatismo. Aspectos que, según Aira, comparte el surrealismo con el resto de vanguardias, junto con el mito de lo transpersonal, vale decir con Láutreamont que “el arte sea hecho por todos no por uno”. Esta imagen de *El llanto*, invocada por el narrador, la del avance al revés, es empleada por Aira en su otro ensayo sobre Pizarnik<sup>298</sup>. El ensayo sobre la autora sirve, una vez más, de excusa para exponer las particulares nociones de Aira acerca del arte y el surrealismo, construyendo una dialéctica entre dos polos, el proceso y el resultado:

“Por su filiación dadaísta, el procedimiento surrealista empezó siendo proceso puro: una emisión abundante, en la que el sentido se mantenía siempre en el grado cero, por la imposibilidad de reconstruir un relato saliendo de ese presente absoluto. Pero, cuarenta

---

<sup>298</sup> La puesta por escrito de las conferencias que Aira dicta en el Centro Ricardo Rojas en 1996, publicadas en Beatriz Viterbo en Argentina.

años después, Breton terminó dando el mayor precio a la frase objetivada, libre de su emisor, es decir, al resultado. En realidad no hay contradicción o la contradicción es más profunda y es constitutiva del procedimiento. El Orfeo surrealista que tenía prohibido volver la cabeza avanzaba de espaldas” (Aira, “Alejandra Pizarnik”, 29)

Pero el procedimiento airiano se desvía del surrealismo en una cuestión clave. En el surrealismo está implicado un acceso a una esfera de realidad más real, una superrealidad invisible por la represión ejercida sobre el inconsciente- por la “vigilancia crítica”. En la narrativa de Aira esta afirmación superreal no se da. La ansiedad de real que Aira comparte con los surrealistas desestima la lectura en retrospectiva para dar sentido a la concatenación de imágenes que introducen con frecuencia en las novelas una desestabilización del verosímil. De esta forma, este esquema de lectura mimetiza el funcionamiento de lo televisivo. Del movimiento surrealista que culmina en la postulación de una realidad más auténtica, la narración airiana invoca sólo lo que el surrealismo tiene de recurso para introducir una interferencia en la emisión realista, caballo de batalla del movimiento surrealista, desechando la caída en lo político, en sentido amplio, que le es inherente al movimiento. *El llanto* parece emular una emisión televisiva defectuosa por la coexistencia de dos o más señales en un mismo canal, o por el arrastre de los personajes a la heterogeneidad del género televisivo siguiente en una suerte de *zapping*. Coincidimos, en su lectura de la novela como combinatoria de géneros televisivos, con García al afirmar:

“La novela del exilio y su corolario de la traducción y el malentendido se pliegan a la novela de la separación y el adulterio, a la novela del espionaje internacional y a la novela del doble. A través de un *zapping* literario (...) que tematiza el cambio de idea en arte, obtenemos la multiplicidad en la unidad, la multiplicidad de las series heterogéneas abriéndose camino en la sucesión del lenguaje” (García, 2006: 72)

La superposición genérica y el rápido salto de uno a otro en la novela suponen una de las formas en que la novela emula la heterogeneidad de discursos televisivos y la sintaxis del *zapping*. A ello se añade, como venimos señalando, la otra forma de ingreso del lenguaje de la televisión en la simbolización narrativa, la representación ecrástica de la reproducción de imágenes televisivas.

6.3.2.5. *De lo pictórico a lo televisivo.*

Si, formalmente, podríamos referir la écfrasis de la escena que abre *El llanto* como metatelevisiva (Mitchell, 1994), en tanto describe a un individuo en el proceso o el acto de mirar televisión<sup>299</sup>, cuando analizamos el contenido de esa “alucinación” leemos una analogía con la intraducibilidad del propio llanto del protagonista. El episodio de la teleserie Rin-Tin-Tin, en su convencionalismo masivo trabado de inverosimilitudes que el narrador se ve impelido a explicar<sup>300</sup>, supone al llanto la posibilidad de adoptar un lenguaje, una mímica o un sistema jeroglífico:

“Sin saberlo, ya me estoy esforzando por entender la escena. Pero no hay gran cosa que entender, o mejor dicho no hay nada. Estoy en cualquier momento del episodio, y algo me dice que no tiene importancia... Pero se ha producido una crisis, alguien está en peligro, seguramente ese niño soldado, el amigo inseparable de Rin-Tin-Tin, y el perro está corriendo con desesperación por un desierto crepuscular... Cada segundo cuenta. Hay una vida en juego. El perro entra en una casamata donde unos soldados preparan café o sopa. Ladra, va de un lado a otro, se dirige a unos y a otros abriendo la boca en ladridos mudos (para mí). Ellos se ríen, siguen en lo suyo. Los esfuerzos del perro por hacerse entender se hacen frenéticos. Le muerde los bajos del pantalón a uno de los soldados, tira hacia la puerta, sin obtener ningún resultado. Ellos hablan entre sí, se ríen, fuman. Rin-Tin-Tin se desespera y al fin emprende la tarea colosal de hacerse entender mediante una suerte de lenguaje de jeroglíficos (¿de dónde habrá sacado la idea?). Apoya las dos patas delanteras en el borde de la mesa, golpea con la punta del hocico entre dos vasos, se tira al suelo y hace el muerto, corre a una pared y toca los postigos... En esa casamata extraña los postigos están del lado de adentro de la ventana. Gira en círculos, se sienta, mira, recomienza las “palabras” con una angustia creciente, sale corriendo por la puerta abierta, recoge una piedra con los dientes, viene a depositarla a los pies del soldado que prepara café, se mete abajo de la mesa, sale...(...) ese idioma (...) ¿no es en cierto modo la lengua de la alucinación?” (Aira, *El llanto*:11-12)

---

<sup>299</sup> Teniendo el aspecto objetual nuevamente de una instalación al estilo de la documentación del trabajo artístico que acompaña a determinadas películas de Man Ray, por ejemplo.

<sup>300</sup> “En mi juventud he visto muchos capítulos de Rin-Tin-Tin y sé que no puede ser: a ese perro fiel y heroico, y sobre todo inteligente todos le dan crédito de inmediato, lo toman en serio (...) Hay una explicación, con todo, (...) los guionistas han fallado por una vez, han sacrificado la verosimilitud, la coherencia de la serie, para obtener un poco de suspenso extra (...) (Aira, *El llanto*:12)”

El lenguaje acaba constituyendo un mundo, una realidad monádica en la que bruscamente el narrador se ubica, completándose el pasaje entre el presente inicial y el presente de la televisión, donde sí es posible un relato. El salto se traduce también visualmente, mediante una comparación pictórica:

“Paso entonces por encima de todo lo que habría que comprender, paso como un rayo y me instalo del otro lado, donde creo haberlo entendido todo. Pero todo absolutamente, sin dejar resto alguno. Estoy en mi pequeño mundo de loco, encerrado en la concha nacarada de la alucinación que soy para otro, asomado a la penumbra de la puerta de la cocina a la sala como la joven de Dalí en la ventana, mirando un paisaje que es un televisor encendido- que por supuesto no existe. No es que haya buscado o haya encontrado las explicaciones, sino que ahora las explicaciones son mi lengua, mi idioma jeroglífico. Soy una explicación, una justificación, y todo lo que necesita algo de ese rubro viene a mí en una gran centrifugación. Por ejemplo, el llanto, del que surgió todo.

El que ha llorado es otro, por supuesto (...)” (Aira, *El llanto*, 13)

Para que tenga lugar la traducción sin restos ha de darse un acceso a la esfera de real en que tiene lugar la ficción, el salto a lo real sin perspectiva, de que hablábamos a propósito del ensayo de Aira sobre *Arlt*<sup>301</sup>. Asistimos en la novela a un doble movimiento o deslizamiento a través del umbral que pone en contacto el llanto y la alucinación, a través de una escritura que se autodefine como instalación artística. No en vano el llanto se identifica con la tarea de una escritura vuelta imagen y las metáforas para referir a éste “*llanto-escritura*” se vinculan a la superficie en que se proyectan las imágenes. La descripción de la escena metatelevisiva en que incurren las primeras páginas de la novela apunta a esa materialización de lo “posthumano” (Hayles, 1999), a la simbiosis ser humano-máquina, como mecanismo de traducción del llanto, identificado de manera oblicua con lo televisivo. Anótese en la cita también cómo se vuelve a sugerir una alegoría de la escritura en la que dándose la nada, el arte entrega en realidad al monstruo, el mito personal del escritor: “(...) el llanto amanece como un sol gris alzándose sobre la línea del presente. Es una transparencia. Una pantalla o una burbuja de vidrio detrás de la cual hay un monstruo o no hay nada” (Aira, *El llanto*: 14).

---

<sup>301</sup> Sobre el salto a lo real y el monstruo en Arlt hemos hablado en el apartado 6.2.2.

El relato efectúa una comparación efrástica por la que la escena del protagonista viendo el televisor se vincula con una instalación artística o una apropiación del “objeto tecnológico televisión”. La cita en la novela de la *Muchacha en la ventana* de Dalí, invita a pensar cómo, a diferencia de la distancia que impone la pintura daliniana en la mediación representada en la contemplación del paisaje, en la novela de Aira esta distancia ha desaparecido y es el propio narrador el que ha dado el salto al “cuadro”. El presente es la televisión, a su vez, el objeto contemplado, y la ventana ha sido sustituida por la pantalla. La propia performatividad inscrita en la comparación pictórica implica en la escena descrita en la novela a ese otro que pinta el cuadro- “el que ha llorado es otro” (Aira, *El llanto*: 13)-, pero en el caso de la novela ese otro ha saltado sobre el personaje, lo ha ocupado. Las imágenes del usuario del medio televisivo y el cuadro daliniano se refractan. En una serie de tiempo- el tiempo del insomnio- se inserta otro tiempo, el tiempo del relato y sus imágenes, el de la historia de ese llanto, una historia intersectada por lo massmediático. La pantalla del televisor actúa en la novela como un *medium* que pone en relación universos a priori imposibles.

Una serie isotópica de imágenes en *El llanto* se vincula al problema de la traducción, como sucede en la mayor parte de textos de Aira, problema del que quizás *La liebre* constituya el mejor tratado. El perro protagonista de la serie que el narrador “se esfuerza en comprender”, Rin-Tin-Tin, salta de la ficción televisiva a la realidad de la ficción de *El llanto*. El perro de la teleserie cobra realidad en la literatura proveniente del espacio de la alucinación, convirtiéndose en “la catálisis de la mala traducción” (García, 2006), cuando finalmente reaparece como el perro que el narrador y su esposa, Claudia, poseían en común. Rin-Tin-Tin será la expresión en la novela de la “dificultad de expresarse” leída de la poética Copi. Y a la inversa, la identidad del narrador y todo el verosímil narrativo serán subsumidos por la televisión:

“Cuando uno dice “esto es una pesadilla”, lo dice para resaltar su condición de real, de irremediamente real. No hay nada más real que lo que parece una pesadilla. Como si el mundo mismo hubiera sido afectado por esa salvaje ceremonia del comienzo, empezaron a suceder cosas aterradoras. La primera vez que vi al japonés fue por casualidad, en un restaurant. Era un restaurant de gran lujo, lleno de espejos, caobas y plantas. Yo iba en compañía de Laura Premondini, la estrella, que pasaba en ese momento por el punto más alto de su popularidad gracias a un programa de televisión” (Aira, *El llanto*: 20).

El salto al interior de lo televisivo sugerido previamente como metáfora para expresar la desidentidad posthumana encuentra ahora una primera literalización, cuando el narrador desliza la anécdota de haber compartido mantel con una actriz de televisión. En el restaurant el narrador encuentra a su esposa cenando con su amante japonés, Isso Hokkama, él puede verlos mediante un juego de varios espejos, mientras que ellos no son capaces de verlos a Laura y a él. La no reversibilidad de la mirada y la tematización de las diversas mediaciones para acceder a la realidad vuelven a remitir alegóricamente al discurso televisivo, al lenguaje de los media y a cómo éstos influyen en la aprehensión posmoderna de la realidad. Este motivo se tematiza reiteradamente a lo largo de la novela. La “novela del adulterio” que se inicia en el restaurant, alcanza su punto culminante en la fuga del acontecimiento hacia el plano de la tele-realidad:

“Claudia dio a luz quintillizos en una clínica de Tokio. Todos varones, univitelinos, los cinco viables, (...) los diarios las revistas, la televisión, sobre todo la televisión entraron en un frenesí. El hecho de que ella fuera argentina, que al principio pasó por un detalle simpático más, no tardó en ocupar el primer plano, y dio pie a inagotables reflexiones sobre la tradición argentina del exilio. (...) la más bella historia de amor, un desafío novelesco a la imaginación... y volví a ver a Claudia, ahora en la pantalla del televisor contando una versión edulcorada de la fábula... en la que yo no era mencionado ni una sóla vez, ni Rin-Tin-Tin (...) Se vendían posters con una foto de la madre y sus cinco hijos, remeras con la misma foto (...) botones, postales, muñecos... Se empezó a hablar de la película; (...) para el papel protagónico a Laura Premondini, que aureolada por el misterio (...) de su romance con el Primer Ministro muerto iniciaba así su carrera internacional...” (Aira, *El llanto*:70-71)

“La escena clásica del adulterio” típica en el folletín televisivo es vivida por el narrador y percibida a través de ese juego de espejos que acontece en el restaurant como si de una serie de diapositivas o instantáneas se tratase. El narrador se preocupa de volver concreto el punto de vista desde el que contempla la escena, y el efecto anamórfico que produce el juego de espejos remite nuevamente al problema leibniziano de la multiplicidad y simultaneidad de las perspectivas:

“Los dos reflejos encadenados que me revelaban a mi esposa y su amante los agrandaban, enormemente, los ponían muy cerca de mí, aunque debían de estar bastante lejos, en otro

sector del gran salón en ele; no podía verlos directamente. Me decía que el efecto era en buena medida casual, aleatorio; bien podía haber sido al revés, y entonces los habría visto pequeños como insectos, lejanísimos” (Aira, *El llanto*:26).

La descripción de la escena del restaurante termina de manera onírica con la vuelta a la vida de una sustancia muerta: los peces que ocupan el plato de los comensales. De nuevo irrumpe en este instante un lenguaje cargado de referencias al recurso sinestésico del cine surrealista al que el texto reenvía ostensivamente- “Había una condición surrealista en la superposición de las dos escenas, en mis ojos atraídos con fuerza invencible por uno u otro de esos dos focos de atención” (Aira, *El llanto*:25)-. Por otro lado, una retórica que remite a la gramática fotográfica, remarcándose precisamente la simultaneidad con que suceden los acontecimientos y el fraccionamiento de la escena en una secuencia de diapositivas. El tiempo del relato se congela en el instante en que se suspende la lógica que posibilita al narrador la comprensión de lo que pasa.

Otro elemento vinculado a esta interferencia de la imagen que el texto construye como forma de acceso a lo real es la violencia en su función retórica: aquí el pez resucitado salta al escote de Laura para devorar sus senos y, simultáneamente, del otro lado del juego de espejos a través de los que se percibe la escena, tiene lugar un tiroteo: el asesinato del Primer Ministro argentino a cargo de Isso Hokkama, amante de su esposa, y la huida de ambos, aprovechando el estallido de una bomba explosionada como maniobra de distracción, que destruye el restaurante en que se encuentran. En este instante el texto invoca nuevamente bajo éfrasis la descripción de la escena, en la que se hace referencia al marco de las viñetas sucesivas de cada fotograma remarcando así la cualidad massmediática de la escena narrada y, a la vez, haciendo estallar el verosímil para contribuir formalmente al *zapping* entre la novela del adulterio y la película de acción o de espionaje, estableciendo un corte entre ambas escenas y haciendo ingresar un nuevo programa o género massmediático:

“Mi “cadena” visual privada, los espejos a los que la nueva iluminación daba una cualidad de cóncavos, precipitaron sobre mí un episodio alucinante. En el preciso instante de la bomba, que él, quien si no, había puesto, Isso se levantó de su mesa con una gigantesca pistola en la mano, dio media vuelta, dos pasos, levantó el brazo apuntando a una mesa donde se hallaba... (todo esto yo lo veía como la sucesión de cuadritos de una

historieta, porque los espejos se habían movido, y ampliaban el doble el campo de mi visión)... el Primer Ministro... y vaciaba el cargador, con la seguridad de un profesional.... Un parpadeo, y el asesino había desaparecido, y Claudia también”. (Aira, *El llanto*:28)

#### 6.3.2.6. *Simbiosis: entre el “lenguaje-libro” y el “lenguaje-televisión”.*

En la novela que analizamos se tematiza la tarea de la escritura como el despliegue de un llanto, y al llanto se lo hace oblicuamente coincidir con el presente y a éste con la televisión. La novela puede en ese sentido pensarse formalmente como una emisión defectuosa y compleja de lo televisivo vuelta lenguaje verbal o como la traducción o puesta en relato de todos los avatares que rodean la transmisión televisiva entendida como un continuo, incluyéndose, claro está, el proceso de su recepción. Podríamos afirmar junto a Mitchell que la novela puede describirse como un tipo específico de texto híbrido o “texto imagen” (“image-text” (Mitchel, 1994)), un andrógino lingüístico “transmedial” (De Toro, 2006) autoconscientemente televisivo. Desde el punto de vista del contenido, como hemos tratado de mostrar en nuestro análisis, la televisión atraviesa no sólo el plano de la ficción del relato mediante la inserción de piezas o elementos extraídos de su archivo de ficciones en la vida ficticia del personaje protagonista, sino que, instalado en el presente, del otro lado de la “película cristalina del llanto”, donde no son exigidas las explicaciones, el personaje que narra la historia acaba imbricando su vida con el espectáculo televisivo, partícipe de una existencia entre la ficción televisiva y la ficción de la realidad como “usuario” de la televisión.

En este segundo plano, el de consumidor televisivo, más fantasmático si cabe, tiene lugar una escena dialogada en la que intervienen un mirlo (pájaro inexistente en Argentina), Rin-Tin-Tin (el perro de la pareja que se separa) y un grillo chino. La interzona ubicada en el apartamento bonaerense del narrador, termina suponiendo la única comunicación que tiene efectivamente lugar en el texto, aunque ésta sea “la más improbable de todas”, en la que Rin-Tin-Tin acaba convirtiéndose en el “oficiante del jeroglífico que sobrevuela la novela” (García, 2006: 68):

“Un mirlo, ave que no sorprendería ver en Europa, pero sí aquí, y mucho. ¡Mierda, carajo, y la puta que te parió! Qué boquita, le dije. ¡Boludo! Respondió. ¡Si quiero! Intervino una tercera voz, desde la maceta del macilento arbolito chino: No, que se quede. ¿Quién había



hablado? La voz me resultaba conocida: metálica, aguda, un poco obsesiva; y lo que había dicho ya era obsesivo, ese deseo de que las cosas se prolongaran... En ese momento recordé: lo que me había impedido dormir había sido un grillo. (...) La importancia de Rin-Tin-Tin en nuestras vidas residía en que él estaba en el centro de todas nuestras historias, era su nudo, su título”. (Aira, *El llanto*:55-56)

Como vemos, el plano de realidad del consumo televisivo no participa de un verosímil menos fantástico que el plano de exhibición de ficciones massmediáticas, al que sin transición parece ingresar el protagonista:

“De pronto sentí que me encontraba muy lejos, muy, muy, muy lejos, donde habría querido estar si en ese momento de puro horror hubiera podido querer algo. (...) Estaba en una ciudad donde nunca había estado ni tenía ninguna posibilidad razonable de estar nunca. Era... Rennes, un café en el centro de esa ciudad bretona, justo enfrente de la Plaza del Parlamento de Bretaña, el sitio donde se había iniciado la Revolución Francesa”. (Aira, *El llanto*:59-60).

Alrededor de referencias a la pantalla del televisor como espejo de Alicia, se sugiere, en ocasiones metafóricamente, en otras de manera literal, un continuo pasaje entre planos, proyectando una concepción fluida de lo real y una forma de experiencia que no encuentra asideros para ubicarse fuera de la aceleración y heterogeneidad de la virtualidad massmediática:

“Hubo un momento, en mis largas veladas televisivas, en que empecé a oír un ruido... un ruidito seco, a mis espaldas, un tshk” que empezaba y terminaba al mismo tiempo, y era aterradoramente cercano, como si arrugaran un papel muy pequeño, una entrada de cine, dentro de mi oreja. Volvía la cabeza... o no... según... Cuando había apagado el televisor, podía ver en el vidrio oscuro de la pantalla, como en un espejo, toda la sala, conmigo en el centro, y era más aterrorizante, aunque se habría dicho más tranquilizador” (Aira, *El llanto*:50) (...) Me había sentado en mi sillón negro, frente al televisor apagado... la mera idea de encenderlo me provocaba un fatigado escalofrío, porque tenía un fatal dolor de cabeza debido a las muchas horas que había pasado mirándolo el día anterior, y la noche... y no había dormido bien, seguramente por el exceso de imágenes que había tragado, en masa, a lo bestia... había momentos en que creía precipitarme contra el televisor como un rinoceronte furioso, entrar con el cuerno por delante y perderme en sus perspectivas fosforescentes...Rin-Tin-Tin estaba echado en la alfombra, el hocico entre

las patas... De pronto una palabrota sonó en la sala silenciosa. ¡No había sido yo! Creo que giré la cabeza en un círculo completo, como un faro, del susto. Lo que era inútil porque la pantalla del televisor sin encender hacía de espejo, y en su convexidad abarcaba la sala entera... Había un pájaro en el marco de la ventana, y era él quien había hablado”. (Aira, *El llanto*:54)

Nos parece necesario señalar que en *El llanto* particularmente, como en prácticamente el resto de producción airiana de los años noventa, no hay un énfasis en la voluntad de construir un mundo sostenible o la voluntad de constituir ese mundo posible fracasa y se deshace en un “cambio de idea”, como si las energías desplegadas en la narración fallasen o se concentrasen en otra cosa. El texto parece cuestionar la afirmación del narrador- “nadie puede vivir sin una historia”- disolviendo los elementos que anclarían a un referente esa historia bajo un verosímil estable, siquiera fantástico o absurdo, eludiendo toda construcción que suponga una “forma simétrica, climática y jerarquizada” (García, 2006: 15). La historia se da, aunque, como ha señalado la crítica, problematizada en su devenir lineal por toda una serie de procesos de “simultaneización y por elementos que desafían, en su imposibilidad de recuperación narrativa, toda ley de economía textual” (García, 2006: 16); y sin embargo este “deshacerse” en términos hassanianos (Hassan, 1987) o, dicho en términos airianos, este abandono de la sustancia genérica que daría consistencia a la historia o al mundo construido en la novela, esa renuncia a organizar la representación sin llegar del todo a renunciar a sus parámetros, forma parte de la afirmación optimista- que en *El llanto* hemos tratado de leer- de un método para documentar algo de lo presente en su inmediatez que, como veíamos a propósito de *La prueba*, invoca simultáneamente lo radical fotográfico y lo delirante propios del lenguaje de la tecnología de reproducción y producción de las imágenes de nuestro presente.

Es en ese sentido que afirmamos que *El llanto* plantea un experimento de documentación del presente<sup>302</sup> y de sus modos de percepción, un presente que gira alrededor del simulacro televisivo y que se resiste a ser representado<sup>303</sup> en términos de

---

<sup>302</sup> De hecho uno de los géneros que invoca el texto es el de documental sobre naturaleza (el “documental de animales”) y la divulgación etnográfica.

<sup>303</sup> Las referencias al contexto político sin embargo aparecen, como hemos señalado, en las novelas de Aira como una irónica marca de agua en el papel. Quizás en *El llanto* de un modo más obvio que en otras novelas: “Lo único que podía sacar en limpio, porque lo repetían los canales de televisión, (...) era que el presidente Menem había reincorporado la suma de poder público, y se había declarado el estado de sitio...”

una ordenación causal, siendo referido o visualizado en las novelas como una acumulación de espectáculos dejados atrás en el ingreso a un nuevo plano de verosímil. Una documentación que también es “en presente”, o a través de un lenguaje artístico conformado por materiales vinculados al más inmediato presente. Un método que se inserta en una percepción del tiempo instaurada por las experiencias de “la simultaneidad, la instantánea y el flujo del *sensorium* audiovisual” (Martín-Barbero, 2004: 27) El pasaje que citamos contiene las especulaciones imaginarias del protagonista que se ve a sí mismo frente a frente al salvaje que protagoniza el documental que está contemplando:

“(…) el salvaje en cuestión me vería mirando un cuadrado de vidrio en el que estalla todo el tiempo un polvo de puntos de color. En este caso su impresión sería la de estar contemplando a un alucinado, un drogado, casi un loco. Ni siquiera podría hacerse la idea de que mientras tanto pienso. Percibiría en todo caso su porte la dimensión del vacío cristalino... (...) Quizás son sólo una ilusión, quizás el salvaje tendría razón... Y puedo dejar caer la duda, porque realmente son una ilusión, y estoy en realidad en una cámara vacía, sin nada... ¡Y él también! La trampa en que lo hago caer es obligarlo a mirarme todo el tiempo que estoy embelesado frente a la pantalla... le contagio mi embeleso... Es casi una venganza contra la vida... Debe ser por eso que miro televisión” (Aira, *El llanto*:51).

La televisión- se ha dicho- constituye el núcleo de la mimesis de *El llanto* (García, 2006). Pero ocurre que en muchas novelas de Aira desde muy diferentes premisas y combinando metatextos genéricos estructuradores muy diversos- nos referimos a textos tales como *Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *El sueño*, *Un sueño realizado*, *La princesa primavera*, *Yo era una chica moderna*, *Yo era una niña de siete años*, *Los misterios de Rosario*, *El pequeño monje budista*, *Las conversaciones*, *El Congreso de literatura*, *Las aventuras de Barbaverde*, y muy particularmente<sup>304</sup>, en *La mendiga*-, podemos leer un grado de desapasionamiento respecto del hecho televisivo que remite a un cambio de paradigma en el tratamiento del simulacro que venimos describiendo, y

---

Pero esas cosas no afectan por lo general a la vida cotidiana de la gente” (Aira, *El llanto*:31). Referencias a los efectos de la hiperinflación del período en que se escribe la novela también se dan en *El llanto*: “Con la crisis había una cantidad fantástica de propiedades en oferta, y no se vendía casi nada. El consejo del corredor que consulté fue bajar el precio (qué divertido) de modo de atraer a los inversionistas, que abundan en momentos de perturbación económica”. (65)

<sup>304</sup> Al girar toda la novela temáticamente alrededor de la televisión, su funcionamiento y las relaciones e inclusiones mutuas entre la realidad y la ficción

que podríamos vincular con la idea de “cotidianización de la espectacularidad del espectáculo” (Becheloni, 1990) o su “rutinización”, que confiere a la televisión una función “bárdica” en tanto productora de historias, como “televisión-narración” (Becheloni, 1990), “un utensilio” que simplemente “penetra en los ritmos de vida” (Becheloni, 1990: 56); en el efecto de inmediatez y la textura televisiva, melodramática y vulgar, que incorporan fragmentadamente estas novelas se lee una aproximación al fenómeno televisivo quizás inédita en el contexto narrativo rioplatense, que no sólo proyecta lo televisivo como hecho consumado (Montaldo, 2005b), sino que está produciendo un efecto de real como un continuum entre distintos niveles de realidad-ficción.

Aunque hemos tratado de señalar el papel que lo televisivo juega en la narrativa de Aira como herramienta para referir a un concepto de real contemporáneo compuesto de capas superpuestas de ficción y mundos incluidos, conectando la complejidad e implosión de la iconosfera massmediática de los años noventa con la filosofía leibniziana, no para articular una nostalgia de un real previo al simulacro, sino para referir desde él a una experiencia de real contemporánea mediada por las redes multimedia, no es menos importante reseñar la actitud desapasionada hacia el hecho consumado de la televisión y cómo se hace ingresar una etnografía en la novela del tiempo destinado a su consumo, una descripción del plano de la vieja realidad que Baudrillard contempla como una naturaleza muerta frente a la realidad vivaz del simulacro (1988).

Ni apocalípticas ni integradas, el concepto con el que describir la relación entre el *sensorium simulacional* y sus tecnologías con estas novelas podría ser el de una “simbiosis”. Como señala Becheloni, “(...) la mayor parte de las reflexiones y de los conceptos con los que seguimos razonando sobre televisión es, en cambio, tributaria de los efectos del primer impacto” de la televisión, entre los ochenta y noventa “los que escriben sobre televisión” pertenecen a “generaciones que no son hijas de la televisión”, y no pertenecen a la generación que tras “una primera socialización (...) ha sentido fuertemente la influencia de la televisión (...) porque la televisión ha intervenido de modo arrollador y se ha introducido establemente en el horizonte cultural de la persona (...)” como ocurre con la mayoría- prosigue Becheloni- de “los que han nacido a caballo de los sesenta y después (...)” (Becheloni, 1990: 55). Las afirmaciones de Becheloni son coetáneas de la escritura de *El llanto* y aunque habría que precisar cuál es el lugar

de enunciación de su discurso, en cualquier caso, podríamos decir, Aira- nacido en 1949- es quizás pionero en este tipo de aproximación narrativa a lo televisivo en la tradición rioplatense, que en este sentido diverge de la tematización o anticipación del simulacro en una tradición que arranca de Borges y, sobre todo, de Bioy, por su énfasis más intenso en la tecnología reproductiva, y pasa, oscilando entre la *jouissance* y el miedo ecfástico, como hemos visto, por escrituras tan dispares como las de, entre otros, Puig, Piglia o el mismo Levrero.

### 6.3.2.7. *Barrocos televisivos.*

La obra de Aira ha sido objeto de polémica desde la publicación de sus primeras narraciones hasta incluso hoy, cuando Aira ya ha sido canonizado en el mercado transnacional por la academia, gracias a la labor de difusión de algunas editoriales, argentinas primero (Beatriz Viterbo), y, desde luego, de multinacionales de la edición (Random House-Mondadori), después. La aparición y reedición de sus obras en España, de las que incluso aparecen versiones de bolsillo, demuestra la creciente popularidad que este autor, aún tildado de alternativo por parte de la crítica, ha ganado en el canon de la literatura actual.

Muchas de sus novelas se proponen así como un reciclaje de planteamientos ficcionales tomados de la vanguardia que superan la negatividad de otras poéticas contemporáneas como las de Piglia o Saer, como propone Sandra Contreras (1991, 2002), pero en nuestra opinión, desde una la lógica de un cierto posmodernismo, sin embargo, que hemos descrito en otro lugar en torno a tres de sus rasgos clave: la metaficcionalidad, la ironía y la preocupación por las relaciones entre ficción y realidad<sup>305</sup> derivadas de la omnipresencia del discurso audiovisual y su influencia en la construcción de lo que entendemos por realidad.

La narrativa de Aira nos adentra en el territorio del vértigo, un vértigo en la escritura y en la publicación, que se aceleran a partir de fines de los ochenta escribiendo de tres a cinco novelas por año. Pero también un vértigo ante una literatura que se propone a sí

---

<sup>305</sup> Me he ocupado más ampliamente de la cuestión de la ironía y la metaficción en los textos posmodernos en el artículo “El sentido del humor en César Aira: el humor como sentido”, que aparecerá en las actas del Congreso Internacional de la Asociación para el Estudio del Humor Luso-Hispano, celebrado en la UNAM (México D.F.), Octubre de 2004 (en imprenta).

misma como evasiva, como frívola. Aira opta por un compromiso con la insignificancia de la literatura, por su vertiente más lúdica, que, por otro lado, es, como él mismo afirma, terreno abonado para la libertad creadora:

“Yo creo que la literatura no es ninguna cosa seria ni muy importante, el mundo podría vivir perfectamente sin literatura. Hay que aceptarlo como un juego un poco minoritario de unos pocos locos que nos dedicamos a eso, que nos interesa, que nos gusta, ahí hay un campo muy amplio de libertad, ¿no? El poder hacer lo que uno quiera, lo que no puede hacer en la vida real, porque evidentemente hay límites. Cierta literatura que se llama realista y que se quiere realista y que no sale de ese realismo un poco machacón, ¿para qué eso? Si eso es la vida, eso tenemos que sufrirlo todos los días, ¿por qué no abrirse a algo distinto, teniendo la posibilidad?” (Aira en Montoya Juárez, 2004a: 163)

La particular vocación irónica de la literatura airiana plantea un proyecto narrativo en el que el sentido del humor juega un papel central. En una línea de devaluación irónica de su literatura podemos leer el reciclaje de lo *kitsch* audiovisual, los productos *serie b* de la televisión, el cómic, el grotesco-tecnológico, por ejemplo, como una voluntad de lograr un estilo marginal que lo identifique a través de esa rareza fractal que se logra en términos de vampirización. Como propone Contreras, el “mito personal del escritor” que Aira propone se establece entre “la impersonalidad de lo ya hecho y la singularidad de la firma” (Contreras 1991: 195). La lectura de Aira, fundamentalmente desde lo que hemos denominado televisualización de su narrativa, exige permanentemente un proceso de evaluación de lo que leemos (Contreras, 2002). La recuperación del surrealismo y el dadaísmo, de la literatura como *ready-made* duchampiano, tiene mucho en Aira de estrategia posmoderna, una vuelta a la vanguardia, como la crítica y el propio autor reconocen, pero consciente de su imposibilidad y a partir del reciclaje de materiales procedentes de un contexto plenamente posmoderno. El gesto humorístico dadaísta continúa afuera de sus “novelitas”. Siguiendo el dictado de su maestro Osvaldo Lamborghini, “primero publicar, luego escribir”, Aira satura el mercado literario, publicando sin corregir, en una “huida hacia adelante” (Montaldo, 2005a; Contreras, 2002).

Desde su opción por la frivolidad y la densidad pseudofilosófica como estrategia verosimilizadora del absurdo de lo planteado en el texto, las novelas airianas se

proyectan como una paradoja en la que se explicitan simultáneamente un concepto de real vinculado a la idea de simulacro que el posmodernismo ha venido haciendo habitual y, a la vez, una burla que pone en crisis dicha tematización del simulacro, proponiendo una distanciación irónica que busca superarlo a través de un irresistible sentido del humor y la sola reivindicación del poder de la imaginación en el contexto contemporáneo. En esa operación irónica, como hemos señalado, juegan un papel clave las gramáticas de la tecnología contemporánea de la producción y reproducción de las imágenes, particularmente, la televisión en su función bárdica y como objeto de la écfrasis que el lenguaje verbal busca traducir.

No menos clave es el papel ambivalente del sentido del humor. Si, por un lado, el humor en Aira resulta funcional a la deconstrucción de la realidad mostrándonosla como artificio, como juego de versiones y manipulaciones en el que la realidad narrada en el relato se transforma irónicamente en otra cosa, también sirve a una hiperliteraria burla de la seriedad de la literatura, una burla que incluso llega a objetivarse de manera redundante con la irrupción de la risa del propio autor camuflada a través de unos personajes que se develan inexistentes (de cartón piedra, como proponía Macedonio) ante la acumulación de absurdos y verosimilizaciones hilarantes de esos absurdos en su construcción. Estos personajes devienen meros soportes para el propósito lúdico del autor que, así, se libera de cualquier responsabilidad del sentido del texto, desplazada hacia la interpretación en el proceso de lectura<sup>306</sup>.

Sin embargo, en las novelas que Aira hace desarrollarse en su barrio de Flores, transformados por la ironía, aparecen motivos contemporáneos como la nueva pobreza de la informalización económica instaurada por el neoliberalismo (Harvey, 1989), *cirujas*, cartoneros, mendigos, repartidores de pizza, ancianos de clase media venida a menos, repartidores de periódicos, obreros, serenos, que se borran en una historia transida de televisión. La realidad barrial es particularmente representada en las novelas más recientes de Aira a través de una suerte de realismo que se busca construir como la simbiosis de un espacio reconocible temática y formalmente como realista, con otro

---

<sup>306</sup> Resulta interesante esta exigencia de una lectura rizomática que dé sentido a estas novelas proteicas, en las que a lo largo de sus itinerarios ficcionales emergen puntos- pliegues- que permitan mirar a través de las superficies airianas. Tomás Abraham lo señala del siguiente modo: “Leer a Aira es ir de pesca. Me siento a orillas del libro y espero que aparezca una idea. Concibo las ideas como tensiones literarias. (...) Imágenes imprevistas que detienen la lectura y reordenan la estantería” (Abraham, 2004: 135).

espacio, ora fantástico, ora surrealista, que interfiere en el primero, bien a su término, bien en iluminaciones o pasajes de mayor intensidad efrástica ubicados a lo largo de las novelas. Este es el caso del fragmento de *Un sueño realizado* en el que se narra cómo un ventilador de techo en una habitación de hotel se descuelga cercenando los pies a los amantes y cómo éstos, tratando de corregir la catástrofe, se intercambian las extremidades por error). Este pasaje de *Un sueño realizado* provoca, como señalábamos a propósito de la irrupción de la diosa en “Pobreza”, un efecto antifrástico, mayor cuanto más sólida sea la sensación de realismo. Cuanto más se ha fijado a la lectura un determinado verosímil más agresivamente actúa el “cambio de idea” airiano, mediante la sustitución del verosímil inicial a partir de, frecuentemente, la gramática de lo audiovisual.

Este procedimiento, legible en numerosas novelas del período, es particularmente exacerbado en textos como *El sueño*, en el que se ensaya el procedimiento posteriormente reproducido más delirantemente en *Las noches de Flores* y *La villa*. En *El Sueño* el verosímil mimético-realista se sustituye por la literalización narrativa de la lexía “Rueda de la Fortuna”, que forma parte de la reflexión que en el texto se da entre los personajes por la suerte- frecuentemente vinculada a lo económico- de cada cual en la vida, figura ésta clásica de la literatura renacentista y barroca. El delirio final de *Las noches de Flores* ubica en el sótano del convento de la Misericordia de este barrio a toda una serie de personajes que parecen monigotes de una atracción de feria sobre cintas transportadoras que visualizan efectivamente, a través de la éfrasis de lo que podría entenderse como una instalación artística duchampiana, una vez más la misma idea de Rueda. Coincidimos con Sandra Contreras, la superficialidad aparente de Aira en cualquier momento puede volverse *honda*, con Lidia Santos, en que Aira es uno de los autores más difíciles de las letras latinoamericanas (Santos 2004).

En este sentido, el apelativo a la pura invención de Aira- su vindicación del texto sobre el contexto- y al sentido del humor como sentido de la lectura nos parece la contracara de un procedimiento para la documentación del contexto que se narra por debajo de la lectura metaficcional o metaartística, que reenvía al “es o se hace” el “demasiado inteligente o demasiado idiota” (Gandolfo, 1994), preguntas en la órbita de lo que hemos denominado más arriba como el “Aira-mito”. Por eso, la obsesiva vindicación de mayor realidad, mayor realismo, que los textos de Aira reproducen desde hace más de



quince años habría de pensarse desde el interior de sus ficciones, preguntándonos qué clase de realidad transcriben los textos y, como señalábamos, también desde el exterior de ellas, en el más allá de la literatura, en el modo de conectarse con sus lectores o de existir en el mercado. Entender toda la obra airiana como una alegoría o una fábula de la creación artística a la que todo- saberes, imaginarios, realidades, gramáticas- se supedita, no termina de explicar la fascinación que ejerce este autor en sus lectores. Se trate o no de una sofisticadísima trampa, como tramposa es por definición toda representación anamórfica, lo más seductor de su narrativa es ese diálogo con lo real y el realismo mediados por el simulacro que en ella alcanza una modulación inédita si se compara el trabajo de Aira con los textos de autores precedentes que hemos analizado en el capítulo 5.

#### 6.3.2.8. *Barrocos televisivos 1.0: Imágenes en la distancia.*

*La guerra de los gimnasios* es la tercera novela que compone la trilogía de *La liebre*, que está conformada además, por las novelas previas *La liebre* y *Embalse*. Esta novela, de 1991, resulta un buen ejemplo del modo en que el sentido del humor se proyecta como sentido de la lectura y el enredo del barroco telenovelesco configura el verosímil.

Temáticamente, podríamos decir, el juego de las identidades, en una estética que vacía el *ser* de lo real narrado, cambiando constantemente de verosímil, se muestra el principio constructivo de la novela. Su protagonista, Ferdie Calvino, un mediocre y poco conocido actor de teleteatros para adolescentes, se inscribe en el gimnasio *ChinFú*, del Barrio de Flores, con el propósito de “perfeccionar su cuerpo de manera que provocara miedo a los hombres y deseo a las mujeres”<sup>307</sup>. Esta frase emitida al azar, por casualidad, cuando Ferdie explica al instructor del gimnasio, Julio, los motivos de haberse inscrito, se convierte en la pieza clave de una guerra entre gimnasios rivales, el Chin Fú y el Hokkama. Y se trata de una guerra que acontece en la superficie de una mera gestualidad de la guerra, en imágenes de la distancia, una guerra en la que esporádicamente, como telón de fondo de las reflexiones de narrador y protagonista, se suceden escenas de combate entre las bandas rivales, narradas mediante una gramática que recuerda las viñetas del cómic, del *manga* o del *videogame*, que recorre la novela.

---

<sup>307</sup> Todas las citas de la novela pertenecen a la edición de 2002 de *La guerra de los gimnasios* (Buenos Aires, Planeta, 2002) originalmente publicada en 1993 en Sudamericana.

Las *sombras* del Hokkama penetran en el gimnasio rival como espectaculares acróbatas en ataques inútiles en apariencia o completamente ridículos:

Fue un segundo. Atravesaron los vidrios haciéndolos estallar en mil fragmentos luminosos que bailotearon en el estruendo antes de caer. Dos o tres gimnastas en los nautilus del fondo quedaron bañados en el polvillo cortante. Los intrusos ya estaban colgados de los travesaños de las últimas máquinas, sobre los que se pararon tras una flexión prodigiosa en la que fue como si se reintrodujeran en las dimensiones mundanas.(...) Eran dos orientales sin expresión alguna, vestidos con remeras y pantalones de nylon negro. Antes le había parecido que esos travesaños estaban a escasos centímetros del techo, pero no debía de ser así para que los dos sujetos estuvieran cómodamente parados encima. Salvo que fueran homúnculos de un palmo de altura, que era como se los veía desde la bicicleta (estática); pero en ese caso no habría distinguido sus rasgos con tanta claridad. (...) Ya se habían arrojado al piso (...) espalda contra espalda, alzando los brazos y volvían a gritar. Julio se había puesto en movimiento desde el momento de rotura de los vidrios, pero en dirección opuesta al desastre. (...) se dirigió a Ferdie(...):

- No pierdas el ritmo(...) Los músculos de la pantorrilla son tres, seis, nueve... (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 9-10)

La guerra aparentemente comercial por la hegemonía del negocio en el barrio de Flores, que recuerda a las películas “serie b” de artes marciales norteamericanas, a lo largo del relato, va arrastrando a posteriori sus motivos, convirtiéndose la novela en alegoría irónica de los mecanismos a posteriori por los cuales la realidad se hace real. El reajuste de las piezas que conforman lo real para integrar el absurdo ocurre continuamente en esta obra. En las novelas que componen la trilogía se reproduce estructuralmente lo que el propio Aira ha vinculado con el recurso barroco típico del soneto de la técnica de la dispersión-recolección, la síntesis en el último verso de elementos esparcidos a lo largo de todo el poema. Este procedimiento es particularmente visible en *La liebre*, en el que hemos señalado cómo todos los elementos catalizadores del sentido se concentran abigarradamente en unas escasas cinco páginas finales. En *La guerra de los gimnasios*, una vez más, la frase del protagonista, por ejemplo, se convierte según avanza la historia en clave de realidad. A así, cuando en los vestuarios del gimnasio Ferdie asiste al maltrato de una mujer a cargo de un hombre desconocido, el narrador plantea:

“Su idea original (deseo... miedo...) que él no había inventado más que como recurso retórico, se encarnaba con monstruosidades de anamorfosis, ante sus ojos. Y esto pasaba porque no estaba solo en el mundo. Había otros para recoger sus ideas, en una telepatía vengativa” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 55).

La novela todavía en este punto, no ha transgredido definitivamente el verosímil, aunque la frase que concita los motivos del personaje para entrar en el gimnasio se sugiere como la clave de traducción de lo real que guía la percepción de Ferdie según nos hace saber el narrador:

“Le resultaba extraño, por poco que lo pensara, que hiciera una clave de la realidad de lo que eran las más locas fantasías (...) Era como leer el pensamiento, ¡pero no leía más que el suyo propio!” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 55)

Sin embargo estos límites se desvanecen a medida que avanza la historia, y la guerra, cuando entran a funcionar en ella los mecanismos de manipulación de la propaganda, deja de ocurrir como un conjunto de episodios esporádicos intrascendentes alejando alrededor del personaje, para tomarlo a él irónicamente como centro y causa a posteriori. Ferdie Calvino se convierte sin saberlo en el arma arrojada principal de Hokkama en su guerra propagandística contra Chin Fú. Los pensamientos de Ferdie, se leen simplemente haciéndolos realidad, la telepatía por tanto es real.

- ¿(...)” deseo en las mujeres miedo en los hombres”? Quizá te sorprendió ver cómo prendía la frase, cómo se hacía popular...

Ferdie puso cara de sorpresa.

- Quiero decir- aclaró Julio- cómo volvía la frasecita, en los carteles en los volantes, en todas partes... (...) Es increíble cuántas veces se puede transformar una frasecita, cuántas vueltas se le puede dar. Cuántas variaciones... Hoy se ha hecho parte de esta guerra idiota, y los que no saben bien la historia creen que la guerra misma salió de ahí, como una variación más de la frasecita. El Hokkama se apoderó de ella, la invirtió, por supuesto, y a la inversión también la invirtió, por supuesto, por supuesto, mil veces, hasta volverla un arma contra el Chin Fú. Eso no tendría importancia, y de hecho no la tiene, salvo que no se han olvidado de que la inventaste vos” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 78-79).

Toda trasgresión de los límites entre realidad y ficción en la novela también es una nueva posible redefinición del plano de lo real narrado. Ferdie, más adelante, cuando Julio le ofrece un pasquín que los partidarios de Hokkama distribuyen por la calle para atacar la moral del enemigo, lee con pavor que en él se asegura que él mismo, Ferdie Calvino, ha sido violado en los vestuarios del gimnasio:

“GALÁN CULIADO, QUIÉN DIRÍA. Días atrás una de las caras bonitas de nuestra TV, Ferdie Calvino (¡No se pongan histéricas, chicas, no es para tanto!), cometió la imprudencia de inscribirse en el Chin Fútbol, famosa academia de señoritas del barrio (casi todas estas señoritas tienen pitito, pero ahí las consuelan de esa desgracia). Doble error del galancete: se metió en el vestuario después de entrenar. Se dio una ducha, pobre angelito higiénico, y al salir del agua le dio un bajón de presión, tan delicado él, y perdió el conocimiento, un par de minutos, así que lo que pasó se lo tuvieron que contar. Cuatro bufas con cuatro espolones de medio metro se lo mandaron por turnos, ¡un dos, un dos! Le dejaron el aro hecho una damajuana de yogur La Serenísima. El chico no será Don Johnson, pero emboca que es un contento. Ahora le está haciendo juicio a Chin Fútbol, porque dice que en el canal lo llaman Abigaíl”. (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 80)

El vulgar contenido del pasquín es inmediatamente cuestionado. El narrador nos informa de los problemas de lectoescritura de Ferdie cuando se siente nervioso, reminiscencia infantil, por lo que había podido leer una palabra sí y dos no, y ni siquiera se había apercebido de que su nombre y apellido aparecían en las primeras líneas del texto. Sin embargo la duda persiste, pues, ciertamente, Ferdie tiene la sensación de haberse desmayado días atrás, por un brevísimo lapso de tiempo, en los vestuarios.

La novela se construye transida por las fuerzas de la indefinición y la paradoja: la realidad de lo que acontece es continuamente puesta en duda, incluso a la propia guerra se asiste desde el convencimiento de su inexistencia real.

- No estaba muy convencido de que fuera una guerra de verdad- dijo Ferdie. (...)
- El teleteatro le ha sorbido el seso a nuestro Ferdie. ¡Que la guerra no es real!
- A mí nunca se me hubiera ocurrido- dijo ella
- Hay cosas- dijo Ferdie- que sólo suceden en la realidad.
- Yo ya estoy acostumbrado- dijo su amigo- No hay coincidencia que me espante.
- A mí tampoco (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 26-27)

Junto a la realidad televisiva que planea sobre la cotidianidad de los personajes, el rumor, la leyenda urbana, que posmoderniza la gauchesca, actúa sobre la realidad como la posibilidad amenazante, liberadora o simplemente inocua, de que la leyenda se transforme en realidad, de que lo fantástico esté ocurriendo, o quizás ya haya ocurrido, sin saberlo. Aira reorganiza el sentido de acontecimientos triviales, como la constitución del gimnasio, insertándolos en la lógica de un absurdo mito, con el que sin explicar nada, quedan cerradas todas las explicaciones. Anótese la escritura de la risa de Julio, que es también la del autor, que se cuele como un guiño en medio del absurdo que sin embargo será simultáneamente real:

- “¡Pero habrás oído la leyenda de los Mellizos del Cerebro!
- No.
- Yo sí- dijo Valencia.
- Yo también- dijo Marta- siempre hay una alusión en el boletín del Hokkama.

Julio: - Yo siempre había creído que era una fábula. Y lo es, por supuesto, pero de todos modos es asombroso cómo coincide con la realidad. (...) Los Mellizos de esta historia están en su cielo, que es una semiesfera dividida por la mitad, como los hemisferios cerebrales. La superficie pequeña en la que están, como en una isla desierta, representa al mundo extenso. Como vos sabrás, si has visto algún programa de ciencia por la televisión, la corteza cerebral es una superficie toda arrugada que si se estirara cubriría todo el mundo, creo. Por ese lado, la fábula se refiere a la vida urbana, el costo del metro cuadrado, la falta de espacio, los niños encerrados en departamentos. Si la miniatura cerebral se proyectara, el espacio sería una libertad sin frenos y la gente se lanzaría a correr en todas direcciones a una velocidad infinita, como liebres. Pero el cuento termina con que Chin Fú se pone de pie, y “se pone el casco”, es decir, encaja la cabeza en la semiesfera y entonces piensa.- Hizo una pausa y sonrió, gesto raro en él:- Y cuando piensa, cierra la fábrica de medias y funda el gimnasio. Es la moraleja de la fábula, y nada más lógico que Hokkama haya encontrado material para sus burlas. Yo pensaba que era una de esas historias que surgen de la guerra... Uno termina pensando que la función de la guerra es producir esa clase de invenciones” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 95).

El mito de Chin Fú como núcleo de las explicaciones es también el punto de origen de la ironía, de la burla. La risa de Aira se muestra una constante en sus novelas, de nuevo

aparece cuando descubren que el gigante Chin Fú ha sido secuestrado después de ser miniaturizado, una vez más los sentidos figurados que se vuelven literales:

- 
- “(...) las pupilas se les habían dilatado lo suficiente como para ver que la puerta de la oficina de Chin Fú estaba entreabierta, y el interior a oscuras.
- Si la luz está cortada- dijo Julio-, ¿cómo pudimos pensar todo este tiempo que él estaba mirando televisión? ¿Somos idiotas?
- Valencia soltó una risita en las sombras
- Es posible que lo hayan miniaturizado. (...) ¿No recuerdan haber leído algo sobre eso en los boletines del Hokkama?
- Sí, pero...
- Leyéndolo ahí parecía retórica de trinchera, por ejemplo, lo de meterse al gigante en el bolsillo... Siempre parecen metáforas, hasta que resulta ser literal” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 94-95).

El giro de los acontecimientos parodia el discurso televisivo del teleteatro, un código que Aira incorpora en muchas de sus novelas, y que aquí, por boca de un personaje, no deja insinuado, sino que se afirma palinódicamente la idea de que todo lo real esté transido de televisión; a un triple referente (historia novelesca / procedimiento narrativo / percepción de la realidad extratextual) bien puede apuntar la frase que Valencia afirma, llegado a este punto:

- ¡No puedo aceptar que a esta altura- dijo Valencia, siempre exaltada- queden informaciones sin dar, como si las estuviéramos ahorrando por motivos estéticos, como si esto fuera un teleteatro lleno de malentendidos! (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 98)

El procedimiento narrativo de Aira crea un sistema en el que el ritmo del relato integra vertiginosamente los cambios de verosímil por lo cual la pregunta por el sentido de lo que estamos leyendo se pospone indefinidamente en la continuidad del siguiente acontecimiento. A pesar de lo irreconciliable de los indicios diseminados a lo largo del texto, cuando Aira hace precipitarse ese mundo surreal novelesco hacia el fin, o más que el fin, la interrupción del relato, todos estos indicios terminan coincidiendo, generando la hilaridad por acumulación excesiva de sentido. Ello ocurre con el elemento *cerebro*,

que aparece como metáfora en la leyenda de la constitución del gimnasio<sup>308</sup>, pero ahora, una vez más, el rumor, la leyenda, amenazando con volverse realidad. Ferdie es advertido de que su cerebro iba a ser puesto a disposición de los socios del gimnasio como un nautilus (aparato de gimnasia) más. El recurso barroco por el que todas las versiones imposibles de la realidad, según puntos de vista divergentes que presuponen realidades alternativas terminan, al término de la novela, ensartándose en una realidad que los incluye a todos. La posible explicación para Julio de la posibilidad absurda de que Hikkama quiera extraer el cerebro de Ferdie de su cabeza no tiene desperdicio:

- “Te estaba diciendo, (...) que tu frasecita había recorrido un largo camino. ¿te acordás que te lo dije? Bueno, en el último boletín del Hokkama hablaban de tu cerebro, como del origen de la frasecita, lo que es cierto, y de ahí deducen que en tu cerebro está el resultado de la guerra, lo que es un disparate. La conclusión que sacan, para hacerla corta, es que se apoderarán de tu cerebro para ganar la guerra. (...)”

Ferdie se quedó con la boca abierta. Esperaba algo más, pero Julio se calló, como si hubiera dicho todo. Los tres lo miraban. Ferdie se prometió: “No voy a decir nada” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 99).

Y como si todo esto no fuera ya imposible de creer, Aira introduce la duda, que trata de hacer que el lector abandone el pacto fantástico y recupere la explicación más verosímil:

Al final Julio agregó:

- En realidad, lo que dicen es que ya lo hicieron, que ya tienen tu cerebro en una pecera en el Hokkama. Pero eso es típico de la literatura de combate, dar por libradas las batallas futuras. Así que se lo puede considerar como una amenaza (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 100).

La liebre es otro de los símbolos que juega un papel importante en la novelística de Aira. Aparece desde en *Ema la cautiva*, en *El bautismo*, y como elemento clave de la

---

<sup>308</sup> Unas páginas antes en la propia novela se hace referencia al cerebro del protagonista, como una sucesión de imágenes de televisión acumuladas durante la infancia.

trama novelesca en la “trilogía de la liebre”<sup>309</sup>. En *La guerra de los gimnasios* aparece bajo la forma de una enfermedad genética degenerativa, la lebrosis, que sufre la madre de Ferdie, que se manifiesta en una deformidad del rostro, el crecimiento excesivo del vello, los dientes y las orejas, y una cierta parálisis. Uno de los temores de los padres de Ferdie es que su hijo haya heredado la enfermedad. Los símbolos de la liebre y el cerebro acaban hallándose emparentados en el espacio de la leyenda, pero al mismo tiempo objetivándose en la realidad de la novela como el mismo objeto físico. El cerebro de Ferdie exhibido en una urba en el gimnasio Hokkama se transmuta, durante una especie de ceremonia, en la liebre legibreriana, que emprende el vuelo.

La orgía del parentesco que acaba relacionando las versiones imposibles en una realidad que los incluye, la mónada del Dios de Leibniz, en un recurso al barroquismo telenovelesco, es una constante en las novelas airianas. En *La guerra de los gimnasios*, el final se precipita como la puesta por verdad de todas las disparatadas fantasías de que se nutren las leyendas urbanas que alimentan la guerra, la última, un recurso al clásico del villano de cómic; la imaginación hecha *cerebro* se objetiva, y la realidad- como le gusta decir a Aira- se hace, finalmente, *real*: Hokkama con el robo del *cerebro* no tenía otro proyecto que el dominio de la Argentina, así se lo hace ver Valencia a Ferdie:

Para nosotros, gente civilizada y urbana que ya no estamos preocupados por la supervivencia, la percepción que cuenta es una muy especial: la de los sexos. Todo lo anterior se aplica aquí. Y sólo aquí, porque ya no nos preocupa sobrevivir, como en una selva; (...) En el rubro sexo el mecanismo selectivo no es exactamente la atención, como en los cinco sentidos, sino una combinación de miedo y deseo. Tu frasecita, Ferdie, le dio la pista a Hokkama. Le vino como anillo al dedo. Habría sido un milagro que no se aferrara a ella. Sobre todo porque vos ya estás difundido en la sexualidad social gracias a la televisión. Ahora, con tu cerebro en su poder, tiene la máquina infalible para dominar la reproducción de hombres y mujeres en la Argentina. Tengan en cuenta que nuestro país es un campo virgen en ese aspecto.

- Pero mi cerebro lo sigo teniendo yo, dentro de mi cabeza- dijo Ferdie.  
Valencia no contestó. (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 102)

---

<sup>309</sup> Conjunto de novelas publicadas a principios de los noventa, en *La liebre*, *Embalse*, y *La guerra de los gimnasios*.



Esta última afirmación de Ferdie acaba siendo refutada por lo que acontece en el episodio final de la novela, que refuerza el absurdo de todo lo que acabamos de leer, al tiempo que confirma todas las explicaciones fantásticas en el mismo tiempo y espacio. El juego de las transformaciones, en *La guerra de los gimnasios* la transformación de los sexos, que puede leerse como una adopción distanciada de la mirada *camp* homosexual leída en una tradición argentina de la que Aira se siente discípulo, se refleja en cada una de las transformaciones de unos objetos en otros. Un planteamiento que la crítica ha vinculado con el pensamiento de Leibniz (Contreras, 2002, García 2006). En el sistema airiano, las identidades se confunden, lo mismo y lo distinto se están transformando continuamente<sup>310</sup>.

No obstante, esta burla por la que lo imaginado se vuelve real y la realidad pierde su consistencia tiene mucho que ver en Aira con el hecho de que la penetración global de los medios audiovisuales, en una realidad que ellos mismos están todo el tiempo construyendo, provoca una nueva suerte de realismo que llega *todo el tiempo* y transforma la posibilidad de comprensión del relato. Las alusiones a esta cuestión son a menudo literales:

Antes, en otra época, había sido posible el relato simple e inmediatamente comprensible. Pero hoy, con la televisión, el mundo estaba colmado de toda clase de historias que se entrelazaban, que quedaban suspendidas en el aire, acumulándose en tan prodigiosa cantidad que no valían ni significaban nada, y eran un puro campo de distracción multidimensional (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 46-47).

La ironía vertebrada cada una de las páginas de la obra de Aira, una ironía que continuamente se propone como una frustración del sentido del texto que actúa implacable hasta llegar a hacer desaparecer el sentido de realidad de lo que estamos leyendo para centrar nuestra atención en el procedimiento narrativo que se formula en torno al concepto del continuo, en el que los códigos y elementos más alejados acaban conciliándose. Pero, en Aira no se pierde la continuidad del relato. El sentido del humor es exigido como el modo de leer esta literatura, que entronca, en nuestra opinión con la propuesta vattimiana rescatada de Nietzsche de continuar soñando sabiendo que

---

<sup>310</sup> Sobre la traducción de algunos planteamientos leibnizianos en la ficción de Aira nos hemos detenido en "La escritura tras el fin", ponencia presentada en el congreso CEISAL de Latinoamericanistas en Bratislava, Julio de 2004.

estamos soñando, o como dice Orlandito Piñeyro, uno de los protagonistas de *La mendiga*:

He descubierto que aun lo imposible, creer en serio en lo que no se cree es posible. Uno cree en sus historias, por ejemplo en su propia historia (...) de modo que toda la cuestión está en cultivar nuestras historias, nuestro jardín de historias que le dan poesía y esperanza a la vida (Aira, *La mendiga*: 160).

Pero todas las propuestas de sentido de los textos airianos se enmarcan en contextos absolutamente irrisorios, en este caso Orlando y Rosa miran por una ventana un barrio que se descubre en realidad como una maqueta del barrio de Flores, bajo una luna que en realidad es una miniatura de la Luna. La estética airiana no plantea asideros para ceñir el sentido de lo que leemos, busca envolver todas las referencias a un sentido posible en el *vestido rosa* de una acción disparatada y una ironía implacable que hace imposible concretar si lo que se dice, se dice en serio o no. Pese a sus continuas declaraciones en prensa y por boca del narrador de sus novelas, en las que se confiesa un experto en “conversaciones vacías que parecen llenas” (Aira, *El llanto*:13), en sus textos se puede tejer un complejo proyecto narrativo que participa del debate posmoderno del devenir simulacro de lo real. La frustración de las expectativas que la narrativa de Aira inflige a determinados lectores, si algo pretende podría ser simplemente, como señala el narrador de *Las noches de Flores*, vencer...

(...) un último obstáculo, formidable, cósmico. ¿Cómo llamarlo? ¿Egoísmo? (...) ¿Inercia? ¿Hábito? No tenía nombre (...) Se trataba de la negativa a dejar de ser el que uno era. Nadie quería renunciar a ser quien era, ni por un instante. Ni se les ocurría (Aira, *Las noches de Flores*: 75-76).

6.3.2.9. *Barrocos televisivos 2.0: Televisión y proyecto artístico.*

Una vez más la tecnología audiovisual tiene una presencia central en *La mendiga*, el intertexto telenovelesco<sup>311</sup> mezclado con elementos perfectamente asignables al *videogame* o a los dibujos animados, y una temática de fondo inspirada en la ciencia posmoderna (la reproducción asistida y la genética), contribuyen decididamente a reconstruir el verosímil y funcionan como condicionantes de la trama, de las reflexiones de narrador y personajes o de la propia gramática constructiva del relato.

A estos tres modos en que influyen las tecnologías de lo audiovisual en la novela que analizamos debemos añadir un cuarto: al leer una novela como *La mendiga*, tenemos la sensación de que una parte del sentido de esa omnipresencia de la tecnología audiovisual continúa mostrándose hermética. Aira no sólo se limita a expresar una idea de “real” que se vincula con la idea posmoderna de simulacro, la novela no habla exclusivamente de la crisis contemporánea de la representación, de la verdad o del sentido de la propia realidad, sino que, además, funciona como elemento conscientemente “basurizador” que configura una especial identidad de la novela como objeto artístico. Cumple, por tanto, un papel devaluador o, mejor, desestabilizador del criterio de calidad de la obra de arte, en un diálogo que va más allá de la interpretación del mensaje de la propia obra. En los textos, que Graciela Montaldo denomina “marca-Aira” (Montaldo 2004), la tecnología audiovisual de los medios de comunicación de masas juega un papel complejo, constituyéndose también en parte de un gesto en el que puede leerse una voluntad de estilo del no-estilo, una autodevaluación consciente de la obra, en un diálogo con la institución y mercado literarios.

Lo audiovisual mediático afecta a la narración a nivel argumental: los personajes son actores de una telenovela y las fronteras entre los espacios del universo real tradicional, mimético, que inicialmente parece plantear la novela, y del universo virtual-televisivo, que emerge dentro de aquél, se difuminan hasta llegar a desaparecer. En *La mendiga*, como en muchas de las novelas airianas de los noventa, el espacio virtual acaba fagocitando el entorno aparentemente realista en el que el lector había encuadrado a la

---

<sup>311</sup> Nos referimos a la teleserie *Nueve Lunas*, emitida en Argentina en 1994, cuyas historias atraviesan el ámbito común del consultorio compartido por un doctor y una doctora, ambos ginecólogos y obstetras “(...) que tratan casos de embarazo en la adolescencia, fertilización asistida, (...) problemas de incesto y el acoso de la sexualidad” (sinopsis extraída de <http://www.volver.com.ar/archivo.asp>).

protagonista inicial, hasta que, finalmente, toda la realidad de la novela llega a borrarse en la absoluta virtualidad. Todo y todos, incluidos los personajes, acaban disolviéndose en un fundido al pasado requerido por el guión de la telenovela que protagonizan y en que se hallan inmersos, requiriendo de la lectura la construcción de un nuevo verosímil en el territorio de lo maravilloso:

“El fundido al pasado se hacía mediante una ondulación de las imágenes... una ondulación que barría con todo lo visible y empezaba a disgregarlo, ante la mirada perpleja de Cecilia. El cuartito se estremecía en convulsiones ópticas, y ella misma se sentía arrastrada, ondulando como una cortina de voile, separándose en puntos de luz... El fenómeno se extendía más allá de los biombos a todo el edificio, a todo el complejo del hospital, a los árboles del parque”. (Aira , *La mendiga*: 51)

En la novela de Aira el *continuum* del discurso televisivo como totalidad construye el verosímil narrativo<sup>312</sup>. El realismo airiano, a partir de la incorporación del lenguaje de la televisión a un discurso narrativo inicialmente realista, combina a modo de pastiche elementos de extraordinario mal gusto, fragmentos incoherentes que se prolongan a menudo en exceso y que luego pretenden ser justificados de modo grotesco, descripciones detalladas de las causas de fenómenos tangenciales o secundarios a la trama, juegos de palabras aparentemente ridículos, inofensivos o insustanciales que se convierten posteriormente en claves de realidad y de reflexión teórica a lo largo de la novela, traducen, en lo formal discursivo, el *continuum* televisivo.

El tono improvisado, las incoherencias argumentales que se justifican inverosímilmente, la voluntariedad en lo fallido, vienen a ser rasgos que definen muchas de las producciones airianas de los años noventa. En *La mendiga*, una vez más, no existe una mera parodización. Es decir, no se trata únicamente de un rescate, a través de la ironía *camp*, de los géneros discursivos folletinescos de la teleserie<sup>313</sup>. Se trata, además, de la apropiación del lenguaje de la televisión para insertar un discurso metaficcional o

---

<sup>312</sup> González Requena en su estudio sobre la televisión posmoderna apunta a las características del discurso televisivo en tanto macrodiscurso, más allá de su descomposición en géneros (González 1988). *La mendiga* parece reproducir el funcionamiento discursivo televisivo como totalidad, incorporando otros lenguajes (dibujos animados, documental, film de ciencia ficción) sobre una base telenovelesca.

<sup>313</sup> Sandra Contreras, con Montaldo, señala cómo la literatura de Aira excede la definición de Sontag de lo *camp*, como *buen gusto del mal gusto* (Contreras 2002). El hermetismo de la ironía *camp* de Aira puede leerse, como hace Graciela Montaldo, como una relación irónica con la industria literaria (Montaldo 2004).

metacrítico en el que la presencia de lo mediático contribuye al oscurecimiento del mensaje, a la propia desconstrucción de los sentidos que podríamos inferir de su lectura, en definitiva, a la puesta en duda de cualquier interpretación de su propio discurso. Valga el fragmento citado como ejemplo de la neutralidad de la parodia de Aira, donde se asiste, en el melodramático encuentro final de los amantes al cabo de los años, a una explicación saturada de absurdo, gotas de ciencia ficción y mitología:

- “Cómo te iba a escribir, si creía que estabas muerto (...) - ¡Yo no podía morir, Rosa! Eso fue lo que me quedó sin explicarte, por falta de tiempo. Mi madre era la tercera hermana de Thiele, y el único éxito del doctor Trevisan en su lucha contra la esterilidad. (...) antes de ser médico había sido inventor, y las retrató a las tres niñas faro de la casita de Arboleto. Pero yo soy una obra maestra, modestia aparte. Me había hecho inmune a las tracciones mecánicas, por eso sobreviví a la explosión. Me sumergí en el océano de genes sosteniéndome del pie, que fue la única parte que me quedó vulnerable” (Aira , *La mendiga*: 159).

*La mendiga* plantea una temporalidad y espacialidad complejas. La representación del espacio y del tiempo se construye a partir de la fusión de la virtualidad televisiva con la realidad barrial de Flores que inicialmente se representa en la novela. La espacio-temporalidad del fragmento inicial del accidente de Rosa en una transitada calle de Flores se funde con una espacio-temporalidad otra, la de los personajes de la ficción televisiva (Cecilia Roth, Aldo o Lidia Catalano<sup>314</sup>), que acaba subsumiendo a la anterior. Una tercera espacio-temporalidad se inscribe en las referencias del narrador a guionistas o espectadores, para los que las dos realidades descritas anteriormente funcionan como materiales de ficción y consumo. Se trata del tiempo real en el que se consumen las imágenes-vidas virtuales de los protagonistas por parte de la audiencia televisiva: “La sobredeterminación merece un párrafo explicativo: el programa que Cecilia estaba protagonizando tenía una característica que los espectadores habían notado, los más sutiles desde la primera emisión, otros al correr de los meses... La única que seguía sin registrarla, hasta ahora, era ella” (Aira , *La mendiga*: 44-45).

---

<sup>314</sup> Exceptuando a Aldo, trasunto de Osvaldo Lamborghini y que el narrador incluye en buena parte de sus novelas, Cecilia y Lidia, personajes en la teleserie de la novela, se inspiran en la realidad televisiva extraliteraria: Cecilia Roth y Lidia Catalano, ambas actrices, han actuado juntas además de en *Nueve Lunas*, en *No toquen a la nena* (1976) o *Creecer de golpe* (1976).

Lo televisivo en ocasiones vale de explicación para hechos aparentemente irrelevantes o secundarios a la narración. Sirva el fragmento citado para dar ejemplo de ello, y sirva, además, para apuntar una cuarta espacio-temporalidad en la narración: el tiempo en el que se ruedan las escenas. El barrio de Flores, en tamaño natural, funciona como escenario de la teleserie. Los hechos transcurren en la reproducción virtual del espacio urbano que llega a suplir el espacio extravirtual que, así, en nada se le diferencia. En ocasiones, una espacio-temporalidad (la de Cecilia en la ficción de la teleserie) atraviesa la otra (en este caso la de la realidad de su rodaje): “La ciudad estaba desierta, como después de la extinción de la especie... No debería ser así porque eran apenas las diez de la noche de un sábado, pero esas escenas de exteriores las habían filmado todas a las tres de la mañana” (Aira, *La mendiga*: 47).

En la radical puesta en duda de la personajidad de los sujetos ficcionales<sup>315</sup>, al servicio del propósito lúdico del narrador, juega un papel central, asimismo, la virtualidad mediática. El personaje de Cecilia supone un caso particularmente interesante. Tomada de la realidad (extraliteraria), pero a partir de la virtualidad mediática de la televisión (real), se inserta en la novela con su nombre propio<sup>316</sup>. Sin embargo, el personaje de Cecilia no incorpora su realidad humana extraliteraria, sino la del personaje que representa en la teleserie. La focalización del narrador implica una ambigüedad, un estar entre el personaje televisivo y el sujeto-actriz que lo representa. El narrador omnisciente, se alterna con la perspectiva del narrador-espectador de la teleserie, para construir un personaje híbrido entre la ficción televisiva y la realidad televisada:

“Esa noche, cuando terminó el trabajo en la clínica, en lugar de ir directamente a su casa, Cecilia decidió pasar por el Piñeyro a ver a su paciente accidental (...) había una motivación, y bien cargada de verosímil: estaba la curiosidad por un caso humano con un matiz intrigante. (...) los guionistas habían adoptado una regla de oro de la que no se apartaban nunca (...) no quedaban hilos sueltos (...) Si no dijo que iba a pasar por el Hospital Piñeyro fue porque de todos modos contaba con estar en su casa en unas dos

---

<sup>315</sup> Por crisis en la personajidad entendemos, junto a Castilla del Pino, la transgresión de sus límites como condición de existencia: “(...)cada personaje sabe- como lo sabe cada persona- dentro de qué límites ha de desenvolver su actuación. (...) Si los transgrede, o si por error su conducta resulta inadecuada, se expone a que sobrevenga una crisis de su personajidad” (Castilla del Pino 1989: 31).

<sup>316</sup> El disfraz del nombre propio es un recurso recurrente en la novelística de Aira, el propio Aira se transforma repetidas veces en Aira personaje, el Doctor de *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), la niña Aira de *Cómo me hice monja* (1993), o el escritor Aira de *El congreso de literatura* (1999) o *Embalse* (1992).

horas, y por no recargar de diálogo una fugaz escena de enlace (...)” (Aira, *La mendiga*: 43-44).

A la inversa, la televisión se convierte en una marca de humanidad que distingue al ser humano real de los personajes de ficción<sup>317</sup>, como nos explica el narrador en una de sus numerosas digresiones teóricas:

Aquí aparece una diferencia notable entre la gente de la realidad y los personajes de televisión. Los primeros, cuando vuelven a su casa del trabajo, cuando pasan una velada en el hogar, hacen ineludiblemente una cosa: mirar televisión. Los segundos no lo hacen nunca, o al menos no se los ve hacerlo, ni hacen ninguna alusión a que lo hagan. Es cierto que los personajes de la televisión, cuando vuelven a su casa y salen de la trama en la que están funcionando, desaparecen. Se disuelven en la materia televisiva, que es su razón de ser. (Aira, *La mendiga*: 44)

En gran medida, los protagonistas de la novela se construyen como personajes virtuales, inscritos en entornos cibernéticos o televisivos, y personajes usuarios de esos entornos (Landow, 1992), tematizándose en la novela los modos en que manejan la realidad que los circunda según procedimientos característicos de los espacios cibernéticos o virtuales. En referencia clara a los dibujos animados o al *videogame*, Rosa, la mendiga, va deshaciéndose de los enanos que surgen a su paso, saltando de lugares inverosímiles, mediante la refracción de la luz lunar en su propia retina en forma de rayos láser. Usuarios y virtuales, todos los personajes encajan en ocasiones en la segunda de estas categorías, elementos de una virtualidad que se halla condicionada por la invención de los guionistas. Sólo a veces, con el error, con el *lapsus linguae*- metáforas a menudo usadas por Aira para referirse a su poética- los personajes pueden modificar el guión que se les presenta, tienen la posibilidad de *innovar*:

- “Los recién casados se fueron a vivir a Brelín. -¿Adónde?- A Brelín. (...)

- Perdón, Aldo... ¿No será Berlín?- No... ¡Brelín! Es una localidad... en el Gran Buenos Aires.

---

<sup>317</sup> Katherine Hayles propone la categoría de lo *post-humano* como un modo de pensarse el ser humano en relación a lo virtual, considerando su cuerpo, incluyendo su cerebro como entes autónomos, sin centro o esencia, en novelas como *La guerra de los gimnasios* (1991), en donde se produce una objetivación del cerebro en el exterior del cuerpo del protagonista, pero también en esta definición de lo humano que se vincula a lo televisivo se apunta una vez más a lo post-humano en Aira.

Cecilia se quedó cortada. Justo ella, prototipo de actriz estudiosa y previsor, que nunca se quedaba sin letra. Pero no era su culpa. Ni de los autores. Estaba segura de que el guión decía Berlín. La culpa era de este imbécil de Aldo, que había leído mal, a los apurones, un rato antes de filmar, como si aprenderse el papel fuera un trámite sin importancia. (...) no se daba cuenta de las consecuencias (...) en televisión no se podía volver atrás, así que ahora habría que cambiar sobre la marcha todo el argumento... Por su estúpido error quedaba sin efecto lo más interesante de la trama de aquí en adelante (...) quedarían sin usar las costosas filmaciones que habían ido a hacer a Alemania” (Aira , *La mendiga*: 97-98).

La idea del fin, del acabamiento de los recursos estéticos y de la posibilidad de revolución y renovación en el arte, aparece tratada en *La mendiga*. El discurso metacrítico de la novela sugiere un proyecto estético que se vincula a la idea de creencia: “He descubierto, que aun lo imposible (creer en serio en lo que no se cree) es posible. Uno cree en sus historias, por ejemplo en su propia historia; el cerebro se amolda a la creencia a priori, no a posteriori y empezamos a pensar una vez completada la creencia (...)” (Aira , *La mendiga*: 160).

¿Qué pide el narrador que sus lectores crean a toda costa? Una primera respuesta nos lleva al viejo ¿es o se hace?, que tan bien definió Elvio Gandolfo<sup>318</sup>. A menudo, la frustración de las expectativas y las continuas transgresiones del verosímil rozan la frivolidad. Los textos de Aira exigen un incómodo trabajo de lectura. En su ironía, que en ocasiones vuela por encima de las posibilidades de interpretación de sus lectores, en la apelación a la creencia, Aira quiere vincularse con el gesto vanguardista de Dadá en su versión *duchampiana* o *rousseliana*, como la crítica pone de relieve (Estrín 1999; Contreras 2002; García 2006). Efectivamente, el autor inscribe, por boca del narrador y personajes, un proyecto estético que se reivindica autoconscientemente como vanguardista.

Nos parece que reproducir el gesto del *ready-made* a partir del cruce de géneros televisivos como parte de un proyecto de transvalorización del arte, no explica

---

<sup>318</sup> “El método de Aira (...) sería el viejísimo ¿es o se hace?, usado como herramienta de seducción/rechazo, en un marco de paradójica historia serena; su velado proyecto, lograr que sus lectores no puedan resolver la pregunta (¿demasiado inteligente o demasiado idiota) en cuanto a su propia figura y su propia obra” (Gandolfo, citado en Contreras 2002: 129)



suficientemente la obstinada reivindicación de realismo en el absurdo a la que asistimos en la novelística de Aira. En ocasiones, de un modo ambiguo, precisamente en los momentos de mayor caos en lo representativo, en la acumulación excesiva de sentidos contradictorios o de elementos absurdos, que destruye el verosímil del relato, encontramos las reivindicaciones explícitas de hallarnos ante la presencia de mayor realismo. Lo real, lo auténticamente real, para el narrador empieza en los momentos en los que se colapsa la capacidad de la razón para manejar la información. La afirmación de un realismo de la disolución de lo real en los textos de Aira, tiene resonancias, desde nuestra perspectiva, lo pretenda o no su autor, que se vinculan al paradigma posmoderno en tanto cuestionamiento de la ontología que bebe de la tradición nihilista (Vattimo 1987).

Es en este sentido que, a los valores de ocultamiento y desestabilización de la calidad de la obra que la novela de Aira confiere a lo audiovisual mediático en *La mendiga*, hallamos una idea de real como construcción compleja, en la que diferentes niveles de ficcionalidad televisiva se imbrican con el nivel de realidad mimética, que llega a desaparecer. Y este modo de crisis de lo real es una característica central en la literatura posmoderna<sup>319</sup>. Desaparecido lo real como referente, la lectura del realismo que se vindica en los textos sólo es posible a partir de la redefinición de la realidad que éstos construyen, en un contexto posmoderno en el que la realidad compartida por autor y lectores, dada la penetración de la mediación audiovisual, deviene simulacro. Es en este sentido que podemos entender la reivindicación de realismo del proyecto deconstructivo airiano. El gesto o el silencio de Aira, sumados a ese aparato para la deconstrucción de las convenciones de lo que tradicionalmente comprendemos por real, que conforman su proyecto narrativo, encuentra eco en un nietzscheano “seguir soñando sabiendo que se está soñando”, en el proyecto de la disolución o pérdida de lo real que Vattimo interpreta como *chance* (Vattimo, 1994), como posibilidad postmetafísica de construir de nuevo a sabiendas de que todo es construido; desde el horizonte del fin de los Metarrelatos, el deseo- creencia, realidad- de vanguardia, y en el envés del proyecto metaliterario, una forma no representativa de documentar el presente. En un Buenos Aires televisivo, algunos párrafos de Aira bien pueden cobrar significación:

---

<sup>319</sup> Como pone de relieve la crítica: África Vidal 1990; Sánchez-Pardo 1991; Calinescu 1991; Hassan 1987.

“Hace un momento te decía que la historia terminó, Aldo. Pero eso no quiere decir que se hayan terminado todas las historias. Ahora vendrán otras, y después otras más... Y en todas las historias hay un pequeño objeto perdido, que nadie va a reclamar, como vos decís, y que sin embargo es importante” (Aira, *La mendiga*:156).

### **6.3.3. Ficciones terminales y realismos del simulacro.**

La narrativa que he estudiado principia su camino, como ya he dicho, en un regreso a uno de los relatos fundacionales de las letras argentinas para declarar el mito propio como objetivo último de toda una literatura. Con *Moreira*, la narrativa de Aira inscribe en la recuperación del folletín decimonónico una alegoría del procedimiento de la anamorfosis neobarroca que, he señalado, visibiliza la postulación del mito fundacional- el artista-monstruo- de una obra que será escrita en el agua, en la pretendida senda de las vanguardias. Como en éstas, sobre todo después de Duchamp, cada uno de los textos será una huella de esa documentación del trabajo del artista (Contreras, 2002) o de una enciclopedia (Link, 1994; García, 2006) artística.

En la selección de los modelos literarios para los ejercicios de deconstrucción novelística Aira planea sistemáticamente sobre la figura del fin: el folletín del siglo XIX elegido como objeto de su parodia en *Moreira* es una obra escrita en el momento en que ya se ha datado con nitidez la decadencia romántica, incluso la novela que con más claridad pueda pensarse como ficción histórica, *Canto castrato*, novela pastiche ambientada en las cortes italianas del Rococó, escoge para su construcción el periodo de la torsión manierista del barroco, el apogeo de su decadencia o su canto de cisne. El gusto airiano por lo decadente, por lo que tiene vida en el límite o en su finalización se inscribe en (y da color a) la operatoria de recuperar la historia o el pasado propias de un primer período de su producción narrativa en los ochenta, que se aviene a un uso propio del posmodernismo que Jameson describe como un “modo” o “estilo nostálgico” (“nostalgia mode” (1991)) y ha podido leerse como metaficción historiográfica (Navascués, 1999; Capano, 1996; Pollmann, 1990). Pero esa torsión hacia lo decadente o lo sobreviviente en un contexto que lo ha vuelto desfasado, y con frecuencia acompañado de la tematización de la muerte o desaparición de la figura retratada (*il*

*castrato* o el gaucho) desvía sus ficciones de una lectura que meramente proyecte una deconstrucción de los modelos ficcionales elegidos.

Por contraste, aunque ciertas novelas de los noventa como *Un episodio en la vida del pintor viajero* retomen los escenarios pampeanos que caracterizaron sus primeras propuestas novelísticas (*Moreira, Ema la cautiva, El vestido rosa*, e, incluso, *La liebre*), la televisualización de la narrativa airiana se acompaña de un movimiento acelerado en dirección al presente. Si, como señalábamos anteriormente, en una primera lectura que postula las novelas como alegorías metaficcionales de la tarea de la escritura, como fábulas metatextuales (Remon-Raillard, 1999), la torsión formal que caracteriza para el narrador de *El llanto* su “estilo” a partir del cruce intersistémico de lenguajes extraídos del *sensorium* massmediático, podría leerse, como hemos hecho, como un esfuerzo por lograr un sistema de notación o documentación del presente, no es menos relevante el hecho de cómo el presente en las novelas también se vincula a la idea del fin, presentándose como lo que podríamos llamar un “presente terminal”.

El fin de la novela en la producción airiana de los noventa también tematiza la idea del apocalipsis como fin de parte o de toda la realidad en el plano de la propia ficción. Si bien la condición humana se caracteriza precisamente por reconocerse entre la génesis y el apocalipsis, éste último como final desconocido hacia el que se orienta la propia vida resultando este tránsito, como señala Frank Kermode, el hecho teleológico explica la novela como género<sup>320</sup>(Kermode, 1966). En buena parte de las ficciones de Aira desde inicios de los noventa el apocalipsis se convierte en un “recurso formal” para “llegar al final” a través de la tematización de la “destrucción total del mundo” (Kunz, 1997: 317). La forma apocalíptica (Parkinson Zamora, 1989: 12) es el modelo genérico en ficciones en las que se construye una determinada atmósfera de inicio donde los esquemas cognitivos del presente han sido transformados o puestos en crisis.

El apocalipsis, el colapso o la catástrofe, son términos que acompañan a la estética de Aira. Muy particularmente a sus finales que, como he dicho, se interrumpen, se precipitan alocadamente, obrándose paralelamente una disolución del universo ficcional construido en la ficción sin temor a la monstruificación excesiva o al fracaso más

---

<sup>320</sup> Contemplada por Kermode como resultado y reflejo de los esfuerzos humanos para aceptar y soportar esta idea de finitud (Kermode, 1966).

rotundo. Los réditos o el capital acumulado a lo largo de la escritura sin mayor problema acaban “incendiándose”<sup>321</sup> (Laddaga, 2000: 147). La propia novelística airiana se halla plagada de referencias metaficcionales en las que los personajes o narradores refieren a esta “urgencia por llegar al final” (Contreras, 2002: 181). Y estos finales prematuros o avisados se han contemplado como parte de un proyecto de transvalorización artística, como parte sustancial del sistema de “vuelta del relato”, en tanto muestra “no sólo que en su transcurso se ha desplegado un argumento sino el hecho de que se ha recuperado esa pregunta elemental que nos hacemos cada vez que una historia nos interesa y nos atrapa: ¿cómo termina?”<sup>322</sup> (Contreras, 2002: 181). Ese deseo del fin plegado a lo novelesco puro, a la vuelta del relato, queriendo alcanzar utópicamente la expresión máxima de la acción (Estrín, 1999), puede leerse en declaraciones que algunos narradores anticipan al fin efectivo de los relatos: “Yo al desenlace me precipito, ¡y cómo!” (Aira, *La serpiente*: 114); o bien:

“Era como la carrera de esos artistas que al acercarse al final empiezan a perder la energía, la inventiva, y empiezan a hacerlo de cualquier modo, como les salga. Después de todo un chiste que se prolonga demasiado también va a tener un desenlace precipitado y desprolijo” (Aira, *El pequeño monje budista*: 74).

También se han leído estos finales truncos como renunciadas a la escritura, como cortocircuitos de la forma e interrupciones en el continuo que hila su obra desde el punto de vista filosófico (García, 2006). No obstante, creemos que habría que pensarlos también como parte de un diálogo con un contexto socio-histórico finisecular, con un

---

<sup>321</sup> El gesto deviene cada vez más insistente en la narrativa airiana. Laddaga recoge las afirmaciones de Raúl Ruiz, cineasta chileno en *Cahiers du Cinéma*, al ser preguntado por la forma de terminar sus películas con la muerte de todos los personajes, como si la propia ficción quisiera autodestruirse: “Me encantaría encontrar ese tono que adoro en Gombrowicz, esa sospecha de grotesco mezclado a la sensación de que todo es muy grave. La lógica de progresión del filme no es la capitalización de lo que ha sido realizado, sino más bien una dilapidación. Se incendia, se incendia todo” (Ruiz, cit. en Laddaga, 147). Laddaga apostilla: “Ésta es probablemente una buena descripción de lo que Wilcock hace al final de *El caos (...)*: contra el buen sentido común, la inteligencia narrativa normal, el libro, antes que hacer rendir el capital que ha acumulado, lo dilapida en un gag grotesco, miserable (y sin embargo en cierto modo, grave)” (Laddaga, 2000: 147). La lamentable falta de atención a la obra de Wilcock lo ha ubicado en un lugar aún más excéntrico al de Osvaldo Lamborghini, homenajeado hasta lo insospechado en los textos airianos. Mas lo apostillado por Laddaga sobre Wilcock puede aplicarse, como también lo ha hecho Laddaga en otro artículo (2001)- aunque quizás no en sus referencias a la gravedad-, a Aira, en quien se da una reflexión sobre el realismo que, pensamos, reelabora el recurso al grotesco y a la interrupción de Wilcock a la luz de un contexto diferente.

<sup>322</sup> En este sentido Contreras entiende la interrupción final de los relatos como parte del continuo airiano, en tanto el desenlace en Aira “no funciona (...) como una coda o un epílogo después del punto culminante de la acción sino, tal como lo postulaba Stevenson para el cuento, como un elemento esencial del ritmo del relato desde su comienzo” (Contreras, 2002: 181).

contexto, a la vez, de comercialización y producción de ficciones en el fin de siglo, de “massmediación” de todos los órdenes de la experiencia, que refiere oblicuamente a una realidad argentina que las ficciones de Aira “documentan” como una marca de agua en un papel. Los rasgos de lo apocalíptico, destrucción, entropía e irreversibilidad (Kunz, 1997) que acompañan al fin no sólo de la propia arquitectura ficcional, con la presencia de figuras vinculadas a la irrisión en ciertas ficciones de la coherencia textual y, en la práctica totalidad de ellas, del propio verosímil narrativo, sino, al mismo tiempo, a la irrisión de todo el universo ficcional bajo la fórmula de la fábula apocalíptica, saturan las últimas páginas de numerosas novelas. Y este estallido del universo ficcional, a menudo inocuo o sin consecuencias fatales o irreversibles, afirmativo de “lo novelesco puro”, resulta en la narrativa de Aira funcional al procedimiento de la anamorfosis.

Una vez más el inicio de la tematización del fin en los finales airianos, como catástrofe (*Embalse*, *Los misterios de Rosario* o los diferentes episodios de *Las aventuras de Barbaverde*) o como subtema desgranado de la reflexión de narrador y personajes (*La mendiga*) comienza a darse en la coyuntura bisagra entre los ochenta y los noventa: ya sea el fin de la literatura, sobre el que ampliamente se reflexiona en *El juego de los mundos*, cuyo argumento desarrolla la vida en una civilización del futuro. En esa lejana época, todos los libros han sido traducidos a imágenes palabra por palabra y la lectura (inclusive entendida como el consumo de imágenes sucesivas) es ya es una actividad anacrónica, casi únicamente practicada, por supuesto, por César Aira, el protagonista descendiente del famoso escritor. En gran medida el fin puede leerse como el fin del arte, que también aparece literalmente tematizado en muchas novelas. Sobre él -como ya vimos- se reflexionaba en *El llanto*. Otro ejemplo reciente es “El secreto del Presente”, la segunda parte de *Las aventuras de Barbaverde*, donde ocupa las conversaciones por mail entre Osvaldo Sabor y Karina y las reflexiones de ésta última. Los fines de Aira proliferan: el fin de la Argentina, como acredita el monstruo radioactivo que supone el cumplimiento de la profecía del fin de ese país en *Embalse*. El fin de la guerra, ya sea de una guerra entre caciques indios por la supremacía en el territorio de Salinas Grandes en *La liebre*, la guerra comercial por el control del negocio de los gimnasios de Flores, o también, la guerra que enfrenta bajo un verosímil fabuloso que parece extraído de los dibujos animados infantiles<sup>323</sup>, al General Invierno y su

---

<sup>323</sup> Una estética que remeda los *cartoon* violentos de canales de cable como *Cartoon Network*. En otra de las recientes novelas del autor, *El pequeño monje budista*, la referencia al personaje de una serie de

ayudante, Arbolito de Navidad, con la Princesa Primavera en *La princesa Primavera*. El fin de la vida, habida cuenta de los finales reiterados en Aira en que el protagonista termina feneciendo: un tránsito entre las páginas contiguas y superpuestas de la literatura, la ficción y la realidad, puede ser una lectura interesante del suicidio de la Patri, protagonista de *Los fantasmas*; en medio de una catástrofe entre hiperbólica, patética y ridícula Martín también muere al término de *Embalse* sumergiéndose en un lago radioactivo que actúa también como receptor de señales televisivas- ““Muero por la Argentina, y por el presidente Alfonsín”. Y se hundió” (Aira, *Embalse*: 222). La niña, César Aira, feneca ahogada en un cubo de helado de frutilla, en *Cómo me hice monja*, a manos de una descendiente del heladero, a su vez fallecido en presencia de la niña durante un paseo en su infancia en Pringles. Perinola, protagonista de *Parménides*, termina sus días, intoxicado por un huevo de pato, viéndose inmiscuido en una pelea de bar que nos retrotrae paródicamente a “El Sur” de Borges. Y, en definitiva, el fin del Mundo, como curiosamente sucede cada vez que la ciudad de Rosario sirve de escenario a una novela de Aira. Es el caso de *Los misterios de Rosario*, donde desde la reflexión sobre el “fin del mundo” como expresión hecha para referir a las inclemencias del tiempo pasamos sin transición a una catástrofe climática donde las fuerzas desatadas de la naturaleza invaden la ciudad y todos los personajes y la propia Rosario asisten a metamorfosis impensables, fin del mundo ahora “real” y análogo a un no menos dramático fin del seminario por falta de inscriptos que dirige un Alberto Giordano caricaturizado en la novela. El fin del Mundo también se da en las cuatro *nouvelles* de *Las aventuras de Barbaverde*, en concreto “El gran Salmón”, donde una suerte de Armagedón con el aspecto de un salmón del tamaño de “cincuenta millones de años luz” (Aira, “El gran salmón” 41), proveniente de los confines del universo se posa en la exacta vertical de la ciudad rosarina amenazando con destruir el planeta Tierra comenzando por ese punto de la geografía argentina.

Este último grupo de “finales” airianos como anticipaciones de un apocalipsis de la totalidad de lo real barniza multitud de novelas con los tonos de la ciencia ficción. Buena parte de su producción plantea, de hecho, recursos provenientes de dicho género y algunas de sus novelas podrían inscribirse no sin ciertos reparos en el subgénero de la

---

dibujos de este canal, conocido como Bob Esponja, es literal. El empleo de determinadas series de dibujos animados como fuente de inspiración es reconocida por el propio Aira. Así lo afirmaba en una entrevista que nos concedía en Buenos Aires: “Yo soy amante de todos los surrealistas, desde Lautreamont hasta *Ren y Stimpy*” (Montoya Juárez, Entrevista a César Aira, enero, 2007)

novela de anticipación, que conoce un desarrollo sin precedentes en Argentina desde el final de la dictadura<sup>324</sup>. Con el género comparten una cierta atmósfera de futuro implosionando sobre el presente, lo cual es una nota común en el *cyberpunk*. Otro de los rasgos típicos del buen género como es el de las implicaciones políticas, resulta visiblemente más problemático de leer. En efecto, forma parte del *sine qua non* del género lo que respecto de la tradición anglosajona Hassler y Wilcox afirman:

“The government and society of civilizations from other planets are shown as a backdrop for adventure stories. Interplanetary federations debate the future of worlds while space wars rage. In other cases, politics is a central theme. This is most evident in utopian and dystopian stories and novels, but the novels of many of the greatest writers- Isaac Asimov, Robert Heinlein, Frank Herbert, Ursula Le Guin, and Frederik Pohl (to name but a few)- are frequently centered on political bargaining and conflict in future, sometimes alien worlds” (Hassler and Wilcox, 1997: 1)

La lectura posmoderna de las novelas *cyberpunk* asume ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana, tales como la “desintegración”, la “fragmentación”, la “heteroglosía”, la “implosión” y la “disolución” (Novotny, 1997: 99-124). Aunque lo político no se resuelva en un debate del individuo frente a lo social, no se examine la alienación desde una distancia crítica respecto del sistema político ideado en el laboratorio ficcional, sino que se la estudie de manera intraindividual, experimentada en lo cotidiano, las marcas de lectura para la construcción por parte del lector de la serie de reglas de un sistema político capitalista modificado siguen siendo legibles en el *cyberpunk*. Mcaffery explica la cotidianización de los *themes* propios de la ciencia ficción en los escritores de la generación *Cyberpunk* como resultado de un cambio generacional en el ámbito de la narrativa anglosajona:

“The cyberpunks were the first generation of artists for whom the technologies of satellite dishes, video and audio players and recorders, computers and video games (both

---

<sup>324</sup> Sobre el cultivo y desarrollo del género de anticipación y la ciencia ficción en la Argentina en la postdictadura resulta sumamente interesante el libro de Fernando Reati (2006); para un trabajo que ubica el género en América Latina en un contexto más general puede leerse el capítulo a cargo de Ingrid Kresch del libro *Political Science Fiction* (1997), y las observaciones contenidas en los últimos dos capítulos del texto de Jerry Hoeg (2000). Sobre los vínculos políticos de la narrativa de ciencia ficción y el esfuerzo que desempeña en cartografiar el presente puede leerse el excelente libro de Jameson sobre la ciencia ficción y la utopía en diferentes textos contemporáneos anglo-norteamericanos (2005).

particular importance), digital watches, and MTV were not exoticisms but part of a daily reality matrix. They were also the first generation of writers who were reading Thomas Pynchon, Ballard, and Burroughs as teenagers, who had grown up immersed in technology but also in pop culture, in the values and aesthetics of the counterculture associated with drug culture, punk rock, videogames, Heavy Metal comic books, and the gore-and-spatter SF/horror films of George Romero, David Cronenberg and Ridley Scott". (McCaffery, 1991: 18-19)

La vida cotidiana en la cultura posmoderna está permeada por un sentido de discontinuidad y fragmentación que no difiere demasiado de la estética surrealista (Novotny, 1997). Para el posmodernismo el futuro imaginable ha sido anticipado en la cultura urbana cruzada de las redes comunicacionales, y estas redes formalizan lo real como un simulacro que tiene mucho de las realidades alucinatorias promovidas por las vanguardias<sup>325</sup> (Subirats, 2001). En palabras de Chambers:

"(...) whatever form its intellectualizing might take has been fundamentally anticipated in the metropolitan cultures of the last twenty years: among the electronic signifiers of cinema, television and video, in recording studios, and record players, in fashion and youth styles, in all those sounds, images and diverse histories that are daily mixed, recycled and scratched together on that giant screen which is the contemporary city (Chambers, cit. en Harvey, 1989: 60-61)

---

<sup>325</sup> Para Subirats el deslizamiento de la modernidad decimonónica a la teoría del espectáculo y el simulacro posmodernos debe pensarse más como continuidad que como el salto de un abismo, nuestra reconstrucción de la prehistoria del simulacro en el primer capítulo coincide con este planteamiento: "Tres hitos de la modernidad del siglo XX confluyen y explican el proceso de espectacularización de lo real. El primero es la estética negativa de un sector particularmente importante de las vanguardias históricas europeas: el dadaísmo y el surrealismo, así como algunos aspectos del futurismo. Estas corrientes antiartísticas recorren diversos momentos: la estética del *shock*, el principio vanguardista de la ruptura con las condiciones tradicionales o normales de la experiencia de lo real, la fragmentación y el collage como nuevo código de representación, la condena de lo racional o la apología del caos, la celebración de la violencia o el absurdo, en el sentido en que tantas veces lo reiteraron, a lo largo de manifiestos y acciones públicas, promotores como Tzara, Marinetti o Breton. El segundo momento es positivo, la construcción de una segunda naturaleza técnica y de una segunda realidad artificial, a menudo confundidas en el sueño idealista de una obra de arte total formulada por la estética del romanticismo europeo. En arquitectura (...) (desde) el expresionismo, (...) la Bauhaus, hasta los proyectos para una arquitectura industrial de Le Corbusier o Hilberseimer soñaron el proyecto del diseño total de las condiciones de producción de la vida" (Subirats, 2001: 8). Desde estas claves, sumadas al alarmante desarrollo de la propaganda y la publicidad con fines manipulatorios del nacionalsocialismo, como contracara o aplicación distópica de las utopías vanguardistas, sobre todo en la teoría de Goebbels, pueden leerse reacciones de textos como los de Benjamin (1971) y obras de ficción como *Un mundo feliz*, de Huxley, ésta última fijando su crítica en la estandarización massmediática global cuyo epítome podría ser la Unión Soviética.



En cierto modo el género del *cyberpunk* se proyecta como una suerte de profecía autocumplida de las utopías corrompidas, de las distopías que proyectaba la ciencia ficción clásica. Es en este sentido que lo político tanto en uno como en otra irrumpe en estas narrativas en tanto actos simbólicos, como sugiere Jameson a propósito de la narrativa de Philip K. Dick, que postulan una suerte de cartografía cognitiva distorsionada, una proyección figurativa de una situación realista (Jameson, 1989). El género realista por antonomasia para un presente globalizado y no totalizable es, para Jameson, precisamente, la ciencia ficción:

“It is this present moment- unavailable to us for contemplation in its own right because the sheer quantitative immensity of objects and individual lives it comprises is untotalizable and hence unimaginable, and also because it is occluded by the destiny of our private fantasies as well as of the proliferating stereotypes of a media culture that penetrates every remote zone of our existence- that upon our return from the imaginary constructs of Science Fiction is offered to us in the form of some future world’s remote past, as if posthumous and as though collectively remembered” (Jameson, 2005: 288).

A ello mismo parece apuntarse en otra de las novelas airianas del período, *El sueño*, donde el narrador- Aira por *ende*- afirma que “las profecías nunca hay que buscarlas en el futuro porque todas han cumplido ya en alguna parte” (Aira, *El sueño*, 140). Dentro del género de la anticipación futurista, en este sentido, el subgénero de la literatura apocalíptica resulta en los últimos años particularmente conectado al problema de hallar un rodeo válido para transcribir un presente en fuga, anticiparse en el futuro a la velocidad instantánea del presente del capitalismo global. Si la fantaciencia o la ciencia ficción, señalan Hassler y Wilcox, con gran frecuencia incorporaba una descripción sofisticada de interacciones políticas, siendo en algunos casos secundaria a la trama principal (Hassler y Wilcox, 1997), en su forma apocalíptica refiere particularmente el fin del mundo como reacción contra un *status quo* imposible de transformar (Parkinson Zamora, 1989). No obstante, habría que pensar en qué sentido podríamos entender la intervención ridícula de Giordano ante la diosa Olivia, una estudiante de la facultad de humanidades de Rosario que se transforma en una suerte de deidad gigantesca, en mitad de una tormenta de proporciones apocalípticas, solicitando éste, ante el pedido clásico de la fábula popular de tres deseos que serán mágicamente concedidos, el ser “delgado”, “de barba” y “con anteojos” (Aira, *Los misterios de Rosario*: 199), justo en el instante

trascendental en que el mundo está a punto de acabarse, como una ficción politizada o política. O, movido por la obsesión en evitar que volviera a instalarse en el inconsciente colectivo la perniciosa idea de Dios, cómo el empleo que hace el personaje César Aira en *El juego de los mundos* de los “simuladores de Realidad Total” (Aira, *El juego de los mundos*:7) para ubicarse ante un Dios con forma de octoedro con patas de araña y peluca rubia<sup>326</sup>, con el propósito de eliminarlo, puede pensarse como una alegoría crítica (y más o menos críptica) de un *status quo* político en el presente y de unos modos de intervenir en él.

Decíamos que los textos airianos incorporaban fórmulas y recursos de la ciencia ficción y el *cyberpunk*, con reparos. Y los reparos hay que buscarlos sin embargo, en el elevado componente metaficcional. La pregunta que nos sobrevuela de inmediato es cómo estos textos fuertemente autorreferenciales pueden constituirse en una referencia al contexto socio-histórico presente, cómo lo radicalmente antimimético puede devenir realista. Esta línea de argumentación, quizás la menos frecuente en los trabajos sobre la narrativa de Aira, es la que siguen reseñas como la de Fernando Fagnani (1994), sobre *Los misterios de Rosario*, donde define la novela como: “una historia de terror cuyos protagonistas son la realidad y la ficción” (Fagnani, 1994:11). Una pregunta similar se hace Fernando Reati a propósito de esta novela: “¿Será posible que bajo la descripción del fin apocalíptico de Rosario se plantee una poética que trata de dar cuenta de una realidad en los 90 que no se deja representar por los recursos miméticos tradicionales?” (Reati, 2006: 120).

Como he venido proponiendo en este trabajo, la respuesta a esta pregunta sería afirmativa. Pero esa afirmación ha de tomarse con algunas precauciones. Como veíamos a propósito de *La prueba*, lo que aparentemente puede leerse como “una requisitoria feroz a la sociedad de consumo” (Quintero, 1996: 13), es siempre una lectura pobre, no diría superficial, pero sí que al menos no hace justicia al proyecto enciclopédico de la narrativa airiana que hemos tratado de analizar en el capítulo dedicado a su *opera prima*. A la inversa, *Los misterios de Rosario*, quizás una de las novelas que menores conexiones ofrece para validarla según una genealogía del valor sustentada en una posible representación (o presentación) de un determinado contexto socio-político, está

---

<sup>326</sup> Un dios lúdico, como sugiere García, como el de Leibniz (García, 2006: 44).

refiriendo, creo, en ese determinante acto de acabar con toda la realidad en un inverosímil fin del Mundo, algo vinculado al espacio contextual presente (de “fin de Siglo”), sobre lo que se reflexiona oscuramente también en la propia novela, y que tiene que ver no sólo con una alegoría de la escritura y la puesta en juego de los actantes que actúan en el campo literario, sino también con una determinada postulación política de la literatura- o de toda una literatura (la Enciclopedia)- en tiempos de videopolítica y de crisis de la representación.

En numerosas novelas airianas de los noventa se agudiza el gesto de la “media vuelta del relato” (Prieto, 2005), que leemos como el cruce de una reacción contra la ilegibilidad vanguardista de la narrativa de los sesenta y, al mismo tiempo, una reescritura de la vanguardia. Esa media vuelta viste a los relatos airianos de un aire “mutante”, como si la transformación continua y la acelerada sustitución en el verosímil estuviera mostrando alternativamente el lado de la “fábula” y el lado de lo “real” de un “guante a medio volver” (Prieto, 2005: 182). Si puede pensarse en un realismo en estas ficciones terminales de Aira, habrá de ser en relación con su presentación massmediática (o como hemos señalado, “infográfica”), pensamos, del “sinsentido y la inagotable posibilidad de disparate de lo real” (Prieto, 2005: 191).

Usualmente, el modo de explicar científicamente las mutaciones se ha centrado en la explicación del cambio a partir de la consignación de sus estados diversos según relaciones causa-efecto (Calabrese, 1989: 127). La teoría de las catástrofes, del matemático René Thom, proporciona otros modelos para la descripción de este fenómeno. Según Thom, las formas son estables o inestables según respondan en su devenir a la intervención de “perturbaciones” (Thom, cit. en Calabrese, 1989: 128). Cuando respecto a las perturbaciones dicha forma no varía, ésta será estable. En cambio, cuando se da una mutación, aquella forma habrá atravesado un umbral “catastrófico” que habrá transformado su estructura. En tal caso en un mismo espacio flexible están conviviendo más formas en competición, separadas por “umbrales” (Calabrese, 1989: 128). La teoría de las catástrofes, añade Calabrese, afirma también lo siguiente:

“(…) existen también morfologías que propiamente no son formas, sino entidades en busca de su propia forma: las formas “informes”. Éstas (...) no están dotadas de ninguna estabilidad estructural, sino que asumen el aspecto de cualquier atrayente estable que

aparezca en su campo de acción. Si los atractivos son más de uno, son capaces de asumir los caracteres de cada uno de ellos (...) Una forma informe puede llegar a ser forma formada sólo a causa de la atracción ejercitada por una forma estable” (Calabrese, 1989: 129)

Lo informe y la catástrofe son dos términos que se avienen a la descripción formal de *Los misterios de Rosario*, a medio camino entre la fábula alegórica metatextual (el paratexto airiano apunta a *Los misterios de París* (1845), de Eugene Sue), y, como sugerimos, la ciencia ficción. A diferencia de lo que ocurre en otras novelas, la “catástrofe” o el “salto a lo real” (como lo llama Aira, el territorio “nunca (...) hollado, la realidad” (Aira, *Los misterios de Rosario*: 25) o “a las mareas salvajes de la realidad” (Aira, *Un sueño realizado*: 13) no se teje subrepticamente a partir de elementos lingüísticos o apartir de unos escasos fogonazos surrealistas que salpican cierto verosímil realista hasta su conclusión en un salto efectivo, como el de La Patri al término de *Los fantasmas*, a lo real. Sino que dicho verosímil aparece desde el principio modificado. El clima atmosférico, que ha gozado de un papel clave en numerosas novelas airianas (Estrín, 1999) adquiere un papel actancial central como en ninguna otra, si exceptuamos *El Bautismo*. Lo que en principio resulta un inverosímil temporal de hielo y nieve<sup>327</sup> se transforma por vía de la hipérbole expresionista en un espectáculo surreal:

“Todo Rosario se extendía allí abajo, una Persépolis congelada. Las masas de hielo habían crecido, cubriendo edificios, calles, plazas, barrios enteros. Pirámides de hielo azulado sobre las que resbalaban toneladas de nieve. O caracoles de cristal, como réplicas colosales del Museo Guggenheim, dentro de los cuales, igual que matiposas en un pisapapeles, había autos, casas, cines, nubes de adoquines de la calle como papel picado fijo. Formas caprichosas creadas por la dinámica de la nevisca, arcos, galerías, pasajes. Nada proyectaba sombras, todo había que adivinarlo en el blanco, en las transparencias. Y al fondo el río, un tubo cósmico del negro más brillante, tan amenazador que parecía

---

<sup>327</sup> “La ciudad de Rosario estaba viviendo la catástrofe meteorológica más grave e inexplicable de la historia. Temperaturas de cien grados bajo cero, vientos descontrolados, nieve, hielo, inundación, fenómenos eléctricos. Las autoridades daban las más severas instrucciones para evitar males mayores, basándose en el supuesto de que las condiciones eran demasiado antinaturales para que duraran. Los locutores leían los partes, se repetían, improvisaban largas tiradas tratando de llenar el tiempo, como hacían siempre que había alguna noticia importante y al mismo tiempo no la había. Cuando hacían un corte publicitario, los filmes pasaban a excesiva velocidad, quién sabe por qué, y volvían ellos, disculpándose por lo que llamaban un “inconveniente técnico”. (Aira, *Los misterios de Rosario*:55)

como si en cualquier momento fuera a barrer toda la ciudad de un manotazo” (Aira, *Los misterios de Rosario*, 98).

La catástrofe climática del fin del Mundo constituye, pues, el escenario en que se desarrolla el relato, pero se transmuta una y otra vez en diferentes planos, metatextual, léxico-semántico y en el de la propia estructura novelística. La estructura de la novela sigue las modulaciones de esa tormenta atravesando umbrales – pliegues- tras de los cuales el verosímil se complica hasta llegar al caos más absoluto. La arquitectura novelística pareciera, como la arquitectura tematizada en la novela, no acomodarse a ninguna función<sup>328</sup>. La inestabilidad climática tiene su correlato en la inestabilidad estructural de la novela<sup>329</sup>, su condición “catastrófica” enlaza por tanto con la idea de que el propio objeto artístico “no podía durar” (Aira, *Los misterios de Rosario*: 55).

La ficción de Aira lleva al extremo, acelera hasta la simultaneidad, distorsiona, el proceso de circulación de la información en el universo cotidiano de la medialidad electrónica, como si, atravesado por una descarga de electrones, todo el texto sufriera una mutación que tematiza su aspiración efrástica a su vuelta imagen como posibilidad de ser-en-el-presente. Como en el caso de la música catástrofe (Laddaga, 2001: 45) de *La mendiga*, música generada a partir de un xilófono extraído de la basura, que deviene visual en tanto que es capaz de proyectar hologramas mientras se está tocando y, al mismo tiempo, devuelve la visión a una anciana ciega, la catástrofe sigue tematizándose

---

<sup>328</sup> “El significado de las palabras “humanidades” y “facultad” ya de por sí tenía sus ambigüedades. El edificio era demasiado grande, demasiado majestuoso, no era funcional, por lo tanto no parecía poder acomodarse a ninguna función” (Aira, *Los misterios de Rosario*: 32-33), salvo, como se verá, para albergar los malévolos planes de una estudiante-“genio del mal”, en su proyecto de destruir el mundo. Rosario, particularmente, en cuya universidad tiene Aira numerosos conocidos, entre ellos, Sandra Contreras y Adriana Astutti, editoras suyas desde principios de los noventa, sirve a Aira para insertar sus bromas más mordaces respecto de la academia. El protagonista, que a lo largo de la novela es descrito como “pelele volátil”, “pelotudo”, “demasiado inteligente” o “demasiado idiota”, es Alberto Giordano, uno de los más reconocidos críticos argentinos. Tras su figura, en realidad completamente desustanciada, Aira vuelve a escribir la metaironía y la autorreferencia sobre su propio quehacer narrativo. En “El Secreto del Presente”, segunda nouvelle de *Las aventuras de Barbaverde*, regresa de modo divertidísimo sobre ello. En Venado Tuerto, poblacho próximo a Rosario, ironiza la novela, se acaba de implantar una extensión de la Universidad rosarina: “las carreras eran breves, se podía seguir más de una al mismo tiempo, se hacía la vista gorda con las exigencias académicas, y no era necesario tener el secundario aprobado por completo. Era una ganga, sobre todo porque daban títulos oficiales, que por el momento se podían considerar rifados” (...) El precio que hay que pagar por el progreso (...) no hace mal a nadie, y el día de mañana el viejo Venado puede ser un Oxford” (“El Secreto del Presente”, 95). Hemos comparado en este sentido la ironía de Aira frente a la institución literaria con la de Leo Masliah en otro lugar, ambos escritores en pie de guerra contra la posibilidad de una evaluación certera de su arte y en los márgenes interior y exterior de la crítica literaria respectivamente (Montoya Juárez, 2006).

<sup>329</sup> Está técnica narrativa o estrategia para alcanzar el final del relato como reproducción en la forma del tema de la novela es a lo que Contreras se refiere como “mimetización de la anécdota” (Contreras, 2002).

en ficciones recientes de Aira vinculada a la posibilidad de ver. Como ocurre en el fragmento final de “El gran Salmón”:

“El blanco de las aves en movimiento oscurecía tanto, por contraste, el negro de la noche, que sólo se veía esa especie de turbulencia de nieve. El deslumbramiento hería los ojos. Aun así Herminia se obstinaba en ver, y lo que veía eran cigüeñas formándose y disolviéndose, en un blanco casi abstracto, un blanco de radiografía. Lo más desconcertante era que la acción no se resolvía, las aves en el aire no terminaban de remontar vuelo, las figuras de la aparición parecían repetirse pero no había tiempo para la repetición, porque la escena tenía todas las características del instante, sobre todo por el fondo sonoro” (Aira, *El gran salmón*: 59)

Aira hace circular a menudo ideas o frases, como veíamos en *La guerra de los gimnasios* a propósito de la frasecita de Ferdie. En el caso de *Los misterios de Rosario*, la repetidísima “el tiempo está loco” o “parece el fin del mundo” por la vía de sucesivas transformaciones, exacerbaciones del realismo expresionista que Aira lee en Arlt, deviene principio de una nueva realidad<sup>330</sup>. En ese juego rousseliano antimimético se manifiesta también una extraordinaria capacidad de observación de la realidad. Esa voluntad de fidelidad a los saltos, inscrita en el procedimiento airiano, de volver continuas las interrupciones en el recorrido de la idea vuelta ficción, produce toda clase de monstruos. La novela sugiere esa idea como su propio procedimiento constructivo:

“Debo decir aquí que las distintas fases de esta conversación en la escalera no tuvieron lugar en una misma ocasión, una a continuación de la otra. En realidad hubo años entre una y otra. Lo mismo sucede con las demás escenas de esta novela, y con la novela misma. No sé si es necesario hacer la advertencia; sabemos muy bien que en la vida real los hechos no se agolpan, como en el arte, en unas pocas horas decisivas y abigarradas. 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

---

<sup>330</sup> “Ahí está toda la clave de lo simbólico. Es el gran interrogante. Los vasos comunicantes de la sociedad son tantos y tan ramificados que uno nunca puede estar seguro de que una frase, una idea, una palabra, no haya dado toda la vuelta a la ciudad, no haya llegado a la persona más inesperada. Quizás todo es así, una pura circulación, y no se inventa nada. No sé. Siempre he querido averiguarlo, pero es muy difícil. ¿Cómo rastrear unas palabritas en el laberinto de la gente y del tiempo?- Sacudió la cabeza con el desaliento.- Aun suponiendo que esta idea del fin del mundo la hayamos tomado unos de otros, ¿cómo investigarlo? ¿Qué camino siguió? ¿En qué momento saltó de una cabeza a otra? El que pudiera hacer el mapa, habría escrito una novela... (...)” (*Los misterios de Rosario*, 182-183)

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 puede serlo también el esquema que los contiene, pues habría una contradicción. (Estas condiciones de trabajo me obligarán a prodigar frases del tipo: “le pareció como si hubieran pasado años en esos minutos”, “actuó como si dispusiera de todo el tiempo del mundo”, etc.)” (Aira, de *Los misterios de Rosario*: 26).

Astutti ha señalado el modo en que la novela altera los patrones de la representación, subrayando cómo, mediante la “hipérbole monstruosa”, subvierte el pacto mimético (Astutti, 2002: 159-160). *Los misterios de Rosario* se llena de “monstruos de percepción” (Contreras, 2002: 194), deformaciones monstruosas que no serán “de la imaginación sino los del mundo” (Aira, *Los misterios de Rosario*: 26). Estos monstruos del mundo son precisamente sus amigos, Adriana, Sandra, Analía, Giordano, etc. El miedo a aparecer en una novela de Aira es uno de los sentidos más obvios de interpretar el realismo airiano y su modo más inmediato de afectar la realidad (Contreras, 2005). Sorprende que la atmósfera más radicalmente mediada por lo audiovisual y marcada por lo antimimético sea la elegida por Aira para llevar a cabo uno de los más descabellados experimentos con el realismo. Este recurso a la parábasis es descrito en otra ficción reciente como procedimiento adecuado para documentar lo más fielmente posible lo real. Una vez más- los ejemplos son legión en la ficción de Aira-, un inventor semianalfabeto, inclinado sobre “un cuaderno escolar”, “trazando laboriosamente”, “letra a letra”, agarrando “con torpeza una birrome” (“El secreto del Presente”, 140), revela un procedimiento de su invención:

“Era un viejo proyecto; el hogar disfuncional del que había salido, los fracasos escolares causados por la dislexia de la indigencia, los años de la calle, le daban materia para un libro aleccionador. Y los problemas de salud, superados a medias. No ocultaría nada. Le confió que había descubierto, o inventado, un método para decirlo todo. Consistía en escribir como si él fuera él mismo. Karina asintió, pero no pudo ocultar que no entendía, y Jonathan, con sus balbuceos, se esforzaba por explicar que el personaje de la novela sería él mismo, sin inventar nada, pero contado como si el personaje mismo escribiera el libro... Lo que quería decir que escribiría en primera persona. Karina no le dijo que el recurso ya se había usado” (Aira, “El secreto del Presente”:140)

*Los misterios de Rosario* plantea un fin del Mundo en el que Giordano flota sin entender, fruto de toda una serie de distorsiones perceptivas producidas por su “estar en Babia” (Aira, *Los misterios de Rosario*:97), sus despistes, sus “depresiones” (Aira, *Los misterios de Rosario*:20), agravadas por el efecto de la famosa droga “proxidina” (Aira, *Los misterios de Rosario*:18), productora de sordera y afasia. La catástrofe climática genera un mundo en el que las imágenes televisivas han quedado como un residuo en la atmósfera<sup>331</sup>, siendo captadas por el televisor que las proyecta aun estando apagado.

Finalmente la catástrofe se consume como espectáculo televisivo en una escena en la que se disuelve la coherencia representativa, haciendo estallar la percepción de lo real de los protagonistas vueltos imágenes televisivas. Analía y Giordano, en el momento del fin del Mundo acaban transformados en monstruos, *doppelgänger* posthumanos, seres que parecen extraídos de algún film de Cronenberg<sup>332</sup>:

“La cara de Analía, alzándose como una pantalla muy cerca de la suya, tenía un gesto de inmensa preocupación.

¡NOOOO!

- Alberto... Alberto...

Murmuraba junto a él, tratando de calmarlo, como si fuera un bebé. Giordano advirtió, en la niebla en que se encontraba, que ella estaba trabajando con las dos manos en su cara; si estaba tan cerca era para poder hacer palanca con los brazos, para poder hacer más fuerza. Y lo que había tomado por un gesto de preocupación era esa intensidad concentrada de alguna maniobra difícil. De pronto la cara de Analía giró noventa grados a la derecha, y

---

- <sup>331</sup> “¿Y eso?

- ¿Viste? Es rarísimo. Se cortó la luz hace una hora y el televisor sigue prendido. Pero las imágenes son ésas nada más.

Era el barrido de izquierda a derecha de formas al revés que ya había visto.

- Esta vez, no podés decir que no me moví: hice carteles, volantes, me ocupé de que se enteraran todos los que podía interesarse, y ya ves.

- Hay que tener en cuenta el día- dijo Analía-. Se puede renovar la inscripción la semana que viene. ¿Qué te dijo Rincón? (...)

- Qué raro- dijo volviendo a la televisión.

Los dos miraron la pantalla un rato, embobados, como si hubiera algún programa. Parecía siempre lo mismo, un borrón en movimiento, pero se distinguían algunas imágenes; como iban todas cabeza abajo, y a una velocidad de flechas, había que adivinarlas. Además, no pasaban sueltas sino en un entramado sólido, y quizás superpuestas unas a otras. No ocupaban toda la pantalla, apenas la mitad superior, el resto quedaba en blanco, o mejor dicho en el gris de la pantalla apagada. El color, al fundirse con la velocidad, se veía violáceo”. (113). Acaso esta definición del fin del Mundo traducido a transmisión televisiva o videoinstalación dadaísta, en la que de vez en cuando se pueden reconocer imágenes vueltas del revés y lanzadas a toda velocidad, puede dar idea aproximada de cómo es el realismo airiano.

<sup>332</sup> Cineasta, por cierto, citado en la novela (Aira, *Los misterios de Rosario*: 121)



más, empezó a ponerse al revés, siempre a dos centímetros de la de su marido. Se puso gris de la fuerza que estaba haciendo... ¡Clac! Había logrado volver a poner en su lugar la quijada de Giordano, que no se había dado cuenta siquiera de que se había desenganchado (por abrir demasiado la boca, en un espasmo) pero ahora sintió un notable alivio” (Aira, *Los misterios de Rosario* 122-123)

El instante en que acontece el fin del Mundo se narra visualizando a un matrimonio convertido en una pareja monstruosa en perpetua mutación que contempla una sucesión de imágenes incoherentes a toda velocidad en un televisor apagado:

“Frente a él había dos cosas: el televisor y su esposa. Lo demás era oscuridad. La pantalla sobrenatural desprendía una luz oscura en la que subían y bajaban los ludiones, las lágrimas, las estrellas (...) El Monstruo se puso a pensar, a su modo. ¿Qué le había dicho? Habría jurado que nada, pero quizás ella estaba hipersensible, por la presión (...) Nunca la había hecho llorar, pero nunca se apeaba de la idea de que podía hacerlo (...) Nunca había puesto a prueba ese poder (...) ¡Y cómo no lo iba a tener! ¡Si era su naturaleza! Se lo confirmaba cada movimiento, aun imperceptible, de su estructura abigarrada, de todos esos grandes insectos biomecánicos superpuestos, colgados, enganchados que formaban su cuerpo. (...) si un monstruo tuviera esposa, debería empezar por ahí. (...) Analía levantó la cabeza sin secarse las lágrimas... ¡Qué raro! No: qué horrible. Analía no tenía manos. ¡No tenía brazos! De los hombros bajaba el cilindro del tórax, sin brazos ni tentáculos ni nada, salvo tetas. Desprovistos de apoyo, los breteles del camión habían caído, la prenda había bajado hasta la cintura y dejaba a la vista dos tetas simétricas, dos conos de piedra. (...)

- Tengo miedo del fin del mundo. ¿Y si es ahora, de verdad? ¿No? ¿Por qué no? Algún día tiene que ser. Están pasando cosas tan raras hoy... No me dirás que esta tormenta es natural. Lo estuve pensando, y no encuentro ninguna explicación. No sé qué va a ser de nosotros... Yo creía que no le tenía miedo a la muerte, pero sí tengo. Sobre todo... ¡Alberto! ¿Me copias?” (Aira, de *Los misterios de Rosario*, 128-129)

La novela, leída por Contreras como exacerbación expresionista arltiana del ciclo darwiniano que arranca con *La liebre*, en la que se alegoriza, una vez más, la propia escritura como juego entre el secreto y la transparencia<sup>333</sup> (Contreras, 2002: 194-195), plantea también una lectura interesante desde su vínculo con los modos de referir a lo real típicos del género de la ciencia ficción. Una vez más, el máximo alejamiento de los

---

<sup>333</sup> Cifrados en el temor de Giordano de que sean descubiertos sus secretos de escritor.

parámetros del realismo mimético tradicional, la interferencia massmediática, la catástrofe de la forma o la violencia desatada, devienen anamorfosis por las cuales lo real se hace real:

“Brrrooooouuuummm... Algo se había desprendido del edificio, algo grande, quizá todos los pisos por encima del sexto (...) Los papeles de Analía se le pegaron a la cara cubierta de sangre. Los objetos largos que habían salido de los hombros de Analía le cayeron encima (...)” (Aira, *Los misterios de Rosario* 134-135)

Sólo con la contaminación viral de la imagen sobre el texto, la utopía ecfrástica intermedial, parece sugerir la novela, puede apresarse la monstruosidad de lo real, como si el clima de una época “fin de siglo” requiriese de la monstruificación expresiva y massmediática:

“El Monstruo se resistía, pero no tenía otro modo de hacerlo que volviéndose más viejo, más feo, más repugnante. (...) Analía se calmó, y todo terminó. Qué lástima. La realidad no existe. Se agota en sus explicaciones, y a continuación se seca, como charcos después de la lluvia, sin hacerse océano. Palabras, palabras, palabras, es muy difícil librarse de ellas” (135).

El análisis textual que he llevado a cabo en este capítulo ha pretendido mostrar en qué medida la écfrasis como aspiración intermedial resulta clave en la construcción del realismo airiano. Esta vuelta imagen (Montoya Juárez, 2006) de la narrativa como utopía fotográfica, massmediática, que da comienzo a partir de lo publicado en los noventa y se vincula con transformaciones culturales en la ecología mediática argentina, se alegoriza de manera cada vez más obsesiva en los textos airianos del siglo XXI. Ya habíamos leído las referencias a la fotografía en *El llanto*, que se señala como arte idóneo para narrar lo basurizado:

“Aquella noche estábamos discutiendo un problema muy específico que había surgido en el guión que pergeñábamos en conjunto. Se trataba de lo siguiente: ¿cómo representar en el arte el “cambiar de idea”? Porque se trataba de algo muy común no sólo en el proceso de escribir algo más o menos extenso, sino también en la vida cotidiana (...) Mi punto de vista era el siguiente: hay objetos que parecen hechos para un arte determinado, por

ejemplo un paisaje para el pintor, un tacho de basura para el fotógrafo, una historia de amor para el novelista, una exaltación para el músico (Aira, *El llanto*: 29)”

En los textos de Aira hallamos ejemplos de todas estas figuras; del paisajismo en ficciones como *Embalse*, *La liebre* o *Un episodio en la vida del pintor viajero*. En un gran número de novelas airianas, en que observamos un uso indiscriminado del intertexto folletinesco o telenovelesco, éste último sobre todo desde *La liebre* en adelante, hemos analizado la importancia del cliché de la prueba de amor, sobre el que vimos cómo giraba toda *La prueba*. Finalmente, ejemplos de exaltación musical- o de la exaltación fruto de la experiencia artística-, los hemos leído en el concierto que protagonizaba Rosa en *La mendiga*.

La fotografía- vinculada a ciertos objetos-basura-, y las tecnologías de la producción y reproducción de imágenes tienen una presencia creciente en estas ficciones terminales de entre siglos. En “El secreto del Presente” Karina, una “video-artista” conceptual, para enrolarse a un viaje a Egipto organizado por la Universidad de Venado Tuerto, se ofrece como fotógrafa: “Su interlocutor se mostró abierto a todas sus sugerencias: le parecía perfecto llevar a alguien que documentara fotográficamente el viaje, y más perfecto todavía que ella llevara, como le propuso, una cámara de video” (Aira, “El secreto del presente”:97). La sobreabundancia de referencias a la fotografía se acompaña también en esta novela de la descripción de un método que recuerda rasgos propios de la écfrasis, en tanto traducción de la simultaneidad propia de la imagen a la linealidad del texto, haciendo visibles las marcas del objeto apropiado por el texto, que el narrador, emulando el tono de una *dime novel* o de una vieja teleserie de aventuras, se apresura a señalar: “A partir de aquí tendremos que despedirnos de la sucesión ordenada de hechos. La maquinaria siniestra del profesor Frasca ya estaba actuando, y descomponía las convenciones temporales. Una breve explicación previa se hacía necesaria; pero la explicación en marcha ya estaba actuando a su vez, como un relato convencional” (Aira, “El secreto del Presente”: 115).

En *El pequeño monje budista*, una vez más, hallamos referencias al vínculo entre la fotografía y el procedimiento de notación de la realidad a partir del arte. La anécdota de la novela plantea el ofrecimiento de un extraño y diminuto personaje, el “pequeño monje budista”, ansioso por emigrar de Corea, su país natal, a un matrimonio de

turistas franceses<sup>334</sup> como guía. Leemos pronto, bajo el pacto alegórico que refiere a la Argentina y la situación del escritor en el mercado global, la teoría del realismo airiano. El hombre, Napoleón Chirac, ejerce la fotografía como aficionado, considerándose en parte por ello más “artista” que “fotógrafo” (*El pequeño monje budista*, 16). Nada más conocerse, en una cafetería, tiene lugar la conversación entre la pareja de turistas y este extraño personaje. En ella se especula con la figura del artista<sup>335</sup> como un “cazador de imágenes”:

“¿Un cazador de imágenes? preguntó el pequeño monje budista.

No exactamente. Por extraño que pudiera parecer, las imágenes no eran su objetivo, o lo eran por añadidura. Su trabajo apuntaba a los espacios. (...) Se refería a los espacios humanos, o a la compartimentalización que las distintas culturas hacen del espacio. Por ejemplo los callejones (alleys) de Nueva York, los museos del Viejo Mundo, las (sic) estadios de fútbol... (...)

¿Las casas de muñecas?

Napoleón sonrió y miró a su esposa. No, no había probado con casas de muñecas. No se le había ocurrido, quizás porque sería difícil hacerlo con su método de trabajo. “Difícil” pero no “imposible”. Tendría que usar una lente muy especial. Quizás valiera la pena”. (Aira, *El pequeño monje*: 17).

A esos “espacios” que se refiere Napoleón Chirac parece referirse Aira en otras ficciones como “mundos” (*El juego de los mundos*, 7), o “civilizaciones” (*La prueba*, 71). En su descripción se conjuga una perspectiva “etnográfica” (Contreras, 2005: 38),

---

<sup>334</sup> El realismo airiano, decíamos en otra parte, tiene que ver, no sólo con cómo hacer intervenir lo real en la ficción, sino también con cómo hacer intervenir la ficción en la realidad, con el problema que preocupaba a la vanguardia de cómo tender redes con el afuera del texto narrativo (Montoya Juárez, 2005, 2007b). La sensación de estar viviendo una ficción nos acompaña a quienes hemos leído a Aira y hemos llegado a tratarle, habida cuenta de habérselo encontrado previamente como protagonista de toda serie de ficciones disparatadas. El travestismo narrativo de Aira es el recurso más valioso de ese continuo con el afuera del texto. Sentado en un restaurante con Michel Lafon y su esposa, junto a César, en Grenoble, fui testigo del sorprendente sentido del humor de Aira, de las conversaciones en las que se cruzaban detalles de sus novelas, la referencia a unas “casas de muñecas” reales, durante aquella conversación, y la cita de anécdotas o ideas que luego encontré al leer esta novela, me hicieron pensar en cómo Lafon y su esposa, que ya habían aparecido en la autoficción airiana *Fragmentos de un diario en los Alpes*, han podido inspirar esta pareja. El procedimiento airiano de la parábasis, el ingreso irredento de personajes reales o procedentes de esos espacios culturales en la ficción, ha sido leído por Contreras como “inmediatez del realismo” de Aira en la que de lo que se trata es de una experimentación *con* la realidad, como la producción, si es que esto es posible, de un determinado efecto *en* la realidad” (Contreras, 2005: 29) (la cursiva en el original).

<sup>335</sup> Frecuentemente, en cada novela, hay un artista o alguien que recuerda a un artista o alguien que produce objetos inútiles en serie según proyectos delirantes entremezclados con ideas extraídas de la teoría del arte de vanguardia.

en tanto se toman estrictamente en cuenta tanto el registro razonado del funcionamiento de sus “propias leyes, ritos, ceremonias, etc.” (Contreras, 2005: 38), como el registro de la propia perspectiva y del modo en que ésta condiciona la percepción, con el tejido filosófico que se transparenta en la obra airiana. Los mundos o civilizaciones son mundos dentro del mundo, cada uno de ellos como una lengua extranjera que la imaginación no alcanza a penetrar. La aspiración leibniziana de la narrativa airiana pasa por hacer hablar a cada una de las mónadas de modo que no existan vacíos o hiatos en lo real (García, 2006). Como veíamos en *La prueba*, al registro detallado por parte del narrador de la realidad del barrio de Flores se solapa el registro de la propia percepción de Marcia, que se analiza ella misma en relación con sus acompañantes.

En *El pequeño monje budista*, a propuesta de su extraño guía, deciden visitar un templo a las afueras de la ciudad, en una hora próxima al crepúsculo, en la que esperaban que “la famosa luz coreana” (Aira, *El pequeño monje*: 37)<sup>336</sup> perdiera sus aristas, contribuyendo a mejorar el resultado de la fotografía: “(...) cuando llegaran estaría en su punto justo de densidad aterciopelada, y de ahí en más iría ganando en espesor, escalando cimas de ideal fotográfico” (Aira, *El pequeño monje*:37). Como se sugiere en la novela, en fotografía artística, a pesar del trabajo conceptual, que da al arte su sentido, antes se trata de operar sobre la realidad: (...) “si bien la línea peculiar que había seguido en ella, tenía más que ver con fantasmas que con realidades, el trabajo previo era una manipulación de la realidad más concreta” (Aira, *El pequeño monje*:52).

En el templo, después de un largo viaje en tren, tiene lugar ese trabajo con la realidad. La sesión fotográfica persigue mediante una cámara y numerosas células fotoeléctricas en el preciso instante de la “hora azul” (Aira, *El pequeño monje*: 75) captar en el alero del kiosco junto al Buda del templo “una gota de Coca Cola que se resistía a caer, sosteniéndose en su propio fulgor transparente, con vetas de oro y fuego rojo” (*El pequeño monje*: 75). La fotografía en este caso huye de lo habitualmente fotografiable,

---

<sup>336</sup> Nos hemos referido en más de una ocasión a la importancia de la luz en la narrativa airiana. Los efectos lumínicos determinan la posibilidad de enfocar desde una determinada óptica y acceder a la visión de la anamorfosis. Los cambios en la luz preludian también el pasaje entre planos de realidad, el cruce de umbrales o la metamorfosis de algún personaje. “La luz coreana” de la novela recuerda una de las primeras ficciones de Aira, titulada *La luz argentina*, (1984). El regreso de Aira a las novelas originarias puede constituir un fenómeno nuevo en los últimos años, caso paradigmático es *La vida nueva*, autoficción que regresa a su primera obra, *Moreira*, no para rescatar el interior de su ficción como intertexto, sino a los avatares de su publicación, diálogo con el editor, postergación de la publicación, como anécdota para la ficción.

del exotismo de postal y parece querer crear belleza a partir de una realidad que podría identificarse con el tipo de objeto que Aira vinculaba a la fotografía en *El llanto*, “el tacho de basura” (Aira, *El llanto*, 29), algo deleznable o descartable.

Del surrealismo y la fotografía, como señalábamos a propósito de *El llanto*, Aira parece tomar los recursos para introducir una crisis en el pacto realista. Pero la novela no parece afirmar un real posteriormente más auténtico, al que se apuesta, sino que, como en la lengua que usa Copi en la que “todas las historias se creen por igual a sí mismas” (Aira, *Copi*: 69), lo siguiente es la aceleración massmediática y la precipitación catastrófica en lo “real” como interrupción de la novela. La caída en lo real a su término se traduce en un *deus ex maquina*, que se acompaña de una explicación inverosímil que revela la “verdad” del personaje protagónico, cerrándose también la novela como alegoría artística. Durante todo el día Napoleón y Jacqueline no se han percatado de la desaparición del Sol:

“El Sol era un pequeño centro nervioso glandular alojado en la parte posterior del cerebro, desde el que se regulaba la temperatura del cuerpo; al faltar, las oleadas de calor y de frío se alternaban al azar... Una cosa llevaba a la otra, y sus sospechas se iban agigantando. El pequeño monje budista los había metido en un mundo paralelo, del que tenían que salir antes de que fuera demasiado tarde. (...)” (Aira, *El pequeño monje*:80)

En las representaciones verbales del “instrumental tecnológico posmoderno” vinculado a la “reproductibilidad técnica” de las imágenes (Poster, 1995: 121) o de los diferentes auxiliares maravillosos que adoptan la forma de máquinas o de híbridos maquínicos, en muchas de las narraciones airianas de los noventa, hallamos un esfuerzo por presentar dichos objetos desplazados del uso técnico que le es inherente hacia un cierto uso estético, como instalaciones surrealistas o dadaístas, bodegones de la cultura de masas propios del *Pop-Art*, o como juguetes o maquetas a escala de representaciones maquínicas futuristas. Con frecuencia se recurre a una cierta infantilización de las formas tecnológicas o a su traducción al lenguaje del cómic, su puesta en funcionamiento de modos distintos a los previstos o su traducción a etapas previas-anacrónicas- de la tecnología, como la que acontecía en el relato “Los que quieren...” incluido en *La trompeta de mimbre*, cuando las interferencias en la imagen vía satélite se equiparan al ruido de fondo de la radio.

Estos recursos remiten una vez más a un determinado tipo de objeto artístico de atmósfera vanguardista que tiene en la máquina soltera duchampiana su referente primordial. La éfrasis de las imágenes producidas a partir de diferentes objetos destinados a la reproducción desliza la tecnología hacia un contexto de uso diferente, que homenajea el culto vanguardista por la tecnología como materia prima para el arte propio del futurismo entre otros “ismos”. El efecto ridículo es inmediato. Como señala Jameson (1991), la potencia de las imágenes tecnológicas alto-modernas, las máquinas cinéticas de la primera revolución industrial, la capacidad emblemática de coches, aviones, ferrocarriles, etc., han desaparecido en la serie de aparatos reproductivos de toda índole propios del posmodernismo, signados por la producción seriada de simulacros, la cotidianización y banalización, la obsolescencia programada (Baudrillard, 1994; Vattimo, 1987), la invisibilidad de su funcionamiento y lo informe de sus circuitos (Zizek, 1996). También la ciencia ficción airiana es una suerte de ciencia ficción idiota, ridícula, de juguete, que no se toma en serio las convenciones genéricas sino que descarrila a toda velocidad y parece, al trabajar sobre el *theme* del cuestionamiento ontológico propio del género, estar hablando siempre de otra cosa. Los aparatos tecnológicos figuran con frecuencia ser instalaciones artísticas surrealistas o aparatos sin una función técnica apropiada, indistinguibles de las instalaciones verdaderamente citadas en las novelas como tales. Ello ocurre con el laboratorio del Doctor Frasca en “El gran Salmón”:

“Parecía un centro espacial de la NASA que hubiera sido desalojado de urgencia un momento antes. Los monitores estaban encendidos, había papeles por todas partes, cáscaras de maníes, pocillos de café. No había una luz central, sino unas lámparas de pantalla color rosa sobre los tableros y escritorios. (...) (sobre) una plataforma elevada (...) estaba la nave, muy pequeña, con la burbuja de plexiglás que cubría el asiento volcada hacia un lado. Subió, se sentó, cerró la burbuja y empezó a tocar a todos los botones del tablero. No había muchos, cosa que no lo asombró, porque siempre había pensado que las tecnologías más avanzadas de las fantasías de omnipotencia, se simplificaban hasta el nivel de un juguete (...) cuando dio un tirón al joystick salió volando hacia arriba. Al pasar vio fugazmente a sus amigos: Pipo le sacaba una foto (...)” (“El gran Salmón”: 83-84)

En *El pequeño monje budista* los personajes cartesianos conviven con personajes virtuales. El personaje protagónico es un holograma, una creación tridimensional en fase de borrador. En un determinado momento la novela sugiere abruptamente la posibilidad de que los personajes hayan pasado del mundo “real” o cartesiano, al espectáculo del que el monje procede. Sin embargo, la opción fantástica típica de la ciencia ficción especulativa (Dellepiane, 1989), que explora el multiverso y toda la serie de mundos paralelos, no se toma en serio y queda abortada inmediatamente. El camino que haría derivar la novela por la tradición de la duda ontológica respecto de lo real se frustra. La ficción queda a medio camino entre la alegoría artística, la broma literaria, la novela *pop*<sup>337</sup> y el pacto fantacientífico, que se desvanece apenas es sugerido. Como si el mundo de *El pequeño monje budista* fuera el mejor de los posibles del Dios de Leibniz, Aira hace ingresar un auxiliar maravilloso que les facilita una vía de escape, y la posibilidad sugerida de un universo paralelo, se esfuma, interrumpiéndose bruscamente el relato. Un funcionario de la Embajada francesa aparece en un mercedes de lunas polarizadas. Él es quien les revela a los protagonistas la verdadera identidad de su monje:

“Para empezar, no era un ser humano como ellos, sino una creación digital en 3D. Era tan evidente que no entendía cómo no se habían dado cuenta, aunque no debían sentirse demasiado culpables porque no eran los primeros en dejarse engañar. Como otros antes que ellos, tenían la disculpa de ser recién llegados, ansiosos de exotismo (...) Después de todo, no era tan difícil notarlo, porque el simulacro se delataba a sí mismo; en primer lugar, por las dimensiones, que no habían podido dejar de notar. (...) había una cualidad de inacabado en el personaje que sus creadores habían dejado en estado de piloto (...) por problemas contractuales y de comercialización (...) Los extranjeros estaban programados en el chip de memoria del personaje, y eso tenía que ver con los problemas contractuales que les había mencionado. Los creadores del Show del Pequeño Monje Budista habían pensado el producto para la exportación, sin la cual no era (...) viable. Cuando tenían el trabajo a medio hacer se enteraron de las barreras aduaneras que estaban levantando los países occidentales, por presión de las cadenas de televisión y los grandes estudios. Entonces dejaron pendiente el acabado final (...) estaban utilizando al esbozo de protagonista. Por eso andaba suelto, a la pesca de incautos. Los servicios consulares estaban sobre aviso” (Aira, *El pequeño monje budista*: 80-81).

---

<sup>337</sup> El verosímil de *El pequeño monje budista* acepta que personajes se denominen Napoleón Chirac, que los coreanos pronuncien giros argentinos o que una de las leyendas tradicionales coreanas explique la existencia de Bob Esponja.



Esta necesidad constante de dar cuenta de los instrumentos ópticos en una narrativa que se vindica según modelos pictóricos y cinemáticos- Duchamp y Godard como modelos para un arte general de la invención- manifiesta una característica del realismo en Aira que ya señalábamos de modo incipiente en *Moreira*, su primera obra. En *Las tres fechas* podemos leer:

“De cada acontecimiento puede postularse el libro que recopila los documentos que lo acompañaron. La literatura resultante se basaría en una teoría general de la documentación y la figura del escritor mutaría en la del archivista. Por supuesto no es cuestión de tomarse este procedimiento literalmente; pero habría que pensar en una actitud o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento” (Aira, *Las tres fechas*: 34).

La aceleración y velocidad de notación es un sine qua non del proceso de documentación exigido por este tipo de realismo que en el universo de referencias airiano tiene a Stendhal como modelo declarado (Aira, *Las tres fechas*). Este procedimiento, que podría resumirse en el “argumento aglutinante” de *Los misterios de Rosario*, se identifica en Aira con el *collage* propio del cubismo o del surrealismo, el solapamiento de planos alejados, la verosimilización de lo heterogéneo, el ingreso a la ficción de todos los pedazos de realidad, sus productos, ficciones, los espacios de lo cotidiano, como guiones, estructuras narrativas, códigos que fabrican el presente, en sus múltiples niveles, vueltos ficción, sin distinciones ni jerarquías, aun a riesgo de producir monstruos, todo ello atravesado por una gramática de la imagen como lenguaje que “presentifica”, que, como hemos señalado a propósito de *El llanto*, vuelve presente todo lo narrado. Bourriaud, empleando una metáfora tecnológica, habla de un arte de la posproducción, como aquel que ignora las diferencias entre transmisión y recepción, composición e interpretación, que ansía vincularse a la obra de los demás sin hacer diferenciación entre lo propio y lo ajeno (Bourriaud, 2001: 82-83). Aira anticipa este arte, si bien sigue anclado a una poética del estilo personal. El “realismo” airiano podría definirse como un conjunto de procedimientos atravesados por la gramática de la imagen contemporánea que, como declara el propio Aira en *Un sueño realizado*, sirve

para “darle aire de realidad” inclusive “a lo que no pasó<sup>338</sup>” (Aira, *Un sueño realizado*: 27) Desde la incontrovertible presencia de todos los parentescos delirantes puestos por verdad en mitad de la “llanura panóptica” (Aira, *La liebre*: 48) de *La liebre*, o a partir del salto en lo real arltiano de una muchacha de clase baja, carne del realismo miserabilista tradicional, y el ingreso a la fiesta televisiva de *Los fantasmas*, la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes resulta un elemento clave de la estética airiana. El excesivo apego a lo que podríamos llamar un realismo del simulacro como procedimiento de documentación justifica con frecuencia esta monstruificación catastrófica de la novela.

En muchas de las últimas ficciones airianas, como *El pequeño monje budista*, de 2006,<sup>339</sup> se enfatizan los vínculos entre ficción y mercado. La de Aira ha sido tildada de una literatura *light* o sucedáneo de literatura que ha quedado como el producto de un terrorismo literario gratuito que, por otras razones diferentes de las esgrimidas para criticar algunos textos de McOndo, por su incorporación banalizada de la realidad y su pirotecnia massmediática, resulta fácilmente identificada con una suerte de contrapartida cultural del neoliberalismo de esos años. Elvio Gandolfo, uno de los más conspicuos lectores de lo que está ocurriendo en todo momento en la literatura rioplatense, en una reseña sobre *La abeja*, ha vinculado ciertas obras de Aira o Sergio Bizzio con el menemismo o con la atmósfera cultural vigente durante la década menemista, incorporando en su indecibilidad también cierta frivolidad y burbujeo cultural de la época (Gandolfo, 1996). Aunque sí encontramos ese “aire de época” en la narrativa airiana, no estamos plenamente de acuerdo con que esto necesariamente

---

<sup>338</sup> “Advierto que lo anterior (episodio de la cárcel), con todo su realismo... que no es realismo propiamente dicho sino algo que pasó simplemente.... Y el realismo es otra cosa, es más bien un artificio para darle aire de realidad a lo que no pasó... advierto, digo, su inconsistencia, su aspecto de pura maquinación gratuita, el mismo del resto de mis historias. Definitivamente el realismo es otra cosa. Esto es casi abstracto, un juego de ideas... No presenta la imagen de mí que me proponía dar, la imagen “real”. El realismo no resulta en forma automática del relato de hechos que realmente pasaron. Me pregunto por qué. Quizá, quién sabe, porque lo atacué directamente, lo tomé en sí mismo, suelto, sin antecedentes, sólo para justificar con un ejemplo mi afirmación de que yo también tenía una historia. Y el hecho suelto, por real que haya sido, siempre va a quedar aislado de la vida en que sucedió, una verdadera fantasía ociosa, y hasta disparatada, “sin pies ni cabeza” (*Un sueño realizado*, 27).

<sup>339</sup> *El sueño*, *Un sueño realizado*, *La villa*, *El mago* y, sobre todo, al girar toda la novela en torno a la poesía, reescribiéndose un motivo rousseleano en una ficción que plantea cómo un funcionario malpagado recibe dos billetes falsos del Ministerio y al cabo de todo un día acaba componiendo el poema más importante de la literatura panameña, “El canto del niño virgen”.

implique un total desafilado político ni que precisamente por ello estas ficciones deban ubicarse en el polo integrado (Eco, 2004)<sup>340</sup>.

Si se analizan narrativas como las de Aira, Courtoisie, Peveroni, Cucurto o Rosetti, incluidas en este trabajo, como las de Chejfec, Gamarro, o muchas otras agrupadas alrededor de McOndo, como pueden ser las de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán o Rodrigo Fresán, salvando sus muchas distancias<sup>341</sup>, vemos desprenderse la idea de que el contexto contemporáneo de globalización y estallido de la iconosfera, videopolítica y simulacro, determinan la necesidad de una estética cruzada de las mediaciones contemporáneas. Las novelas se escriben desde la velocidad (Noemí, 2004) e incorporando las redes discursivas propias del presente, no para simplemente señalar cómo las mediaciones desrealizan la experiencia, sino como gramática desde la que es posible referir a ese presente (Montoya Juárez, 2005, 2007a, 2008) sin llegar por completo a representarlo.

Esta tesis ha tratado de leer el diferente papel de la tecnología en la narrativa rioplatense marcando los usos y apropiaciones de la misma en los textos que simulan adaptar su forma a las máquinas reproductivas contemporáneas. En dicha tradición, Aira funciona como una bisagra fundamental en la inversión del papel predominante de los medios-frecuentemente incorporados como instrumentos desrealizadores de la experiencia de lo real y ahora gramáticas para ofrecer un determinado realismo del simulacro. El magisterio de Aira no estriba únicamente en los *exempla* que cada una de sus novelas constituye de un procedimiento de escritura autosuficiente, sino también en el tejido teórico que vincula la forma catastrófica y la proliferación de las imágenes massmediáticas al realismo, un realismo que huye de la representación y que presenta una realidad desde una apuesta por la continuidad de la escritura. Daniel Noemí, en un artículo en el que recorre las estéticas de los escritores “mcondianos”, apunta precisamente al concepto de “realismo” para definir el vínculo que estos textos tienen

---

<sup>340</sup> Plagadas de intervenciones irónicas como ésta:

- “Pero los ricos- dijo Sabor, que se había enganchado sin querer- son una minoría.

- Es la minoría que marca el ritmo al resto de la sociedad. De algún modo la sociedad de consumo nos hace ricos a todos” (“El gran Salmón”, 66)

<sup>341</sup> Distancias que suponen una diferente manera de ubicarse en el plano que construimos en el capítulo 3 de este trabajo que limitan los ejes apocalíptico e integrado, miedo y esperanza efrásticos. Que podrían poner a Aira, Bizzio, Cucurto, Rosetti, y cierto Chejfec, del lado de un realismo del simulacro- podríamos decir- más “airiano”, y a Courtoisie, Fuguet, Paz Soldán, Fresán, del otro lado mcondiano, en la línea de la narrativa de la proliferación de la información y el ensamblaje mediático (Johnston, 1998).

con el mercado y el neoliberalismo finisecular, definición con la que, en síntesis, coincidimos:

“(…) estos textos pueden ser pensados como pertenecientes a una nueva forma de realismo. Un realismo que podemos denominar neoliberal, o mejor, realismos, en plural, neoliberales, en juego oximorónico entre la realidad a la que indican y la crítica que de ella podemos elaborar. Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social, mágico y sucio, y que ha hecho suyas, también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores. Lo que surge es la superación de ambas, o para hablar dialécticamente, una *aufhebung*” (Noemí, 2008: 96)

Muchas de las ficciones airianas de los últimos años<sup>342</sup> subrayan precisamente esta condición que hemos descrito como “televisualización” en tanto confiere a las novelas un carácter de “emisiones” (Montoya Juárez, 2005, 2007a, 2007c) al modo de la televisión, en competencia con el resto de emisiones de las sociedades posmodernas, no ya porque la televisión sea una fuente ininterrumpida de ficciones que inspiran los textos de Aira, como es evidente en *La mendiga* o *Un sueño realizado*<sup>343</sup>, sino porque las novelas se conciben formalmente según la estructura del *continuum* de la parrilla televisiva<sup>344</sup> (Montoya Juárez, 2007a, 2007c) y las tecnologías de la imagen

---

<sup>342</sup> Podríamos citar en este grupo, entre otras novelas, *Yo era una chica moderna*, *La serpiente*, *Las noches de flores*, *La mendiga*, *La villa*, *Un sueño realizado*, *La princesa primavera*. *El pequeño monje budista* y la serie de nouvelles que componen *Las aventuras de Barbaverde*.

<sup>343</sup> Si *Los misterios de Rosario* explora la televisión como gramática en su aspecto tecnológico, sobre todo, otra serie de novelas, entre las que se puede citar *Un sueño realizado*, exploran la dimensión bárdica de la televisión. Al final delirante de esta novela se añade una coda que disuelve el estatuto ontológico de lo real previo para situarnos ante el escritor-consumidor de ficciones televisivas que, como sospechábamos sus lectores, han interferido en el plano de realidad del universo ficcional. El narrador nos dice que ha hecho recientemente un descubrimiento importante: “(…) un descubrimiento individual cuyas condiciones de emergencia fueran todos los hechos que conformaron la biografía de su descubridor, todos sin excepción (...) y que además afecta a la humanidad entera, en un punto importante como es la televisión o, para ser más preciso, el zapping” (155).

<sup>344</sup> *Un sueño realizado* versiona la escena- o hace un *remake* libérrimo de la misma- al final de la novela de la que Langman representa en la ficción homónima de Onetti. Como en la del uruguayo, la escena final representa dos coches que se cruzan, frente a una casa, hay una mujer, como en la escena onettiana, pero lo nuevo en Aira es un tiroteo entre los protagonistas y la policía usando aquellos un microondas como arma de rayos. La definición irónica de su propia literatura como autoayuda se da en los siguientes términos: “(…) he inventado un remedio sencillo y natural para el dolor de cabeza, que a mí me da resultado. A los demás nosé, nadie lo probó nunca, no creo que les sirva (...) la cura que inventé consiste en contarme una historia a mí mismo; en el pensamiento, no en voz alta. Con todos los detalles, del principio al fin, como si se la contara a alguien atento e interesado en saber qué pasó. (...) lo racional sería inventar una historia nueva, improvisar, lanzarme a la aventura; no porque sea más creativo (qué me importa la creatividad: no comulgo con esas supersticiones modernistas) sino porque sería más entretenido, me haría olvidar del dolor de cabeza, etc. Pero la verdad es que me causan más placer las historias que ya conozco, y hasta las que me he contado decenas de veces; (...) No las he inventado yo: las saco de la televisión, de los diarios, de conversaciones que he tenido o he oído por ahí. Hay tantas circulando que nunca me faltarán. Mi acto creativo está en la elección, y secundariamente en el pulido

contemporánea. Lo verbal desea devenir un tipo concreto de imagen, o mejor, devenir una “pantalla” en la que, sin embargo, no se “representa” el mundo. Sobre ella no aparecen figuras o sombras que proyecten lo real sino, pensamos, imágenes que invocan un radical fotográfico (González Requena, 1998) como deseo de perseguir “lo real” a través de la proyección discursiva hacia adelante- el continuo de la narración-. Y ese real como problematización massmediática de los códigos realistas de la representación, como hemos señalado, resulta inseparable del delirio (González Requena, 1998) otro de los componentes de la imagen contemporánea, fruto del estallido del simulacro en la era de la fotografía digital. Las novelas visualizan universos plagados de interferencias- “cambios de idea” (Aira, *El llanto*: 29)- en las que se vuelve explícito el devenir simulacro de lo real y al mismo tiempo se señala la idea de su sobrevivencia apocalíptica como deseo de capturar, como una fantasmagoría, parte de una experiencia “climática” de la contemporaneidad argentina finisecular. Lo real en estas ficciones nos parece esa luz parpadeante, captada a la velocidad instantánea de un obturador fotográfico, según los ritmos hiperacelerados de la televisión, como la de las titilantes estrellas de los numerosos cielos sobre el barrio de Flores que aparecen en las novelas airianas. Una luz que se registra aunque esas estrellas hayan desaparecido<sup>345</sup>.

En su persecución alocada de lo real como utopía artística que se ubica más allá del texto, a sabiendas de su imposibilidad, las novelas de Aira de los últimos años se dejan en el camino –“abandonan”- numerosos fragmentos de realidad envueltos en una capa de ficción que los vuelve fantasmales, o como señala Castells a propósito de las ciudades de la era de la información, “evanescentes” (Castells, 1996: 479). No podemos estar más de acuerdo con García en su afirmación de que la obra airiana- entre el pastiche y la firma- es “andrógina” en tanto “hace de la convivencia de los opuestos, entre la firma y el estilo que se borra a sí mismo, la cercanía del producto y el consumo, el ofrecimiento renovado de que el arte sea hecho por todos, no por uno” (García, 2006: 287), es decir, su marca distintiva. Por nuestra parte hemos analizado cómo en la

---

que le voy dando en sucesivas emisiones; como todo es imaginario también puedo imaginar mi eficacia de narrador. (...) la realidad es más rica que la fantasía más exuberante (...)” (Aira, *Un sueño realizado*:8-9)

<sup>345</sup> “¿Qué era el Presente sino la ocurrencia simultánea de una enorme cantidad de hechos distintos? Bastaba con que coincidieran en el tiempo para que hubiera Presente, y eso nadie podía impedirlo. ¿O sí? La visión de todos esos poéticos puntitos de luz en la bóveda negra de la noche era la más cabal imagen de la coincidencia. Pero una imagen puede mentir (...) Y sabía, como todo el mundo, que las señales que enviaban las luminarias celestes venían de tiempos distintos, separados unos de otros por dilatados milenios” (Aira, “El secreto del Presente”: 137)

narrativa airiana se imbrican este “Aira-mito”- entre el readymade y el estilo personal (Contreras, 2002; García, 2006)- y este modo de “realismo” a partir de la écfrasis de lo visual massmediático, del que se deriva, creemos, una utopía posible: escribir en el envés de la ficción conexiones con fragmentos de una experiencia visual contemporánea de lo real, y más aún, la de existir estableciendo vínculos con el afuera de sí misma no en términos de representación- o, mejor, no desde una voluntad de representación, pues los parámetros de la representación se mantienen para ser transgredidos<sup>346</sup>- construyendo el mito propio como forma de dar sentido a la vocación literaria y al mismo tiempo como modo de influencia en “estéticas emergentes”<sup>347</sup> (Laddaga, 2006: 21) a través de la lectura. Las novelas de Aira abren perspectivas para “ver” algo vinculado con la no totalizable realidad de la contemporaneidad sin llegar del todo a representarla, y este “realismo” ejerce en el contexto literario argentino una influencia capital entre los narradores jóvenes que están abriendo caminos para un posicionamiento postautónomo de la narrativa<sup>348</sup> (Ludmer, 2007a). De hecho,

---

<sup>346</sup> Como señala el propio Aira “no existen otros”: “Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos” (Aira, “Arlt”, 55).

<sup>347</sup> Por “estéticas emergentes” (Laddaga, 2006: 21) o “relacionales” (Bourriaud, cit. en Laddaga 2006: 21), Laddaga entiende aquellas experiencias artísticas caracterizadas porque plantean “una voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común”, renunciando “a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de formas artificiales de vida social, (...) modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006: 21-22). Nos parece muy pertinente analizar un circuito de producción de ficciones en la Argentina del nuevo siglo a propósito de autores jóvenes como Cucurto o Rosetti a partir de este concepto, articulado alrededor de determinadas asociaciones o ecologías culturales que giran alrededor de galerías de arte y salas de exposiciones, que también son un sello editorial, como *Belleza y Felicidad* o *Eloísa Cartonera*, y más recientemente, la editorial *Mansalva*. Un estudio posterior que se nos abre como una posibilidad de continuidad para esta tesis es explorar, más allá de los límites de la crítica filológica o textual, la manera en que esta red de textos y espacios componen un todo en el que los propios textos cobran significación. Volveremos sobre ello en el capítulo 7.

<sup>348</sup> Josefina Ludmer entiende a las literaturas posautónomas fundadas sobre dos premisas, por un lado en el hecho de que “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)” y en segundo término, que la realidad “(si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional, en la era de la posautonomía, está en sincro y en fusión con la realidad economicopolítica” (Ludmer, 2006). Literaturas que quedan “afuera-adentro” del concepto de literatura pero también del concepto de ficción y no se pueden pensar como un realismo en términos verosimilizantes: “salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Y toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo)” (Ludmer, 2006). La narrativa de Aira, posicionada en una tradición y bisagra que está proyectándose al futuro como un auténtico espacio de confluencia, estableciendo redes con sus lectores-escritores jóvenes, está funcionando, creo yo, como bisagra entre la literatura y lo que

pensamos, lo postautónomo en Argentina puede pensarse en adelante y hacia los costados del lugar de Aira en un campo literario en transformación. La de Aira- como la de Piglia en otro sentido- es una literatura que vuelve visibles de forma extraordinaria sus alrededores.

#### **6.4. Conclusiones. De la desrealización al realismo.**

La narrativa airiana continúa una tradición “post-Puig” de trabajo con la tecnología de la reproducción y producción de imágenes y la cultura de masas, que hemos descrito en este trabajo. A partir del análisis de textos de Levrero o Piglia, hemos tratado de señalar diferentes formas en que se transcribe en los textos el simulacro tecnológico, la incidencia de los *mass media* en el *sensorium* y las transformaciones que éste opera en la experiencia de lo real. El tratamiento que de ello hacen las ficciones airianas difiere, en su lectura del realismo a través de cierta tradición vanguardista antirrepresentativa en Argentina- Lamborghini y Copi, sobre todo-, del tratamiento de la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes de los autores que previamente hemos citado. En Puig los *mass media* y sus productos funcionaban como realidades consolatorias para unos personajes que se proyectaban en las ficciones massmediáticas, objetivándose en un catálogo sus estructuras sentimentales, siendo a su vez descritos a través de una óptica vinculada a los géneros masivos, sobre todo al cine. Puig empleaba la écfrasis cinematográfica y toda una serie de técnicas pop para “desrealizar” su realidad contemporánea. Su vocación por la ficción en entrevistas y reportajes se relacionaba con una toma distancia máxima respecto del realismo social (Santos, 2004). Si bien Aira bebe de Puig, como veíamos, releyéndolo como ejemplo de un procedimiento para la notación del presente, de cómo hacer la “prosopopeya” de una época sin hacer una “ventriloquía” deleznable (Aira, “La prosopopeya”), encuentra además, en el empleo de las imágenes y los estereotipos de Copi, una modulación del procedimiento inventado por Puig, que escoge para sí:

“La diferencia entre ambos es muy grande y ejemplar. Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. La usa simplemente. Mientras que en Puig hay una historia verdadera detrás o debajo del estereotipo en Copi

---

Ludmer define en los términos de Bourdieu como literatura postautónoma. Sobre esta cuestión regresaremos a propósito de Cucurto y Rosetti.

hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento. Puig dice: “el champú usado todos los días te deja el pelo seco, plumoso”, y detrás de eso hay un drama sexual, o dos. Copi dice: “Llevaba una minifalda de piel de víbora y zapatos dorados”, y debajo de eso no hay nada porque esa mujer es un travesti que ha dejado atrás el sentido y se expresará en la acción subsiguiente” (Aira, *Copi*: 69)

En las imágenes de Copi Aira encuentra una cualidad similar a lo que Deleuze llama en el neorrealismo una “imagen hecho” (Deleuze, 1986b: 11), cuyo valor no estriba en la reproducción verosímil de lo real a partir de imágenes-signo que sustituyen a una realidad. Deleuze cita a Bazin y su defensa del realismo desde la forma y no desde el contenido:

“Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él. En vez de representar un real ya descifrado, el neorrealismo apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo” (Deleuze, 1986b: 11)

En el conflicto escritura-simulacro que leíamos en *La ciudad ausente* las imágenes massmediáticas eran tematizadas como instrumentos desrealizadores de la experiencia de lo real- de un modo similar al que inauguralmente leíamos en la obra de Bioy Casares- responsables de la desconexión del presente con la memoria del pasado. El delirio visual en Piglia vuelve a implicar apocalípticamente una idea de simulacro enfrentado a una nostalgia de real, como veíamos en la narrativa de Mario Levrero, mucho más radicalmente seducida por lo massmediático. Pero a diferencia de ese genuino deseo de verdad frente al simulacro en Levrero, en *La ciudad ausente* se plantea el reconocimiento de que ese real es una ficción irrecuperable y de que la única construcción posible de su experiencia es la continuidad de la escritura como denuncia a través de actos de lenguaje de esa pérdida. Y aunque hay una abertura visual que la novela proyecta hacia un real más allá del lenguaje, el pozo de “La grabación” en que se hallaban los cuerpos de los torturados, inclusive ésta, en realidad, también está mediada por una red discursiva (Kittler, 1990) diferente a la tecnología visual massmediática.



Reivindicada en la novela, la literatura es la retórica desde la que se narra una visión que remite hipertextualmente a *El Aleph* de Borges.

Por contra, la narrativa de Aira que hemos analizado desde los noventa confiere a las imágenes un papel más complejo: son incorporadas en primer lugar como parte de un proyecto de transvalorización artística por su efecto basurizador y desjerarquizador. En segundo lugar, en su función “bárdica” (Becheloni, 1990), tomando a la televisión como productora de ficciones que ingresan a la ficción literaria, en tercer lugar, son funcionales a la presentificación del lenguaje narrativo, pero, sobre todo, funcionan en el sistema airiano como gramática para operar una anamorfosis hacia un real que se reivindica más real cuanto más se cae en el universo de las imágenes, cuanto más la propia novela despega de sí misma hacia la emisión massmediática. En la vuelta imagen de la narrativa que lleva a cabo la obra de Aira, como utopía efrástica, ha desaparecido la nostalgia de un real entendido como necesidad de articular un sentido<sup>349</sup>. El borramiento de los conflictos subyacentes a las imágenes, o la amoralidad espectacular de unos personajes inexistentes de las ficciones *camp* (Amícola, 2000), enseñanzas de la narrativa de Copi, se redimensionan en las ficciones airianas merced a su densa imbricación con un tejido filosófico y teórico y una conexión radical con su presente. Las transparencias teóricas de la obra airiana, volcadas sobre la cuestión del realismo desde lo publicado en los años noventa, subrayan un diálogo con la forma catastrófica de unos textos que sólo cobran significación si se los piensa en relación al contexto que

---

<sup>349</sup> Hemos señalado la cualidad infográfica del realismo airiano. A propósito de *La prueba*, describíamos cómo las realidades atravesadas del espectro massmediático del presente se documentaban con un lenguaje visual que con Gubern hemos denominado “presentativo” y no “representativo” de lo contemporáneo. Coincidimos con lo observado por Noemí, que citando a Horne, afirma el carácter visual “indicial” de este nuevo realismo y señala caminos que apuntan a parámetros nuevos de lo literario, para textos que aluden a lo real sin representarlo, en tanto no lo subsumen ideológicamente sino que tratan de plegarse al máximo al indicio en tanto conexión material con lo real y constituyen los objetos literarios como alegorías de la escritura: “Puede ser que estos nuevos realismos se caractericen por dejar de lado el afán representativo y emplear lo que Luz Horne denomina, siguiendo a Peirce, noción indicial. Lo indicial surge como un destello fotográfico y está cargado de una fuerza transformadora de lo político, pues ha desaparecido toda la ‘piedad’ que aún existía en textos realistas previos. Tal vez ahora la representación sigue ahí, pero como visualización y dejando de lado su intento, valga la redundancia, de representar. Se trata, creo yo, de una transformación de la literatura, como conjunto de particularidades y como institución social. Se trata de la visualización visceral y traumática de la realidad. Se trata de una posibilidad que queda, aún balbuceante, después de lo post; una que debe repensar la articulación alegórica que se establecía entre narrativa y nación, no para descartarla por completo, pero sí para reflexionar sobre el nuevo modo alegórico que estas novelas pueden tener. Si es que todavía nos sirve pensar en términos de alegoría, deberá ser una muy distinta. Mi propuesta: la alegoría que sigue vigente en estas narrativas es la de la escritura misma; toda escritura, nos dicen estas novelas y cuentos, es un escribir sobre el acto, palimpsestico por naturaleza, de escribir. La escritura es el grito desesperado, la resistencia, ante la crisis y ante la catástrofe” (Noemí, 2008: 96-97)

transcriben, unos tiempos de “deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi”, 2002), de videopolítica y crisis de la representación, de los que estas ficciones dan testimonio, unos tiempos y un espacio al que, transcurra la ficción en Polonia, Panamá, Venezuela, Francia, Corea, Egipto o, como en este caso, en la estratosfera, los textos felizmente regresan<sup>350</sup>:

- “Escuchame (sic.) Karina, a la distancia que estamos da lo mismo que aterricemos en un lugar o en otro. ¿No querés que te lleve a París, a Nueva York, a Roma? ¿A ver amanecer en la isla de Pascua? ¿A tomar té en un jardín de Kioto?

Sopesaba la posibilidad, tentada. Pero al fin dijo:

- Prefiero Rosario.

Y él, feliz, como si todos sus deseos se hubieran cumplido:

- Yo también.

Y allá volaron. De la noche del infinito a la noche de Rosario” (Aira, “El gran Salmón”: 86).

---

<sup>350</sup> En unos tiempos de Globalización en que “las diferencias entre escrituras podrían ser puros efectos de la circulación global o no de los textos: los efectos de distribución serían efectos de lectura” (Ludmer, 2006).



## 7. NARRATIVAS MEDIÁTICAS PARA UN NUEVO MILENIO.

En el presente capítulo pretendo esbozar una futura línea de investigación que busca recorrer el modo en que las tecnologías de la producción y reproducción de imágenes massmediáticas atraviesan diferentes estéticas narrativas del presente en el Río de la Plata. Para ello he sugerido un corpus de textos que, pienso, da cuenta de las diferentes problemáticas con las que estos elementos hacen rizoma en la narrativa rioplatense del nuevo milenio.

De Uruguay hemos escogido la novela de Rafael Courtoisie, *Caras extrañas* (2001), y *El exilio según Nicolás* (2005), de Gabriel Peveroni. Courtoisie recupera la gramática acelerada del videoclip televisivo para tematizar la crisis de la memoria en la sociedad uruguaya contemporánea, al tiempo que emplea esa gramática como un modo de desautomatizar versiones sobre los hechos históricos que han cristalizado como lo real. Peveroni, al modo en que Johnston describe la narrativa del ensamblaje mediático (1998), vincula la descripción de una ecología massmediática contemporánea con la crisis de identidad uruguaya. Lo virtual deviene en la obra de Peveroni un espacio en el que parte de la subjetividad de los individuos se desarrolla, un no-lugar al que se ingresan estímulos deslocalizados insertados a una máquina desde posicionamientos geopolíticos signados por lo transnacional.

En Argentina hemos elegido ciertas narrativas en las que hemos señalado un diálogo fructífero en el que la obra de César Aira participa. *En esa época* (2001) y *Planet* (1998) de Sergio Bizzio, tematizan a partir de los intertextos massmediáticos y el recurso al absurdo y al anacronismo una alegoría del presente que recoge la herencia de la videopolítica modulada en Argentina por el espectáculo televisivo instalado bajo las políticas de la desmemoria de Menem. La ironía de *Planet* equipara la Argentina con con una telenovela, género que cultiva Bizzio, durante años empleado como guionista para televisión. Los autores más jóvenes, Washington Cucurto y Dalia Rosetti nos servirán para regresar sobre ese diálogo airiano en la literatura del nuevo milenio. Las obras de ambos autores, que cuestionan decididamente los límites entre realismo y representación, realidad y ficción, cultura de masas y literatura, pueden leerse desde planteamientos postautónomos.

Este trabajo podría extenderse con el estudio de textos de autores como Carlos Gamerro (1967), Daniel Link (1959), Andrés Neuman (1977), Alejandro López (1968), Fabián Casas (1965), Rafael Pinedo (1954), Daniel Umpi (1974), o Ignacio Alcurí (1980), autores que cada vez con mayor intensidad hacen del trabajo con la tecnología y la transcripción del simulacro massmediático características centrales de sus propuestas. Como se podrá apreciar, mi análisis de la tecnología, la imagen y los elementos massmediáticos y su funcionamiento narrativo no se agota en la consideración de esta narrativa como meramente posmoderna, aunque pienso que podría aplicársele este adjetivo, sino que trata de señalar en cada texto modulaciones del simulacro massmediático funcionales a una significación de la realidad urbana de un presente mediatizado que conecta con problemáticas concretas, localizando en cada caso procesos globales como el devenir simulacro de la cultura (Subirats, 2001).

### **7.1. Experiencias posmodernas y universos “glocales”. Videocultura y cibercultura en la narrativa uruguaya del siglo XXI.**

Si una cosa podemos aseverar en esta contemporaneidad inestable que atravesamos es que no hay ya posibilidad de novedad en los temas o problemas, sólo hay miradas. Y la novela que analizamos en este apartado precisamente registra una serie de transformaciones acaecidas en la historia de la mirada rioplatense sobre su pasado reciente – el de la violencia militar- cuyas heridas continúan debajo de la piel, incluso de aquellas pieles que aparentemente ya cicatrizaron. Ya hace unos años Tomás de Mattos (1996) establecía un recorrido por la historia reciente de la narrativa uruguaya rastreando las huellas de lo local en un proceso sufrido por la literatura que se desarrolla en paralelo a los flujos transnacionales de la globalización, definiendo estas huellas locales como el develamiento de una *cultura de la impunidad*. En el retrato que los propios escritores que desarrollan el grueso de su obra en las décadas de los ochenta y principios de los noventa elaboran de sí mismos y su generación se repiten las referencias a una dictadura que les agarró a contrapié:

(...) en los años ochenta aparecen las tribulaciones de la generación sandwich, los que el día del golpe de estado del 73 tenían quince años y que hoy (...) experimentan la extraña sensación de haber llegado demasiado temprano a la dictadura y demasiado tarde a la democracia (...) (Delgado Aparain, 1996, 222)

La sensación de hallarse *bloqueados entre dos períodos históricos* se halla aparejada como señala Jean Franco (2003) a una preocupación por la imposibilidad de la memoria con la llegada de la democracia, que sirve de plataforma política para la instauración del capitalismo neoliberal en el Cono Sur. El río de imágenes que arrastran los medios acaba por hacer incierta la memoria de un terror que las instituciones democráticas terminan absolviendo (Franco, 2003). La mediación televisiva de los hechos reales acaba solapando las noticias sobre desaparecidos con los anuncios publicitarios, disolviendo las referencias al hecho real que se transforma en el útero de lo virtual en imagen para su consumo televisivo. La cultura, la narración histórica y la realidad cotidiana devienen en el “triumfo del simulacro” (Baudrillard, 1988) en el que, salvo nueva orden, la vida contemporánea se viene desarrollando.

El simulacro pone en juego entonces la pérdida de densidad de lo real, la disolución del sentido o la fragmentación del mismo y del concepto de verdad en “grumos” (Vattimo, 1987) o “esquirlas” (Hopenhayn, 1994), complicando las conexiones entre las distintas capas de un pasado demasiado reciente y doloroso y que parece no poder ser recordado. La reconstrucción de una narrativa de identidad nacional se dificulta tremendamente, y junto a la preocupación por el problema de la memoria, la herida invisible del trauma que excede lo creíble por el lado del horror, la nueva crisis posmoderna culmina con la destrucción de las narrativas que vertebraban las identidades nacionales rioplatenses, la de un Uruguay, una Argentina, no latinoamericanos, países ajenos al “Tercer Mundo” circundante, con todas las condiciones para la prosperidad (Andatch, 1992). La latinoamericanización del imaginario progresivamente va entendiéndose como pauperización.

Los narradores más jóvenes del Sur de América en los años noventa plantean de diferentes modos la experiencia posmoderna de nueva percepción de la realidad y la historia mediada por las imágenes audiovisuales. Autores como el boliviano Edmundo Paz Soldán, el argentino Rodrigo Fresán o el chileno Alberto Fuguet se muestran preocupados por el modo en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual con la mirada sobre lo real o los hechos históricos. Y este hecho clave de la experiencia de la posmodernidad influye formal y temáticamente en sus novelas. Alguno de ellos ha sido incluido en antologías que reivindican una nueva relación con la realidad

latinoamericana preferentemente urbana, profundamente modificada por los flujos de la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías. Este hecho, unido a la frecuente internacionalización de sus biografías<sup>351</sup>, ha llevado a algunos críticos a señalar una tendencia centrífuga en la más reciente narrativa latinoamericana (Aínsa, 2003).

### ***7.1.1. Espectacularización, mass media y desautomatización de lo real en *Caras extrañas* (2001), de Rafael Courtoisie.***

En el caso de Rafael Courtoisie (1958) encontramos una preocupación similar. En la década del ochenta fue más conocido como poeta. Su producción narrativa arranca a principios de los noventa con varios libros de cuentos, *Mar interior* (1990), *Mar Rojo* (1991), *Mar de la Tranquilidad* (1995), *Cadáveres exquisitos* (1995) y más recientemente ha planteado una novela en la que se muestra partidario de transgredir los límites entre narrativa, poesía y ensayo, en la que todos los géneros forman parte de un mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997) rescata pasajes de la historia ficcionalizándolos a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, pero también con asesinados y desaparecidos en el Uruguay, en una narración hecha a partir de fragmentos cargados de violencia y lirismo a partes iguales, donde arranca agudas reflexiones obtenidas mediante una razón poética, no sistemática, basada en la asociación de ideas y la ironía, para el propio autor, un modo de razonar nítidamente posmoderno. *Tajos* (1999), es la novela corta que da título a un libro que se compone en realidad de varios relatos. La figura central de la novela corresponde a un adolescente, abúlico, violento, pervertido y paranoico, que en su delirio combina algunos proyectos fantásticos, como el asesinato del ratón Mickey, junto con la insistente y no resuelta pregunta por la muerte de su abuela. *Tajos* es la reflexión acerca de la erosión de la realidad posmoderna, de las transformaciones de la identidad del

---

<sup>351</sup> No está suficientemente analizado el efecto de esta desterritorialización en la narrativa latinoamericana, en concreto, entre los autores citados, Rodrigo Fresán vive en España, Fuguet vivió en los Estados Unidos y el inglés fue su lengua de infancia, Paz Soldán vive y trabaja desde hace años en los Estados Unidos. Pese a que este hecho acompañó a los escritores fundamentalmente latinoamericanos desde el siglo XIX, la percepción de los escritores de sí mismos en sus lugares de acogida oscila entre el exilio y la inmigración, y muchos de ellos, además, rechazan pertenecer a una determinada tradición cultural más que a otra, desvinculándose de cualquier idea que los relacione con una “latinoamericanidad” al uso, como es el caso de Jorge Volpi (Volpi, 2008).

individuo influida de lo posthumano y el consumismo<sup>352</sup>, del vacío incomprensible de una vida posmoderna llena de preguntas sin respuesta. En un nuevo libro de relatos, como *Sabores del país*, ficciones que acontecen en muy diferentes lugares del mundo-incluido Uruguay- sirven para configurar redes de sentido que remiten a preguntas por cómo redefinir lo local desde lo global, de cómo lo global se localiza como “glocal” (Robertson, 2000). Otros libros de relatos, como *Vida y milagros* (2006), o novelas como *Santo remedio* (2006) y últimamente, *Goma de mascar* (2008), constituyen la obra narrativa más relevante de un autor que ha continuado publicando poesía y ensayo, simultáneamente a su ficción como parte de un mismo proyecto literario.

La novela cuyo análisis ocupará las siguientes páginas se titula *Caras extrañas* (2001), publicada en España por Lengua de Trapo. La novela plantea una mirada descreída hacia el pasado, un cuestionamiento, desde la perspectiva de un niño que ha vivido la realidad a la que la novela alude, de las narrativas de identidad que habían polarizado a los sujetos en esos años previos a la dictadura militar, plagados de episodios de violencia subversiva y represión gubernamental. Desde una posmodernidad que para Courtoisie vino después, el narrador critica la inflexibilidad de las ideologías fuertes, cómo las grandes ideas, las de Revolución o Utopía con mayúsculas, construyen un relato de los acontecimientos, lejanos ya en el tiempo, que eclipsa los matices, las grietas, las miserias, los errores, autodesignándose como la verdad sobre lo que ocurrió. Su discurso, aproximándose al fantástico por el borde de la acumulación de elementos que están en el extremo más grotesco de lo real, desautomatiza la realidad histórica valiéndose de una óptica audiovisual que imita los modos narrativos del videoclip. Como en muchas de las novelas que trabajan sobre la cuestión de la memoria histórica, *Caras extrañas* va más allá de la mera reconstrucción de la Historia, ficcionalizando algunos hechos históricos o introduciendo elementos ficticios de distorsión en una trama propia de la novela histórica (Schulman, 2002; Menton, 2002), no se detiene en el juego de la revisitación irónica del pasado propia de la metaficción historiográfica más al uso (Eco, 1984; Hutcheon, 1987). Desde su hibridez genérica y a partir de una estructura

---

<sup>352</sup> En un revelador artículo J. Andrew Brown analiza cómo se articula en *Tajos* la identidad consumista constantemente mediada por la tecnología y la cultura de masas en la figura de Raúl (Brown, 2006), su protagonista, un psicokiller adolescente, armado con una navaja con la que hiere objetos, seres humanos y realidades imaginarias. Los tajos, físicos y psicológicos, acaban conformando la metáfora central en la novela, el metal de la navaja, acaba siendo una extensión del cuerpo, único modo de expresión y comunicación para el protagonista esquizoide.



ecléctica se abandona, en fragmentos de un fuerte lirismo, a la reflexión sobre el tiempo presente, evidenciando las transformaciones en la sensibilidad que se han venido operando en el Uruguay, con la abrupta destrucción de la cotidianidad en la que los individuos creían estar viviendo. Desde una posmodernidad como conciencia de la multiplicidad de verdades<sup>353</sup>, la novela además plantea un deseo de reconciliación para la sociedad uruguaya, situándose, en nuestra opinión, en la línea de una *chance* posmoderna (Vattimo, 1990), que dé cuenta de las voces silenciadas, por ejemplo, la de un niño para quien toda aquella violencia, bajo la bandera de los viejos ideales, se encuentra ahora teñida de absurdo:

“Parecería que estos temas deberían ser sagrados, para el niño que vivió parte de esa historia el tema no es sagrado, lo sagrado es la vivencia, la historia de las vidas privadas que tenían que ver con eso. Yo creo que es una novela que trata de contar un hecho histórico desde lo que llamaban los franceses historia de las mentalidades, o lo que se llamó aquí, historia de la sensibilidad. ¿Qué pasa cuando una guerra, una revolución, un hecho armado, por heroico que parezca cambia para siempre determinados parámetros de la vida cotidiana, de la vida personal, de la sensibilidad? Ese es un poco parte de la dimensión que trataba de trabajar en *Caras* y en ese sentido estoy muy satisfecho” (Montoya Juárez, 2007b: 907)

Rafael Courtoisie en *Caras extrañas*, vuelve sobre el tema de la violencia militar, retomando el episodio de la toma de la ciudad de Pando a cargo de los tupamaros en octubre de 1969. Rescribe los hechos históricos a partir de una gramática del videoclip, del montaje plano-contraplano del discurso televisivo, en la que la densidad de los personajes y la verosimilitud de la trama se fuerzan, aproximándose de modo explícito a las estructuras melodramáticas de las telenovelas y en la que la saturación de elementos grotescamente violentos que parodia la narración bélica hollywoodense, estalla, como en el cine de Tarantino, en la más abierta hilaridad, convirtiéndose en un elemento retórico al servicio de un proyecto deconstructivo. La composición de la novela a modo de pastiche, fragmentada en secuencias que plantean continuas prolepsis y analepsis,

---

<sup>353</sup> A decir del propio Courtoisie: “La posmodernidad tiene que ver más que con lucidez, con un grado de conciencia, de conocimiento, de esta aldea global, y en ese grado de conocimiento, no se reconoce, no se admite, uno de esos fundamentalismos como preponderante, como la verdad, se advierte una diversidad de verdades contradictorias, y en esa advertencia no hay un jugársela por a o b. En esta condición posmoderna hay mucha información. La batalla tiene que ver con la resolución en un texto de la pequeña verdad personal y de la procura de comunicabilidad de esa verdad” (Montoya Juárez, 2007b: 910).

habilita espacios en los que caben todo tipo de juegos lingüísticos, digresiones en las que se razona por medio de asociaciones de palabras, inserciones de letras de canciones infantiles, de tango, etc. Este modo de construir su ficción conecta la lectura de la novela con el *continuum* televisivo, en el que caben todo tipo de fragmentaciones e interrupciones del relato, en el que varias líneas discursivas actúan simultáneamente y alternativamente. En *Caras extrañas* hallamos la paradoja de que precisamente los hechos aparentemente más irreales por su espectacularidad, que imita la ficción televisiva y deviene en lo grotesco, como ocurre con el episodio central en el que se narra la entrada del cortejo fúnebre donde viajan camuflados militantes tupamaros y que culmina en una batalla campal, son literalmente reales, es decir- quizás esto sea decir ya poco-, se hallan registrados en las hemerotecas.

Lo fantástico como efecto de la mirada, invento rioplatense tan admirablemente desarrollado por Felisberto Hernández, se vuelve a dar en Courtoisie sólo que ahora esa mirada registra lo real bajo el prisma del discurso televisivo y mass-mediático. Fernando Aínsa lo ha señalado muy bien (1995, 2002); para el crítico la narrativa uruguaya reciente da sus mejores producciones a partir del cruce de dos ejes literarios- Onetti y Felisberto- en las últimas generaciones de escritores de los ochenta y noventa. Aínsa describe estas miradas como “oblicuas” y es esta deslocalización de la mirada, que logra una expansión de las fronteras del realismo, lo que autores como Burel, Porzecanski o Courtoisie, desarrollando estéticas muy diferentes, encuentran en ellos: Onetti, desde el descreimiento, la postura deliberadamente descolocada, marginada, Felisberto, desde la apertura del abanico del realismo a lo absurdo, a lo fantástico y extraño, contribuyen a lo que Aínsa ha denominado “realismo sesgado u oblicuo” (2008). Ambos autores, en oposición a las estéticas hegemónicas de su contexto, eminentemente realistas al uso, coinciden en invitar a “hacerse a un lado”, a un “replegarse sobre uno mismo” que refleja así una voluntad de autoexclusión. Como el propio Courtoisie ha reconocido, también él se siente hijo de esta actitud que fue respuesta estética representativa después, en los años de dictadura, de lo que se ha dado en llamar “insilio” en el Uruguay.

También lo fantástico en Courtoisie tiene que ver con un modo de mirar la realidad, de describir la historia, haciendo intervenir, siguiendo esa línea felisbertiana que atraviesa la narrativa uruguaya a través de Mario Levrero o Teresa Porzecanski, su particular

realismo-lúdico en el territorio de la memoria. Pero como hemos señalado, en el *Courtoisie* de los noventa asistimos a una “televisualización” sin precedentes de dicha mirada (Montoya Juárez, 2007a), mediante la elección de una óptica audiovisual, desde la que se procura una lectura distanciada, paródica, que posibilita deconstruir las versiones asentadas y reflexionar sobre las transformaciones que los acontecimientos históricos provocan en la sensibilidad. Lo fantástico en *Caras* es que ese modo aparentemente televisivo, irreal, superficial, frívolo, entre lo melodramático y el *pulp*, se puede volver a definir como un realismo en un mundo en que la experiencia cotidiana de los lectores se halla transida del espectro de las imágenes digitales. En la novela las referencias al mundo de lo cinematográfico, lo telenovelesco, lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de Robert Altman durante el copamiento de Salvo, para rodar la segunda parte de los Pájaros de Hitchcock:

“En ese momento estalló la granada de un obús.

- Los yankees hijos de puta han enjaulado a todos los pájaros- bramó la comandante Matilde.
- A liberarlos.
- Sí, a liberarlos ya.

La avanzada guerrillera se aproxima al campamento de filmación. (...)

La artillería de los guerrilleros toma posición. Avanza. / Fuego cruzado de morteros y cohetes antiblindado.

- Bang, bang
- Bum, bum
- ¿Qué es esto? What is this?- indaga Robert Altman.
- Es la subversión- contesta un asistente.
- Who?
- Los subversivos, señor director”. (*Courtoisie*, *Caras extrañas*: 166-167)

El intertexto del melodrama es una constante a lo largo de muchos fragmentos de la novela, y se vuelve en cita literal en la secuencia que une a Marcela Salinas, hija de Simón Salinas, operado de riñón el día en que los *Tapurí* (como son llamados los tupamaro en la novela) tomaron la ciudad de *Salvo* (Pando en la realidad), y Jorge, hijo del cirujano y de Maruja Silva, que en secreto había entrado en la revolución y se había

convertido en guerrillera. Nótese cómo en el fragmento citado las palabras *utópica* e *idealista* suenan como piedras lejanas, como objetos antiguos:

- “Mi padre se salvó por milagro- le contó a Jorge Marcela- Sufrió de una insuficiencia renal. Le hicieron un trasplante la misma tarde en que los Tapurí tomaron la ciudad, en medio de la batalla cuerpo a cuerpo y bajo el fuego del bombardeo. Papá siempre me lo contaba. Después nací yo.
  - Mi madre murió ese mismo día- relató Jorge-, era una idealista. Una utópica. Escribía poemas.
  - Mi padre jamás escribió una letra. Era empresario. Odiaba la literatura y cualquier cosa que se le pareciera...
  - ¿Sí? ¿Cómo se llamaba?
  - Se llamaba Simón Salinas.
  - No puede ser. Es el mismo que operó mi padre ese día. (...)
  - ¿De quién sería el riñón de tu padre?
  - Quién sabe..., hay que preguntarle a tu padre, el cirujano.
  - Mi padre murió hace tiempo.
  - Entonces es un misterio.
  - Sí, es un misterio- dijo Jorge y le desprendió la blusa a Marcela, le soltó el pelo castaño y los pechos.
  - Es un misterio- suspiró Marcela, buena.
- Otra vez la telenovela. Primer plano: Se besan. El hijo de la guerrillera muerta y la hija de un riñón ajeno” (Courtoisie, *Caras extrañas*: 107-108).

El objetivo de la cámara de Courtoisie busca a menudo en la baraja de lo posible elementos macabros, exageraciones grotescas que, acumuladas, dan sensación de irrealidad. La sonrisa de sus lectores asoma al ser testigos de la violencia que sufren unos personajes reducidos a meros soportes para un melodrama acelerado salpicado por el tango, violencia que sirve al espectáculo irónico que el autor despliega y que recuerda al de filmes como *Reservoir dogs* (1992). Hasta veinticinco muertes, a cual más ridícula, nos son profusamente descritas, entre las páginas 11 y 44, pero la sonrisa, como la de Ihab Hassan paseando por el Grand Palais, se nos congela en el rostro. La narración *pulp* no es del todo una ficción, pues debajo de la gratuidad de sus excesos, encontramos la huella de una realidad concreta que siempre supera la ficción y resulta con frecuencia más sórdida:

- Me pasé, mi general – informó el coronel de infantería Pedro Saldías a su superior inmediato.

- ¿Cómo que se pasó?

Saldías titubeó, pensó un momento, enseguida respondió, parándose firme, cuadrándose:

- Sí. Me pasé, señor. Me pasé con el rigor de las preguntas.

El general estaba sentado en el escritorio. Revisaba unos papeles. Sin levantar la vista preguntó:

- ¿Son muchos?

- No, no son muchos...

- Menos mal. ¿Cuántos son?

- Por ahora tres...

- ¿Cómo que por ahora tres? ¿Ni siquiera está seguro de cuántos son?

El coronel Saldías parpadeó

- Es que hay cinco más que están graves, uno casi no puede respirar. (...) a los que todavía respiran se les inyectó morfina, para que aguanten.

- ¿Y los otros?

- Están un poco maltrechos. (Courtoisie, *Caras extrañas*: 84-85)

Los narradores que inician su andadura entre los últimos años de la dictadura y los inicios del período democrático- Courtoisie había logrado durante los ochenta cierto reconocimiento como poeta y su obra narrativa se demora hasta la publicación *El Mar Rojo* (1991), su primera antología de cuentos- logran superar, como lo expresa Aínsa, “las tradicionales antinomias de la ficción nacional” (Aínsa, 1995: 401), entre ellas, las oposiciones realismo-fantástico, arraigo-desarraigo, formalismo y preocupaciones socio-políticas, nacionalismo e internacionalismo cosmopolita. Delgado Aparain a propósito de la narrativa uruguaya de los últimos años afirma que su hilo conductor es “la aceptación de que la vieja búsqueda de lo inédito se perplejiza a sí misma ante la implícita confrontación con los museos abandonados (...) con lo que descalificado ha quedado allá lejos y hace tiempo, con la aceptación fatalista de la ausencia de raíces en el pasado (...)” (Delgado Aparain, 1996: 323).

Algunos de los cuentos y novelas de Courtoisie trabajan esta paradójica narrativa de identidad que no deja de ser uruguaya, entre la perplejidad, la angustia por la ausencia o desconexión con las raíces, la velocidad en la percepción de lo real y la violencia sobre

la memoria, poniendo a menudo en pie metáforas y escenarios referidos a lo “glocal”. Ello ocurre tanto en *Caras* como en *Vida de perro* (1997), donde se ejerce la violencia del consumo sobre el espectáculo de una masacre congelada en el tiempo- a la que se asiste en el fragmento final en las Ruinas de Pompeya<sup>354</sup> - remitiendo al mismo tiempo a otras heridas, otros perros, otras violencias locales e íntimas que en la novela también se vienen tejiendo:

“Los pompeyanos amanecieron convertidos en estatuas junto a la mascota que advirtió. El perro siguió ladrando durante veinte siglos, anunciando el desastre sucedido. En el molde, en el vaciado de yeso, se lo ve echado, retorcido por el calor de la advertencia. La lava lo cubrió entero y atrapó el volumen, la nitidez absoluta del ladrido. Los turistas acuden a Pompeya y se conmueven. Ven muertos humanos vaciados en yeso y comentan. Comen helados y golosinas, sacan fotos y filman. Kodak. Los niños trepan y las niñas, peligrosas, se abalanzan. Avanzan como un ejército de enanos sobre las ruinas recónditas, entran a la casa de Tritolemo, a la del Jabalí, a la de Salustio” (Courtoisie, *Vida de perro*: 209).

También en buena parte de los relatos de su último volumen *Sabores del país* (2006), en el que el paratexto pone en diálogo los escenarios en que transcurren los cuentos: el Orinoco, New Jersey, Miami, Sierra Maestra, Roma, la Santa Fe de Bogotá de Silva, el África de Rimbaud, la Galilea de Jesús o- de nuevo de forma recurrente, en un sentido casi idéntico al de *Caras extrañas*- el Montevideo de la infancia del narrador, en los años sesenta<sup>355</sup>. En el prólogo, una voz narrativa a orillas del Tíber- en Italia, como al

---

<sup>354</sup> El motivo de las ruinas y la arqueología también es recurrente en la obra del autor, en “Civilizaciones antiguas”, relato incluido en *Cadáveres exquisitos* (1995), los restos que los antropólogos encuentran, cadáveres humanos del neolítico, huesos fracturados, vasijas y puntas de flecha, se solapan con otros “restos arqueológicos”, cadáveres que visten levis y lentes de carey. Violencias sobre violencias de diferentes épocas, el neolítico y la intuida por el lector dictadura militar, a las que se suma la violencia de los arqueólogos-profanadores que confunden y mistifican los restos, de ahí la necesidad de una mirada que desautomatice la lectura, de la que es metáfora esa curiosidad naïf de los arqueólogos.

<sup>355</sup> En el cuento homónimo “Sabores del país” que abre el volumen, el recuerdo del copamiento de la ciudad de Salvo (Pando en la realidad) y de los atentados en la capital uruguaya se vincula al recuerdo infantil de los almuerzos en el restaurante desaparecido *Del Águila* en la Ciudad Vieja de Montevideo. El mismo día en que los militares salen de los cuarteles y las fotografías de los cuerpos de los guerrilleros ocupan las portadas de los periódicos, el *omelette surprise* – postre con una base de helado, bizcochuelo y merengue- termina convirtiéndose en metáfora de una identidad nacional herida, algo que en silencio se desmorona para siempre: “El mismo día, el maître se aproximó a nuestra mesa para recomendar la carne, filet jugoso y tierno. Después, el omelette surprise se desmoronó, se derrumbó de pronto sin un ruido,

término de *Caras*- va recorriendo los espacios en que tienen lugar las historias. Todos los espacios acaban conectándose, todos los mitos e identidades terminan disolviéndose en el agua ligeramente distinta cada vez del río de lo global, y ese disolverse, esa “ajenidad” especular en la poética de Courtoisie termina por convertirse en un elemento esencial de su poética:

En el sur, en el pequeño país recostado sobre el Río de la Plata, el sabor de las aguas alterna: es dulce, amargo, salado y otra vez amargo. Y dulce otra vez. Y salado, y amargo. Y se mezcla. Las aguas llevan al centro de la Tierra y al ombligo del cielo los sabores remotos, íntimos del país. Líneas terribles, esenciales (Courtoisie, “Sabores del país”: 7).

#### 7.1.1.2. *Vacío, utopía y Mercado.*

*Caras extrañas* camina por el filo de navaja de un tema que recientemente empieza a dejar de considerarse tabú en la sociedad uruguaya. Por eso, este vaciamiento de los argumentos que validaban la violencia de uno y otro bando para mostrar, de modo irónico, el absurdo de lo acontecido ha podido ser leído como el desafilado de los conceptos que arman la respuesta utópica como posibilidad de resistencia en el presente, como se le ha criticado a la literatura y arte posmodernos (Jameson, 1991). Y es que, sin duda, existe la tendencia a la hora de valorar una literatura como la latinoamericana reciente de asignar valor a partir de las categorías de “compromiso político” o “reivindicación de una izquierda social”, y a menudo no se reflexiona acerca de la eficacia o no de tales reivindicaciones o compromisos. Si algo se ha llegado a concluir con el debate modernidad-posmodernidad es que el arte no puede prescindir de un diálogo con las reglas del Mercado Global y que su capacidad de transformación y resistencia queda limitada a la detección e intensificación de “líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2002). Por tanto, la tradición de la ruptura del arte ya no puede pensarse en términos de oposición frontal desde un territorio ajeno. Esta complicidad y traición con lo masivo desde la conciencia de la imposibilidad de un “afuera” se revela en la narrativa de Courtoisie. Si *Tajos* describía la interacción de tecnología, televisión y cultura de masas en la construcción de una subjetividad cortada o herida, vaciada e

---

solo, sobre su base débil, derretida por el calor del aire. No probé bocado en el almuerzo. Mi plato estaba limpio. Al lado, sobre la mesa, la fuente inmensa llena de sangre” (Courtoisie, 2006: 17).

incapaz de hallar respuestas útiles para explicarse, *Caras extrañas* reflexiona, apelando al tango, acerca de la destrucción de los mitos, de las identidades que polarizaban a los sujetos, *sediciosos y milicos*, todos son *caras extrañas* responsables del miedo, de la traumática transformación en las conciencias de los individuos.

Disueltos los mitos la novela deja al descubierto el vacío del que funciona como coda el tango de Gardel y Le Pera que da título al libro<sup>356</sup> - “todo es mentira, mentira este lamento”-. Sin embargo, este vacío tiene, como deja entrever el debate de los ochenta y noventa sobre lo posmoderno, una salida hacia lo utópico. Pese a todo, queda flotando en la lectura de la novela la pregunta de si es posible restañar las heridas, más allá del olvido, queda expresado un deseo de reconciliación en términos de folletín televisivo, al que se superpone el Courtoisie más lírico:

Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto a los veinticuatro años durante la toma de Salvo, se besaron. Se besaron. La telenovela otra vez. ¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe (...). (Courtoisie, *Caras extrañas*: 110).

Pero, a la inversa, también se halla presente en la novela el extremo opuesto de la paradoja, esa confusión de las identidades, a través de las generaciones y del tiempo, ¿habrá querido decir que no hay alternativa, ni revolución, ni victoria? De nuevo las palabras han perdido significado:

No se puede explicar la revolución. ¿Cómo decirlo? Es un pez. Cuando se quiere decir, resbala. Es una palabra. ¿Qué significa? Nadie entiende las palabras. ¿Qué son? (...) ¿de qué están hechas las palabras? Nadie lo sabe. (...) En el siglo pasado, en el siglo XX, se hablaba de revolución. Siglos antes, Delacroix pintó un cuadro. Se llamaba La libertad guiando al pueblo. Aparece una mujer altiva con un seno descubierto. Es una mujer. La Revolución francesa necesitó la guillotina. Ahí, además de María Antonieta, perdieron la cabeza los ideólogos del movimiento. En el cuadro de Delacroix la certeza es el seno

---

<sup>356</sup> Nos referimos al penúltimo verso del estribillo del tango, citado en la novela, titulado “Sus ojos se cerraron”, compuesto por Gardel y Le Pera en 1935, y que reproducimos a continuación: “¿Por qué sus alas tan cruel quemó la vida? / ¿Por qué esta mueca siniestra de la suerte? / Quise abrigo y más pudo la muerte. / ¡Cómo me duele y se ahonda mi herida! Yo sé que ahora vendrán caras extrañas, / con su limosna de alivio a mi tormento. / Todo es mentira, mentira este lamento. / ¡Hoy está solo mi corazón!”.



desnudo de la mujer. La guillotina cortó cabezas. Delacroix pintó una teta. ¿Es un concepto? Los conceptos no tienen sexo. La modelo de Delacroix fue una mujer que vivía en París (Courtoisie, *Caras extrañas*: 150-151).

Toda la novela a través de la narración distanciada irónica, televisiva, apela al entretenimiento, a lo lúdico, en ocasiones a una risa más o menos abierta, para encontrar al término de ella la sensación de que lo real, a pesar del espectáculo, ha estado siempre delante de los ojos, y a veces es necesario desenfocar, aplicar una óptica que ponga en evidencia los aspectos grotescos de lo real, para devolver el efecto de realidad a la cotidianidad y la historia silenciada, para evidenciar la única verdad que queda cuando se hacen añicos las palabras. Lo fantástico en un contexto en el que una parte vital de nuestra cotidianidad la componen espacios virtuales como la televisión o el ciberespacio, es una nueva forma de hacer realismo. La posmodernidad tiene este valor ambiguo, el de la “pérdida de densidad de lo real” (Vattimo 1987), la constatación del fin de las utopías, de la indefensión ante las *caras extrañas* que seguirán llegando a pesar del “fin de la Historia”, “la intemperie” (Achugar, 1994) de saber que no existe la protección de las grandes ideas, pero también la apertura a la posibilidad de una reconciliación con una parte de lo humano, con su miseria y su contradicción, que los *metarrelatos*, incluido el de la Revolución, habían marginado, con la intrahistoria fractal de los sujetos individuales, una oportunidad –quizás- final para el diálogo. Más allá de los juicios de valor literario sobre la obra- algunos partidarios de la ficción histórica criticarían en la novela el que recree las imágenes superficiales del conflicto sin una indagación en las causas históricas- con la espectacularización de los hechos quizás pierda la novela la consistencia del documento histórico<sup>357</sup>. Pero afirmamos en su defensa que ése no parece ser en ningún momento su objetivo. Quizás esta lectura ambivalente, incómoda, del vacío de sentido de los hechos históricos, más aún, de los relatos contruidos a partir de los hechos por ambos bandos, *milicos* y *subversivos*, sea dolorosa para los apocalípticos del Nuevo Milenio y deje un regusto amargo al final de la risa. Existe, no obstante, en la novela un pesimismo melancólico del fin que nunca

---

<sup>357</sup> No obstante la mayor parte de los personajes y episodios narrados parten de datos increíblemente reales, como ya hemos señalado, el episodio de la novela en que se narra la entrada de los guerrilleros en la ciudad con las armas simulando un cortejo fúnebre está también descrita en la prensa uruguaya del momento, de igual modo los nombres de algunos de los protagonistas son empleados en la novela con ligerísimas modificaciones (Montoya Juárez 2007a). Como explica el propio autor, pretendió en un principio una crónica periodística del hecho aunque después cambió de idea (Montoya Juárez, 2007a).

cede al sentimentalismo. Pero, más allá de todo ello, resultan interesantes las implicaciones filosóficas que suscita y la reflexión sobre la percepción de lo real y el olvido de los acontecimientos que el lector puede construir en su lectura, la vaga formulación de un reto para la sociedad uruguaya y el deseo de que, ahora sí, se lleve a cabo. Irrisión, lirismo, reflexión, violencia, ternura, configuran las *caras* de un narrador uruguayo que lleva a cabo un experimento muy interesante: la desautomatización de las versiones sacralizadas de los hechos históricos mediante la espectacularización paródica propia del discurso televisivo posmoderno.

¿Qué papel juegan en la narrativa de Rafael Courtoisie los medios y sus imágenes? *Caras extrañas* regresa, como hemos señalado, sobre el problema de la desconexión con la memoria histórica, el aislamiento del presente y la crisis de la experiencia en un sentido similar al que Ricardo Piglia desarrolla en *La ciudad ausente*. Pero a diferencia de aquél, Courtoisie elabora ese regreso desde una óptica massmediática, visual, en la que la red discursiva que media entre el objeto y la lectura participa de esa utopía o esperanza efrástica. Lo que los medios audiovisuales desterritorializan en la novela de Courtoisie es el espacio de algunas utopías tardomodernas, particularmente aquella vinculada al pensamiento político de izquierda, para reterritorializarlo como utopía posible en el presente, la utopía de la escritura de no permitir que los acontecimientos sean reducidos a una interpretación sesgada. En este sentido la éfrasis televisiva que hemos analizado en esta novela resulta funcional a la desautomatización. El lenguaje del simulacro, necesariamente reproduce el devenir simulacro de lo real y su crisis, pero al mismo tiempo trabaja del lado del realismo oblicuo, sucio, que vuelve imagen la realidad no como un recurso para la tematización de la desrealización como simulacro baudrillardiano, sino más bien, en conexión con una corregida utopía vattimiana de la desrealización como redefinición de las posibilidades para un nuevo diálogo.

*Caras extrañas*, como veíamos a propósito de la narrativa reciente de César Aira, toma del lenguaje del simulacro las gramáticas audiovisuales para simular la vuelta imagen del texto en la que habría algo que precisar: si la marca del simulacro aparece inscrita en la tecnología que lo produce y de la que se apropia el texto, al texto ingresa la desautomatización massmediática como realismo al mismo tiempo que la cancelación de toda posibilidad de representación inscrita, según Baudrillard, en el espacio político atravesado del sensorium simulacional.

La crisis de la representación es un lugar común en las reflexiones sobre las transformaciones de la política en videopolítica (Landi, 1993), que se describe en términos de una crisis de la representación o más bien “una retirada” (Asensi Sabater, 92), en la que “el dispositivo sigue siendo político; (...) (pero lo político responde a) operaciones más globales del poder central (...) la política no está disuelta en los medios, está cambiando su forma a favor de dispositivos transpartidarios, (...) (Landi, 1993: 82), desplazando la representación a la telerepresentación:

“Una retirada que, por expresarlo de un modo general, sucede ahora, cuando el exceso cada vez más intenso y multiforme de lo social ha desbordado el cuadro normativo e institucional de la representación política tradicional, las reglas y las instituciones donde tenía lugar el vínculo representativo; una retirada que condiciona el modo de pensar sobre la organización política misma tal como se presenta regulada normativamente” (Asensi Sabater, 1996: 92)

Coincidimos con Noemí en el subrayado del carácter “a-representacional” de lo que él denomina “estética de la pobreza”, a partir de lo que podría describirse como una visualización (Noemí, 2004:131). La crítica subalterna ha problematizado hasta qué punto es posible al subalterno hablar (Spivak, 1988; Moreiras, 2001; Williams, 2002), teniendo en cuenta algunos de sus posicionamientos que previenen contra los peligros de la representación en tanto ésta supone la cooptación por un discurso ideológico de la voz de lo que no tiene voz, o bien la sustitución del cuerpo pobre por un signo de la pobreza, Noemí rechaza hablar de reflejo especular o de representación. Como señala Spivak, la representación literaria de la pobreza es siempre política, ambas pretenden hablar por el otro o hacer presente (volver a presentar) sin que la cosa misma sea traída ante la presencia, de modo que el otro deviene un signo de la cosa que ocupa su lugar. Frente al testimonio que ficcionaliza la voz del pobre como emisora del discurso (Spivak, 1988), las representaciones de la pobreza en los textos que analiza Noemí “visualizan” la pobreza de un modo que quiere escapar a lo representativo, reconociendo de algún modo su imposibilidad al tiempo que postulan la necesidad de hablar desde otra gramática para referir a lo real<sup>358</sup> (Noemí, 2004). Muchos de los textos

---

<sup>358</sup> Sobre esta cuestión no debe dejar de leerse el capítulo del texto de Noemí titulado “Reflexiones finales: conclusiones para un nuevo inicio” (Noemí, 2004: 253-300)

contemporáneos como éstos que analizamos cuestionan la posibilidad de postular, en unos tiempos en que la representación deviene cooptación por la hegemonía, en el contexto de una tecno-globalidad massmediática, en tanto el concepto de hablar por el otro o situar un objeto convenido como sustituto de un cuerpo real o de una verdad no construida suponen hoy, a la vuelta de la esquina de la posmodernidad, posibilidades llenas de trampas. A poco que se esté familiarizado críticamente con el discurso de la televisión contemporánea, particularmente con el género del *reality-show*, esta imposibilidad de “verdad” del discurso representativo se vuelve evidente.

Encontrábamos en el capítulo anterior, precisamente en dos de las características de la imagen contemporánea que se traducen a literatura bajo éfrasis en los textos que analizamos, las claves de esa operatoria, claves que recuperan postulados realistas a través de la vanguardia: el carácter presentativo y no representativo de la imagen digital, aunque ésta conserve también una sensación de contigüidad con lo real. Es en este sentido que podríamos hablar de un realismo visual en la narrativa de Courtoisie. El efecto de la mirada de Courtoisie, que reelabora el mecanismo ideado por Felisberto Hernández, niega la representación al tiempo que construye un tiempo-espacio, el Uruguay de los años previos a la dictadura y algunos otros del presente, que desautomatizan sus vínculos con un referente anulado en el simulacro massmediático que la novela simula producir. El despliegue de esta nueva forma de mirada “oblicua” construye lo más fantástico de la novela: el modo en que logra- o intenta lograr- lo que a falta de un mejor término podríamos llamar realismo. Es en ese sentido que la desrealización no tematiza de manera dominante una angustia ante el simulacro por la pérdida de un real construido a partir de redes discursivas previas, como ocurría en los textos de Levrero o Bioy Casares, aunque dicho efecto secundario sea inevitablemente consustancial a la reproducción del simulacro, sino que implica un efecto desautomatizador que desterritorializa y reterritorializa versiones de la realidad de uno y otro bando tomadas por verdad. El dolor, como en la novela de Piglia, deviene lo que Zizek describe junto a Lacan como lo real traumático, la novela de Courtoisie, ironizando y volviendo imagen los hechos a los que alude, no los borra, sino que les confiere una visibilidad nueva, que en este sentido se vuelve política. El análisis que he llevado a cabo no ha pretendido señalar una postura frente a una polémica, sino una mirada sobre las transformaciones de lo político y sobre el modo efectivo de la literatura de ser política más allá del fin de la política o la crisis de la representación política.

*Caras extrañas* cobra sentido, aun para lectores ajenos a los hechos a que alude, convirtiéndose en una alegoría de las transformaciones en la sensibilidad del hombre en la posmodernidad: Uruguay en 1969 es una pieza intercambiable con el resto de piezas fragmentadas del mundo, por eso, el final junto a la *Piazza Navona*, donde la Fuente de los Cuatro Ríos, alegoría de un mundo globalizado. En los cuatro puntos cardinales, el tango, tan rioplatense como universal, se repite; la resolución de la tensión entre utopía y vacío queda en manos del lector.

### **7.1.3. Exilios virtuales en la era de lo transnacional: El exilio según Nicolás, de Gabriel Peveroni.**

Otro de los textos que componen la red que estamos leyendo es *El exilio según Nicolás* (2005), de Gabriel Peveroni (1969). La novela de Peveroni podría vincularse a toda una constelación de otros textos latinoamericanos, de escritores nacidos desde los sesenta, como *Sueños digitales* y *El delirio de Turing* de Edmundo Paz Soldán, *La vida en las ventanas* de Andrés Neuman, *Mantra*, de Rodrigo Fresán, *Por favor, rebobinar* y *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet o *Miss Tacuarembó* y *Aún soltera* del también uruguayo Daniel Umpi, textos que temáticamente ahondan en la crisis de identidad de una o dos nuevas generaciones latinoamericanas que viven en una ecología de la “implosión mediática” (Fernández Porta, 2007)- para la que incluso la cultura pop es el pasado inmediato-, a la que se añade el derrumbamiento de buena parte de las narrativas de identidad colectiva que los países latinoamericanos se contaban a sí mismos, después de varias décadas de políticas neoliberales, hiperinflaciones, crecimiento sin precedentes de la pobreza y oleadas migratorias masivas.

Uruguay es un país marcado por los flujos migratorios. La influencia de la inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX en la construcción del imaginario nacional y la fuerte emigración que se produjo sobre todo a partir de la década de los setenta sentaron las bases para que en la sociedad uruguaya el migrar se convirtiese en una estrategia válida para enfrentar situaciones de crisis. Se generó así lo que Pellegrino ha denominado una “cultura emigratoria” (Pellegrino 1995) caracterizada entre otros aspectos, por la alta propensión migratoria de la población. Los pocos estudios estadísticos que se han realizado hasta la fecha sobre la emigración uruguaya

demuestran cómo ante las sucesivas crisis vividas en el país, los uruguayos han respondido yéndose, conformando así una diáspora que representa actualmente a más del 15% de la población (Moraes Mena, 2007).

La crisis que sufrió la región a inicios del siglo XXI, y que en Uruguay adquirió relevancia en el año 2002, no fue una excepción. El flujo migratorio fue tan intenso que llegó a calificarse como una “sangría”, los aeropuertos se llenaban de gente despidiendo a los suyos, las colas para sacar los pasaportes eran interminables, las conexiones con los amigos y familiares residentes en el exterior se reactivaban para conseguir contactos y redes que facilitaran la llegada. La magnitud del fenómeno llevó a la emigración al debate público. Los medios de comunicación se hicieron eco del problema y dedicaron numerosos espacios a contar cómo los uruguayos se iban del país y cómo vivían en sus diferentes destinos (Montoya Juárez y Moraes Mena, 2008). A medida que la temática de la emigración adquiría relevancia e interés social, las referencias a la misma en las producciones artísticas uruguayas aumentaban (Montoya Juárez y Moraes Mena, 2008). La emigración, habiéndose convertido en uno de los principales problemas de los uruguayos comenzó a ser fuente de inspiración y referencia obligada en muchas de las producciones artístico-culturales de los últimos años<sup>359</sup>. La crisis de identidad que se narra en términos de virtualización de la experiencia en la narrativa que analizamos aquí se liga a la transformación del imaginario a partir de la migración masiva.

La novela de Peveroni comparte con cierta ciencia ficción, más aún con el *cyberpunk* una atmósfera de futuro “implosionando” sobre el presente, por usar el feliz término de Paz Soldán (1998)- “EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO” reza uno de los carteles del concierto de Los Redondos en la novela (Peveroni, *El exilio según Nicolás*: 263). Si la mejor ciencia ficción con gran frecuencia incorporaba una descripción sofisticada de interacciones políticas<sup>360</sup>, examinando una sociedad utópica o distópica en su

---

<sup>359</sup> Esto no es algo nuevo, también en la década de los setenta y ochenta el exilio fue un tema de interés para narradores y músicos uruguayos. Para muchos de ellos el exilio formó parte además de su biografía personal. Nos hemos ocupado de realizar un recorrido por alguna de estas producciones musicales y cinematográficas en otro artículo (Montoya Juárez y Moraes Mena, 2008)

<sup>360</sup> “The government and society of civilizations from other planets are shown as a backdrop for adventure stories. Interplanetary federations debate the future of worlds while space wars rage. In other cases, politics is a central theme. This is most evident in utopian and dystopian stories and novels, but the novels of many of the greatest writers- Isaac Asimov, Robert Heinlein, Frank Herbert, Ursula Le Guin, and Frederik Pohl (to name but a few)- are frequently centered on political bargaining and conflict in future, sometimes alien worlds” (Hassler and Wilcox, 1997: 1)

globalidad, siendo en algunos casos secundaria a la trama principal (Hassler y Wilcox, 1997), la reelaboración posmoderna del género a cargo de las novelas *cyberpunk* asume ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana en un contexto de tecnificación postindustrial y simulacro. Lo político no se resuelve en un debate del individuo frente a lo social, no se examina la alienación desde una distancia crítica respecto del sistema político ideado en el laboratorio ficcional, sino que se la estudia de manera intraindividual, se experimenta en lo cotidiano (Cavallaro, 2000). En cierto modo el *cyberpunk* se proyecta como una suerte de profecía autocumplida. El *cyberpunk* en ese sentido comparte muchos de los rasgos de una cultura posmoderna del presente que está crecientemente orientada, como señala Clifford, hacia una complejidad cada vez mayor en vez de a una homogénea y monológica dominante cultural:

“In a world with too many voices speaking all at once, a world where syncretism and parodic invention are becoming the rule, not the exception, an urban multinational world of industrial transience, where American clothes made in Korea are worn by young people in Russia, where everyone roots are in some degree cut, in such a world it becomes increasingly difficult to attach human identity and meaning to a coherent “culture” or “language”” (Clifford, 1988: 95)

Nicolás, protagonista de la novela, es un hombre de algo más de treinta años, soltero, abúlico, hedonista, cínico, solitario, autocompasivo, desapegado de las relaciones afectivas, que decide abandonar su vida cotidiana compuesta de relaciones cartesianas “por aburrimiento”- según confiesa él mismo-, y proyecta reducir sus relaciones sociales a un intercambio de información consistente en una mera entrada y salida de datos a través de una computadora:

“Un viernes a la tarde, en una Montevideo que todavía guardaba ciertos ecos de sus lejanos tiempos de gloria, recostada al tedioso y marrón Río de la Plata que no sirve ni para tirarse con una tabla de surf, mi abollada máquina cerebral empezó a dar muestras de agotamiento” (Peveroni, *El exilio según Nicolás*:9)

En una misma jornada se despide de su empleo, de sus amigos, escribe “e-mails” a los seres humanos que constituyen su serie de referentes cotidianos, diciéndoles que, finalmente, dejará el país con rumbo a Miami, donde hace años que sus padres han emigrado. El exilio que en realidad ha proyectado Nicolás consiste en encerrarse en su apartamento de Bulevar Artigas, aprovisionado de latas de conserva para varios meses, y con la sola salida esporádica a escasos metros de su edificio para efectuar el pago de su tarjeta de crédito, para convertirse en el moderador de un chat-room privado, *Vidas Cruzadas*. Nicolás ha creado este espacio en colaboración con un misterioso personaje que insistirá en participar en el juego y utilizará el inquietante pseudónimo (o el nick) de “Oscuro”. El entorno virtual que se acota a la intervención de seis usuarios (Landow, 1992) irá complicándose sin embargo con las insinuaciones de Oscuro de ser el responsable de la desaparición progresiva de los intervinientes en el chat, a la que responde Nicolás con su resurrección, haciéndose pasar por uno de ellos, para proseguir el juego. Pero la consistencia policial que toma la novela termina disolviéndose al tiempo que va progresivamente descomponiendo su sintaxis narrativa, en una segunda parte que precisamente se titula “descomposición”. La narración prosigue ofreciendo alternativamente el cuerpo del relato principal, del narrador en primera persona, Nicolás, que transcribe con posterioridad a su encierro el relato de ese período indefinido de tiempo, y la serie de *e-mails* recibidos desde “Montevideo”, “Argentina”, “España” y “Miami”, junto con las transcripciones sin fecha de sesiones de *chat* a través de *icq* o en el *chat-room Vidas Cruzadas* intercaladas a modo de pastiche en mitad de la linealidad originaria de la narración, que en este segundo fragmento pierde el orden cronológico que venía siguiendo. La subjetividad termina siendo progresivamente vaciada y desplazada hacia el exterior del cuerpo, en una relación simbiótica entre la máquina y el usuario, que versiona las teorizaciones de lo que Hayles ha descrito como identidad posthumana (Hayles, 1999), y su descomposición resulta análoga a la descomposición del mundo real, el mundo cartesiano exterior a su apartamento, del que sólo parece tener noticias a través de diferentes mediaciones, fundamentalmente los informativos de la televisión analógica- que Nicolás aborrece y desecha en aras del consumo de canales de cable-, los *e-mails* de sus relaciones sociales cartesianas o los comentarios en el *chat* de los participantes en *Vidas Cruzadas*. Por la diégesis de la novela sabemos que se prolonga algo más de nueve meses, pues su salida coincide con el nacimiento del hijo de Roberto, amigo que le confiesa por mail que su novia está embarazada, aunque la descomposición de la subjetividad del narrador, que recupera



con creciente frecuencia referencias a su pasado, y la desconfianza en el verosímil introducida por el cruce de realidades virtuales a lo largo del “exilio”, la vuelven difusa. Una misteriosa enfermedad contagiosa, una suerte de “peste”, *theme* común del *cyberpunk*<sup>361</sup> y la ciencia ficción de anticipación o apocalíptica, en películas como *Twelve Monkeys* (1995) o *28 días* (2006), asola el norte del país, el “interior” y avanza progresivamente por Argentina, Brasil y, según va conociendo por esporádicas informaciones, va a llegar pronto a la capital uruguaya. El parte del gobierno en los informativos percibido a través de la televisión recuerda el planteamiento de los films de Shyalaman, en particular *Señales* (2002), en el que se narra una invasión alienígena consumida a través del noticiario televisivo por una familia en la Pennsylvania rural. El Apocalipsis real es percibido a través de sus indicios filtrados por los *media* y, una vez acabado el encierro, al “regresar a Montevideo”, el protagonista de la novela de Peveroni advierte cambios mínimos en una realidad que ya previamente a la catástrofe podría ser descrita según la estructura del “campo”, excrecencia de lo que Agamben

---

<sup>361</sup> *Theme* que se combina con otros propios de la ciencia ficción clásica y contemporánea. Otro *theme* clásico de la ciencia ficción es la construcción de espacios utópicos en mundos posapocalípticos que encuentran su modelo más conocido en *Un mundo feliz* de Huxley. El *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de esos mundos ficticios que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna (Cavallaro, 2000) ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global. De un modo similar a como posteriormente ocurre con Deckard y los replicantes de *Bladerunner*, el protagonista de *The Logan's Run* (Anderson, Michael, 1976), es el cazador cazado de una sociedad de consumo hedonista que extermina a sus propios individuos no bien han llegado a la edad de treinta años. Si bien en el film de Anderson, la salida del protagonista (al igual que en el film de Riddley Scott por contraste con la novela de Dick), es airosa, la novela homónima de Nolan y Clayton (1967), manifiesta lo inescapable del *fatum* de esa generación que ronda la treintena, para la que la única salida es la inmólación en la “ceremonia del Carrusel” o un exilio que toma el cariz de leyenda tras una fuga imposible, más allá de todo espacio “civilizado”. La excesivamente fácil lectura alegórica de la “Ciudad de las Cúpulas” de la que Logan pretende escapar en una no tan lograda versión cinematográfica, se entiende rápidamente al comprobar cómo la mayor parte de las escenas ha sido rodada en un centro comercial de Dallas. Nicolás también será un cazador cazado por el hacker Oscuro, quien al final de la novela se revela como un amigo, Rodión, que manipula la realidad cartesiana a través del juego de informaciones virtual. Nicolás encontrará sin embargo en los refugios virtuales y en no-lugares como el *shopping* de Punta Carretas, espacios utópicos de evasión. Otro de los *themes* clásicos de la ciencia ficción, la realidad como simulacro, ha ganado estatuto filosófico y sociológico en la mayor parte de conceptualizaciones de la cultura posmoderna (Baudrillard, 1994; Lyotard, 1984; Jameson, 1991; Virilio, 1997; Vattimo, 1987; Lipovetsky, 2000; Harvey, 1989) La cinematografía reciente ha explorado su más aproximada versión con el desarrollo de la Realidad Virtual, con la trilogía que compone la saga *Matrix*. en particular el primer film (Larry y Andy Wachowski, 1999), a cargo de una civilización de máquinas en un mundo postapocalíptico. La realidad como construcción artificial directamente implantada en el cerebro de *cyborgs* humanos, adaptado al lenguaje de programación informático, se trabaja en la novela, en la que la simbiosis ser humano máquina (Haraway, 1991) articula desde el principio las referencias al cuerpo del protagonista y al cerebro, como objetos ajenos al yo que sustenta la narración.

denomina “estado de excepción”<sup>362</sup> en las postdemocracias espectaculares (Agamben, 2004):

“Según lo que se decía en la tele, todos los que quedaban dentro del cordón sanitario quedarían incomunicados, librados a la mayor de las penurias, pero parecía la única solución sensata. Muchos quedarían abandonados de un día para el otro y con la única esperanza de que el mal acabara y poder resistir con ayuda que se les enviaría desde aviones humanitarios. Era altísimo el costo, pero no había tiempo para dudas. Había que ser pragmático. En eso estaba de acuerdo. Y las ciudades cercanas, incluida Montevideo, serían aisladas durante el tiempo necesario para evitar nuevos contagios y una posible propagación de la peste. La primera medida había sido impedir los viajes internos. Se vendrían tiempos duros, sobre todo, como anticipó un diputado, porque no estaba claro que la economía del país, las reservas del estado y las fuertes ayudas internacionales pudieran garantizar una situación pacífica que evitara la posibilidad de un verdadero caos social” (Peveroni, *El exilio según Nicolás*:99).

La higiene de la peste mediante el exterminio aplicado ahora a los apestados, en una suerte de reciclaje actual del pensamiento sarmientino sobre el indígena, es aceptada racionalmente por Nicolás como un mal menor necesario para el mantenimiento del “orden”. Sin embargo, este “orden” no está garantizado anteriormente, el deterioro de lo real ya está incorporado, decíamos, previamente al devenir fantástico que narra la novela:

“Logré escapar de los sermones inevitables de mis amigos, y al poco rato estaba deambulando nuevamente por el centro de una ciudad que me pareció más detenida y decadente que nunca” (Peveroni, *El exilio*:16)

---

<sup>362</sup> Por estado de excepción Agamben entiende aquella configuración de la máquina biopolítica por la que en Occidente el “aspecto normativo del derecho es impunemente cancelado y contrariado por una violencia gubernamental que- ignorando en el exterior el derecho internacional y produciendo en el interior un estado de excepción permanente- pretende, no obstante, seguir aplicando todavía el derecho” (Agamben, *Homo Sacer II*, Valencia, Pre-textos, 2004: 126), dando forma legal a lo que, en esencia, no puede comprenderse bajo legalidad alguna. El campo es un espacio en el que desde la Primera Guerra Mundial e ininterrumpidamente hasta nuestros días, queda apresada la “nuda vida”, los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en dicha operación biopolítica. Los Estados-nación en el capitalismo transnacional funcionan a costa de la generación sistemática de estos espacios, seleccionando a sus ciudadanos según posean o no capacidad de consumo. Lo que eufemísticamente podría referirse como Estados en desarrollo han devenido en “campos” consumibles como imágenes de la pobreza en Europa o Estados Unidos (Castillo Durante, 2000), pero el campo también es interno al propio Estado nación, en la novela los personajes hacen referencia a ese espacio de marginación y deterioro con el término “cuarto mundo” y a los excluidos con la “gente fea”, sin individualizarlos, como un todo homogéneo en que se visualiza la catástrofe.

Este deterioro de lo real que fuerza un deterioro de la vida cotidiana de las clases medias es lo que puede leerse en el discurso del protagonista cuando justifica su “marcha” ante su amigo Roberto en un diálogo al día previo al inicio de su encierro:

“¿Qué futuro tengo? Si me va bien, comprarme una buena casa, formar una familia, tener hijos y mirar televisión en un barrio privado. Siempre con miedo. Este país se fue al carajo, al cuarto mundo, Roberto. No quiero estar en una ciudad que se cae a pedazos, con gente fea por todas partes, con tipos frustrados y vencidos, con viejos amigos que se destruyen de a poquito. No quiero ser un resentido” (Peveroni, *El exilio*: 25)

La emigración se proyecta en la novela de Peveroni como una fuerza irresistible, un efecto del realismo ante las posibilidades que ofrece el país y una solución final que se da al término de una adolescencia prolongada hasta los veinticinco. Uruguay, como su Río, no sirve siquiera para tirarse con una tabla de “surf”. La migración es algo más que una opción en el horizonte de una generación de clase media-alta, que construye su identidad en oposición a “la incapacidad de los caminantes por vestirse bien y demostrar al menos una mínima elegancia” (Peveroni, *El exilio*:23). Montevideo, el Cordón, los barrios del Centro, son referidos por el narrador como “la ciudad de los feos”. Los espacios para la fuga se reducen a “las conejeras de la clase media alta”, la reclusión en barrios como Carrasco o Pocitos, en una “casa no muy vieja y bastante cuidada, como debía ser toda casa de Pocitos” (Peveroni, *El exilio*:253), o la evasión en la cultura de masas foránea:

“El último rato antes de que se fuera estuvimos por fin hablando de cosas importantes. Un poco de novedades musicales. Él me habló de un grupo británico deliciosamente dramático que se llamaba Muse (...) le insistí en que Eminem era una especie de Bob Dylan y que a Miami me llevaría un disco de Los Fatales para ponerlo cuando tuviera ganas de volver” (Peveroni, *El exilio*: 26)

Como en *The Logan's Run* ocurría al rebasar la edad de treinta, los veinticinco es el plazo que la propia sociedad uruguaya concede a sus ciudadanos, según señala el propio Nicolás, antes de caer en la locura. La migración se proyecta entonces como una cura psicológica, como una forma de supervivencia mental:

“Acá si tenés más de veinticinco años no tenés nada para hacer más que mirar la televisión como un idiota. Nada, nada. Si me quedo voy a terminar matando a alguien, a uno de esos que te piden un peso para el vino, a un boliviano de los que se suben a los omnibus con la guitarrita” (Peveroni, *El exilio*: 24).

La migración por razones económicas, como opción posible y no como necesidad- “Roberto, quiero vivir las cosas buenas del capitalismo, ser parte de una máquina que funcione. Ya me harté de vivir las malas” (Peveroni, *El exilio según Nicolás*: 26)-, no es en la novela condenada por el resto de personajes. Si bien no conserva aureola alguna, ante el nuevo “exilio” migratorio, forzado por la idiosincrasia de un país sin futuro, no existe resentimiento. Los *e-mails* de respuesta a su supuesta decisión de marcharse del país reproducen valoraciones positivas o negativas sin caer en la admiración o la repulsa. María novia de Rodión, amigo de Nicolás, con quien éste flirtea, recrimina más que su decisión, lo intempestivo de la misma o el destino que tomará:

“¿Cómo es eso de que te vas? ¿No pensás saludarme, dejarme un beso? ¿De qué se trata todo esto? Te estuve llamando y nada. ¡Aparecé, que no soy de piedra! No sé, no me siento bien, n o me gusta que un amigo explote así, aunque capaz que no sé. Estoy confundida. Eso sí, llevate el disco que te presté, no te molestes en pedírmelo prestado, llevátele a donde sea que te vayas. (¿Miami?, ¿qué va a hacer un delirante como vos allá? ¿vas a ir a Orlando? Me parece que no es para vos. (...) Sos tan pendejo haciendo estas cosas (...))” (Peveroni, *El exilio*: 32)

Eva, emigrada a España, valora su decisión por haber sido capaz de renunciar a unos pocos objetos personales, único abandono relevante para Nicolás:

“Es muy bueno que hayas tomado la decisión de irte de Montevideo. Cuando leí el e-mail de Sasha no me lo creí, y todavía me resulta increíble que te hayas decidido a hacerlo. No te imagino haciendo una valija y teniendo que dejar afuera tus amados libros y sobre todo tu colección de discos. Tus objetos. Conozco muy poca gente que esté tan apegada a sus cosas como vos. Siempre pensé que los querés más a ellos que a las personas; pero veo que me equivoqué” (Peveroni, *El exilio*: 35)

Los argumentos que a lo largo de la novela se dan para la partida y para la resistencia, para marcharse o quedarse se reconocen en un catálogo a disposición para su uso, frases hechas en el acervo colectivo nacional que quizás cristaliza en una frase que se ha vuelto popular en Uruguay- escrita realmente en un *graffitti* en un muro próximo al aeropuerto de Carrasco<sup>363</sup>- que Roberto aplica al planteamiento de Nico- “Dale, si vos eras el que decía que había que quedarse, que serías el último, el que apagaría la luz. No te creo nada Nico”. (Peveroni, *El exilio*: 24)”. La argumentación del protagonista tampoco a él mismo le suena en absoluto novedosa:

“La mayor parte de mis argumentos partían de lugares comunes, nada nuevo, miles se fueron antes de Uruguay por esas mismas razones. Pero que me los apropiara, eso sí que sorprendía a Roberto y también a mí. No es que hasta entonces hubiera sido un ingenuo. El asunto es que siempre me había traicionado un eterno optimismo y la necesidad de pertenecer a algo” (Peveroni, *El exilio*: 25).

Nicolás es un sujeto posthumano que ha dejado de reflejarse en ese espacio de pertenencia y sus narrativas de identidad, la Suiza de América o el país transplantado. En su visión de la realidad y la historia el capitalismo ha sido la máquina a la cual se ha sentido conectado, y esa “normalidad” excluyente de todo signo de comunidad en medio del campo que ha devenido Montevideo se manifiesta con la mayor nitidez en el un no-lugar como es el shopping de Punta Carretas:

A lo largo de la novela, en las delirantes sesiones de *icq*, Nicolás rescribe con frecuencia (y completa con la mención expresa a la emigración reciente), como para hacerse real, la propia narrativa de identidad que lo define. La cita pertenece a un fragmento de la segunda parte de la novela, cuando se ha consumado el vaciamiento de la ciudad de Montevideo, análogo al vaciamiento del espacio virtual. Finalmente acaba quedándose solo también en lo virtual. No hay usuarios conectados en el canal de chat, Nicolás escribe en el vacío:

“\_Nicolás: Soy Nicolás, hijo de Olga y Mauricio, ambos descendientes directos de inmigrantes italianos y españoles. Los abuelos vinieron hasta acá y nosotros nos vamos. El último que apague la luz.

---

<sup>363</sup> “El que quede último que apague la luz”.

\_Nicolás:\_ tendré que ser yo el que apague porque acá no hay nadie.

\_Nicolás\_ Afuera, en la calle, tampoco hay nadie. Solo se escuchan sirenas de vez en cuando” (Peveroni, *El exilio*:199).

La catástrofe es percibida a través de las mediaciones cibernéticas- “Detesté entonces que Luna se refiriera a todo aquello como estallido social. ¿Qué quería decir con esa frase vacía, propia de la liviandad de los informativos de la televisión” (Peveroni, *El exilio*: 179)-; es vivida desde un “autoexilio” en el apartamento de Nicolás, en el mundo virtual tratado en la novela como un espacio distinto, como un espacio a la vez incluido y excluido, que está y no está en la ciudad desde la que se establece la conexión a internet. Esa intermediación y distancia reducen el estado de excepción a efectos visuales en la superficie de las escenas que se describen ecfrásticamente, plasmadas en la pantalla del televisor o a través de la ventana del apartamento que actúa como el marco de un cuadro o una viñeta. Lo apocalíptico se describe como una alteración lumínica en la que tiene lugar el cumplimiento real del *graffitti* del aeropuerto de Carrasco- “el que quede último que apague la luz”:

“Nadie gritó fuerte, nadie se instaló contra ningún poder establecido. Simplemente la ciudad se oscureció, se volvió otra, dejaron de suceder las cosas que ocurrían habitualmente para ser ocupadas por otras que molestaban un poco pero que después se convirtieron en nuevas costumbres. Sucedió eso con la escasez de alimentos, con los cortes de luz, con los muertos que se contaban por millares, con la aparición de los tanques en las calles” (Peveroni, *El exilio*:179).

En el diálogo que durante ese tiempo mantiene con la única persona real con la que se cruza Nicolás, el muchacho del establecimiento del pago de la tarjeta de crédito, observamos cómo el imaginario de la crisis sustancialmente no ha cambiado, éste se remonta por tópicos que no difieren de lo que ha podido cíclicamente decirse respecto de las diferentes crisis previas que atravesó el país:

“El tipo seguía diciendo las mismas cosas que podría haber dicho un año o mil años atrás en este mismo sitio del planeta. Que todo está difícil, que capaz que mejora, que la culpa la tiene el gobierno, que igual acá no va a llegar. Esto último es lo más trágico” (Peveroni, *El exilio*:180)

El énfasis en la narración se pone en la idea de que la subjetividad es un armado maquínico en el que las argumentaciones y las posiciones en relación a la crisis y las diferentes opciones (migrar “para cagarse de hambre en otro país” o quedarse porque “capaz que mejora” en un lugar en que “seguramente lo vivido se parezca a las penurias de una guerra, aunque no haya estado en ninguna para comparar sensaciones” (Peveroni, *El exilio*:215)) se extraen de un catálogo de piezas que se combinan. Las variaciones vuelven irrelevantes las posiciones ante el fenómeno migratorio, que se contempla en la novela como parte de esa misma operación biopolítica constitutiva del campo. De esa tarde inicial en que el narrador refiere a “los ecos de unos lejanos tiempos de gloria” manifiestos en la ciudad, la novela da paso al espectáculo postapocalíptico y deprimente que Nicolás contempla una vez termina su encierro con el levantamiento de las prohibiciones por parte del gobierno. La solución salomónica de Nicolás, su simulacro de autoexilio virtual y físico en el interior de su apartamento, que evita las dos alternativas de su generación termina incorporando los inconvenientes de las dos soluciones. Las *Vidas Cruzadas* de Nicolás constituyen una subjetividad nodo de *inputs* y *outputs*, como un espacio de mediación sin centro o esencia, afectado de comunicaciones virtuales ingresadas a ese espacio transnacionalmente.

La novela alegoriza en lo individual ese espacio cruce o frontera que según Achugar (1992) deviene la identidad uruguaya<sup>364</sup>. Lo uruguayo parece reducirse para los personajes de la novela a una precariedad, un detenimiento, una formulación defectuosa del capitalismo global. Una Montevideo desrealizada espera detrás de la puerta, del otro lado de la ventana, haciendo evidente que la desterritorialización geocultural es condición constitutiva de la formulación contemporánea de la identidad uruguaya desconectada ahora de esos lejanos ecos de las antiguas narrativas de identidad nacionales, tanto para quienes se quedan como para quienes se marchan.

Como leíamos en la obra de Courtoisie, también observamos cómo en *El exilio según Nicolás* una vez más lo global se localiza y este proceso deviene en la narrativa uruguaya actual una seña identitaria. En la irrisión de todas las narrativas de identidad a

---

<sup>364</sup> La pareja “adentro/afuera” es constitutiva de la identidad nacional uruguaya que se ha procesado históricamente como fruto de esa articulación peculiar. Achugar señala cómo Uruguay construye su autoimagen seducido por las fuerzas de la endogamia y la nostalgia de una Europa que no se era (Achugar 1992), y esa autoimagen acaba cristalizando en un mito fundacional de la nación como un producto de un aluvión inmigratorio. La identidad uruguaya es para Achugar un espacio intersticial, cruce o frontera entre el adentro y el afuera.

través de la narración de la aventura virtual de Nicolás, la novela rescribe una narrativa de identidad terminal, no nostálgica, que se reproduce como necesidad de hallarse a sí misma bajo la égida de nuevos procesos transnacionales y la influencia de una ecología massmediática que se visualiza en la novela que en cierto sentido puede avenirse a la tradición de la narrativa de la multiplicidad de la información (Johnston, 1998). La implosión de la realidad ha tenido lugar sin que sea factible encontrar la diferencia entre el espacio urbano previo a la catástrofe narrada desde los medios de comunicación y la que emerge después de la crisis. Lo real se experimenta como un campo a partir de operaciones biopolíticas del capitalismo avanzado, sin embargo la narrativa de identidad nacional supervive al postnacionalismo alegorizado por esa peste que acontece entre la realidad de los miedos y la realidad de los medios (Martín Barbero, 2000b), enfermedad apocalíptica que en la novela de Peveroni se percibe a través de los diferentes media, extensiones de los sentidos del personaje. La novela apunta entonces, antes que a la desaparición de lo nacional en tiempos de globalización, a la reconfiguración de la identidad nacional y subjetiva a partir de nuevas configuraciones geopolíticas transnacionales (Morales Mena, 2007) mediadas por los nuevos medios de comunicación propios de la segunda edad de los media. Afectada del estallido, la irrisión, la narrativa identitaria se rescribe a la vuelta del milenio como supervivencia posthumana al Apocalipsis.

## **7.2. Realidad Virtual y el mundo como pantalla: indios y alienígenas en la narrativa de Sergio Bizzio.**

### ***7.2.1. Utopías y distopías del “mirar y morir”.***

Bizzio es un declarado lector de la narrativa de Aira. Lo ha reseñado en diferentes ocasiones y lo ha reivindicado como un autor fundamental en el contexto argentino contemporáneo. Las referencias son mutuas. También Aira escribe en la contratapa de alguna de sus novelas, como hace en el caso de *En esa época* (2001): “Una novela de asombrosa y feliz invención, descendencia innovadora de muchas líneas de la literatura nacional que la lectura conjuga en grandes sobresaltos. Pocas veces el paisaje pampeano y su historia han sido servidos con una sucesión tan abigarrada de milagros y un estilo tan razonable”.



Si de modo similar a Aira, Sergio Bizzio había experimentado con los saltos de realidad a partir de cruce de códigos televisivos, narrando el rapto de dos actores de teleteatro argentinos a cargo de una civilización extraterrestre en *Planet* (1998), con la novela *En esa época* (2001) a partir del uso paródico de la metaficción histórica, vincula la experimentación con elementos propios de la cultura de masas al relato de frontera y de la construcción nacional, situando la acción de la trama en tiempos de Roca. Como señalan Garramuño (1997) y Fernández della Barca (2000) en relación a *La liebre*, también en Bizzio leemos de un modo distorsionado y sesgado la tradición decimonónica- a partir de la recuperación paródica de la mirada del *dandy* que cristaliza en la literatura decimonónica. En Bizzio, como en Aira, opera una “modificación deconstructiva” que acaba “por trastornar los modelos emplazados por el dictamen de la tradición” (Fernández della Barca, 2000: 45). Ambos libros no proponen únicamente historias alternativas, manteniendo el esqueleto histórico, al modo en que acostumbra una parte de la metaficción historiográfica posmoderna, sino que son contrahistóricos (Garramuño, 1997), desmontando el código realista por completo, contando de vuelta una historia argentina que, a pesar de exhibirse ante los ojos es, precisamente en esa vuelta imagen, transformada en otra cosa.

Si la historiografía, como sugería Michel de Certeau, rompe las conexiones entre pasado y presente, “en cuya ambivalencia reside la esencia de la escritura, dado que funciona bien como desperdicio excluido de lo real, (...)” poseyendo así una autoridad “caníbal”, puesto que “la grafía tiene, posee y devora el lugar de la historia que le falta, porque toma el lugar de los acontecimientos” (Fernández della Barca, 2000: 46), la novela de Bizzio cancela esa supuesta verdad cristalizada en la historiografía, insertando un fantástico extraído de la ciencia ficción para verosimilizar la desaparición de los indios en Argentina y hacer estallar estereotipos sobre civilizados y bárbaros. La cultura audiovisual (televisiva), condensada en la enorme nave extraterrestre que se descubre en mitad del desierto, al aplicarse sobre la ficción histórica fulmina definitivamente el código. La irrupción de un Otro “fantasmático”, los alienígenas, demuele las oposiciones binarias entre “civilización y barbarie” para formar una tríada en la que ningún elemento deja de tener voz, aunque esta voz se “presentifique” y se construya a partir de clichés anacrónicos extraídos del lenguaje de los *mass media* atravesado por la ironía.

El paisaje pampeano, la fascinación por la línea del horizonte, evocada en términos similares a la tradición, el vocabulario que refiere fauna (los caranchos “nativos y algunos extranjeros”, cutis-tis, vizcachas), el discurso científico en boca del *freak* del contingente, el teniente Villa (“La Tierra es un globo dinámico bastante tenso y lleno de energía, mi coronel” (Bizzio, *En esa época*:40)), relatos contados por los indios en que aparecen las figuras del antropólogo, falsos excursionistas ingleses, cautivas, que se construyen bajo la forma genérica de la novela pedagógica, la novela sentimental, la novela de fantasmas, etc., remiten desde múltiples planos a la tradición decimonónica.

Pero, más despiadadamente que en el texto de Aira, la personajeidad de civilizados y salvajes es forzada hasta el absurdo, incorporando toda clase de anacronismos en su expresión oral. Coloquialismos y vulgarismos del habla popular contemporánea son puestos en boca de militares argentinos y caciques indios, en ocasiones representados con detalles ambiguos que remiten a lo gay y que encuentran eco en modos de representación del gusto airiano.

La novela se abre con la explicitación de un proyecto que presenta aspecto utópico pero que sin embargo tiene visos de realidad, la famosa e histórica “zanja de Alsina” que acaba por interrumpir su ejecución durante el gobierno de Roca. El ministro de Guerra de Roca pretende encontrar alternativas a la “solución final” del exterminio indígena, buscando la anexión de los territorios indios en virtud de alianzas. Con objeto de paliar los efectos de la agresividad de los malones y ganar tiempo para generar las condiciones de la paz, se le impone al ejército la tarea de cavar una fosa de mil kilómetros, ideada por Alsina, a lo largo de la línea de frontera, desde el sur de Córdoba hasta Bahía Blanca. El planteamiento, que ya se insinúa absurdo en origen, aunque tuviera lugar en la Historia argentina del período, es cuestionado en repetidas ocasiones por el narrador y personajes: “El ingeniero que planificó la obra avisó- igual lo sabían- que la fosa no serviría para detener a los malones” (Bizzio, *En esa época*: 14)

Inmediatamente se explicita la ironía que habilita una lectura alegórica, metafictiva, de la zanja. De nuevo el narrador, después de explicar largamente las complejidades de la zanja, afirma: “Era una obra de verdad, una obra seria, una zanja de ingeniería” (Bizzio, *En esa época*:15).

La zanja cuyo significado simbólico se cifra en “dividir dos mundos” (Bizzio, *En esa época*:15), se reinterpreta- según nos dice el narrador- por parte de los personajes como “imagen del país por venir” (Bizzio, *En esa época*:24), se nos comenta en otro lugar “daba gusto ser parte de aquello” (Bizzio, *En esa época*:25), y, finalmente, en otra ocasión, Godoy afirma: “De aquel lado está la barbarie, de este lado no” (Bizzio, *En esa época*:28). Sin embargo, acaba funcionando como la línea del horizonte en *La liebre*, un espacio-bisagra en el que las identidades se transforman, mismidad y diferencia se anulan. La zanja, “muralla china invertida” (Bizzio, *En esa época*:15), revela un objeto exótico que rompe definitivamente el verosímil e instala un nuevo pacto de lectura, entre la fábula alegórica, la ciencia ficción, el relato de viajes y el melodrama televisivo.

El intertexto telenovelesco, que actualiza el folletín decimonónico, fuerza el verosímil para incluir a presión en ese pliegue del desierto los parentescos imposibles. Miranda, alistado en el ejército para encontrar a su madre cautiva de los indios, y su madre, casualmente la esposa de Maulín. El indio John Toriano y el coronel Ignacio Godoy, hermanos durante una desdichada e inverosímil infancia en Inglaterra, los hermanos secretos, como el de Miranda, que surge al final de la novela, el cacique monstruo de un solo ojo y “cuatro huevos”, único resto indígena abandonado a su suerte al que Roca puede matar, en una absurda versión del combate singular entre la civilización y la barbarie.

La zanja es también la frontera entre los dos espacios físicos de la novela, el exterior, la pampa, *versus*, el interior de la nave espacial, cuyas dimensiones exteriores se conocen, pero las interiores no llegan a conocerse. Construida como un laberinto lleno de rieles y pasadizos, en la miniatura de su espacio interior se producen encuentros siempre inesperados entre la civilización y barbarie. La inseguridad y el deseo de supervivencia posibilitan parlamentos absurdos que quedan de ese modo verosimilizados. El juego de luces y oscuridad alternativa que se produce en el interior de la aeronave genera un tipo de hilaridad visual que remite al cine mudo, de un gusto que recuerda a escenas de *El bautismo* de Aira, y se recrea en el efecto de *non-sense*.

Como en Aira, la posibilidad del arte en la novela de Bizzio se vincula con la inutilidad, y el relato se liga a la supervivencia (los indios son obligados a confesar sus relatos autobiográficos a cambio de la vida). El agotamiento de los relatos termina con la vida

de los indios a bordo de la nave en su viaje interplanetario. En el contexto contemporáneo del espectáculo, horizonte del fin del Arte, bien puede leerse la siguiente cita: “no había nada que hacer, lo único que hacían los indios era mirar y morir, mirar y morir” (Bizzio, *En esa época*:196). Más allá del fin, las metáforas sobre el sentido de la escritura se vuelven herméticas:

“No perdieron un segundo. Palparon las paredes en busca de la puerta, la abrieron y pusieron manos a la obra. El chico sujetó un cadáver por las axilas y la chica por las piernas. Casi no pesaba; (...) balancearon el cuerpo (...) para darle impulso y en uno de los balanceos la chica lo reconoció: alguna vez había mantenido a ese indio en el aire y lo había obligado a contarle un cuento. Lo echaron afuera. La velocidad a la que se desplazaba la nave era tal que apenas lo soltaron desapareció, como si no hubiera existido. Se refregaron las manos y agarraron otro” (Bizzio, *En esa época*:197).

*En esa época*, pues, parece estar hablando en realidad de configuraciones propias de nuestra época. Mediante el recurso a la inverosimilitud, el anacronismo lingüístico con expresiones vinculadas al lenguaje de la televisión y la inserción de dinámicas propias de la ciencia ficción atravesadas por el sentido del humor, Bizzio opera la deconstrucción de intertextos histórico-literarios en un pastiche que deviene contrahistórico. La historia se narra desde parámetros visuales procedentes del espectro massmediático contemporáneo, presentificándose una crítica velada al éxtasis de la comunicación en el contexto argentino, una crítica que no busca ubicarse en una esfera exterior al simulacro, sino que parte del hecho de que el simulacro es la vía de acceso a la representación.

### **7.2.2. Planet Argentina.**

El anclaje a lo nacional que leíamos en las ficciones de Aira, Courtoisie o Peveroni, se da de nuevo en estas novelas de Bizzio. En *En esa época*, o incluso de forma más evidente en la disparatada *Planet*, el espectáculo televisivo posmoderno termina presentando vínculos con la redefinición de la identidad nacional y de los espacios públicos en tiempos de lo que Landí llama videopolítica. El régimen de visualidad espectacular que transcriben estas novelas no es que produzca simplemente cambios en la idea de historia sino que es la propia conciencia histórica lo que se ha transformado (Ludmer, 2004).

*Planet* es el planeta de una avanzadísima civilización extraterrestre de seres que literalizan los *themes* de la frivolidad y superficialidad popularizados por las caracterizaciones con las que Lipovetsky (1986), Baudrillard (1994) o Jameson (1991, 1998b) definían la cultura posmoderna, atravesados sin embargo de modos de consumo (Curran, 1998) y referencias culturales que remiten una y otra vez al espacio argentino contemporáneo. Los habitantes de *Planet*, seres planos, no en sentido figurado, sino literal, de apenas unos milímetros de espesor, habitan un planeta también plano, al punto de que un puñetazo lo bastante fuerte en la pared es capaz de agujerearlo. El planeta se debate en una guerra televisiva que enfrenta a los Canales Orozco y Padrino por las audiencias. Dichos canales conforman un inmenso plató de televisión, suspendido sobre una alfombra en medio del espacio, que es el planeta en sí. En esta guerra los dos actores jugarán un papel decisivo. El Canal dirigido por Orozco, obsesionado con la cultura argentina, decide armar un elenco de actores de planetas de todas las galaxias para interpretar su telenovela “una historia de Montescos y Capuletos, desde ya” (Bizzio, *Planet*: 21), bajo el paraguas de su protagonista, el gran actor argentino Gustavo Denis. Como señalábamos a propósito de la narrativa de Aira a partir de *La liebre*, la televisión y el consumo massmediático alcanzan un interés en la literatura argentina del período como fuerzas mito-poéticas que influyen en la tematización de cuestiones vinculadas a la identidad nacional. Tanto *En esa época*, como la “trilogía de la liebre” de Aira, regresan a los relatos fundacionales del campo decimonónico, las guerras fronterizas, para instalar el intertexto televisivo como signo de una refundación nacional argentina en un contexto de irrisión de la memoria, simulacro y crisis de la experiencia propios de la globalización de los efectos de los *mass media* sobre el *sensorium*, que conoce modulaciones particulares en Argentina promocionadas por la liberalización del mercado televisivo durante el primer gobierno menemista.

La obsesión de los planetienses por los índices de audiencia determina una misión secreta para raptar a dos actores de telenovelas, a la postre los protagonistas más significados como tales, Gustavo Denis y Osvaldo Kapor. Denis completaría el elenco de “Donde hubo fuego”, la telenovela del Canal Orozco que protagonizaría junto a Tina del Valle, actriz de otro “planeta muerto” (Bizzio, *Planet*: 21), en la realidad, otra actriz

argentina<sup>365</sup>. La argentinidad de Denis es un *plus* que pulveriza los índices de audiencia. En su primera participación arranca “más suspiros que nadie en toda la historia del canal” (Bizzio, *Planet*:20) Bajo los nombres de ambos no es difícil reconocer los de actores argentinos “reales”. Uno de ellos es un cruce de Gustavo Bermúdez y el cantante y personaje de la farándula argentina, Sergio Denis, el otro es el uruguayo Rubens Osvaldo Jesús Udaquiola Laport, conocido como Osvaldo Laport. Las referencias estereotipadas al pelo de Denis y al musculado torso desnudo de Laport los ubica en el imaginario de los lectores familiarizados con la televisión argentina y este tipo de ficciones masivas.

Los planetienses viven agrupados en torno a dos canales de televisión, el Canal Orozco y el Canal Padrino que, “como todo el mundo sabe” transmiten “su propia telenovela, de diez horas de duración diarias, con intervalos de una hora entre hora y hora, durante los que se emite la imagen de un pájaro blanco volando libre en la llovizna con un fondo de música new age” (20). El objeto del secuestro primero de Denis, luego de Kapor, es hacer trabajar a los actores en régimen de esclavismo. La novela narra los avatares que llevan a Denis a lograr convencer a Kapor, al que debe rescatar de prisión, para escapar, primero a un tercer canal en *Planet*, el Canal Rebelde, bajo el mando del Comandante Marcos Sábado, responsable de una emisión pirata que compite con el resto de canales.

*Planet* logra un efecto paródico mediante la subversión de diversos requisitos del género de la ciencia ficción. Como en las ficciones terminales de Aira que leíamos en el capítulo anterior, la novela de Bizzio no mantiene el “mínimo grado de verosimilitud” necesario para la descripción que el género hace de las sociedades interplanetarias (Reati, 2006: 162). La ciencia-ficción no permite presentar “elementos sobrenaturales que no tengan explicación dentro de las leyes (sean éstas cuales fueren) que rigen el universo extraño al que pertenecen; en caso contrario el elemento de fantaciencia se convierte en (...) fantástico o simplemente en un anacronismo que excede las pautas del contrato de lectura científico” (Reati, 2006: 162). Sin embargo el contrato fantacientífico se manifiesta en la inverosímil consistencia mediática del universo de *Planet* a partir de la alegoría atravesada por el humor que espejea *Planet* y la Argentina como dos simulacros análogos. La novela señala desde lo lúdico el devenir espectáculo

---

<sup>365</sup> Se trata de la actriz argentina Cristina del Valle, cuya última aparición como personaje protagónico de una telenovela data de 1987.

de la política, en una “Edad Más Allá de la Perfección” (Bizzio, *Planet*: 131) en la que no se conservan recuerdos de edades anteriores. El efecto del neoliberalismo en la política argentina, como hemos subrayado, parece referir a esta misma idea de simulacro a partir de las imágenes, que son las que crean la realidad, un simulacro vivenciado desde la cotidianidad más rutinaria como desmemoria:

“Los planetienses habían conocido la tortura, como todos los pueblos del universo, pero habían dejado de practicarla hacía ya mucho tiempo, desde la Edad de la Sintonía Perfecta, cuando el sonido y la imagen alcanzaron la calidad del mundo real. Ahora estaban en una edad superior, la Edad de la Sintonía Más Allá de la Perfección: el mundo físico imitaba al mundo emitido. Una margarita blanca podía metamorfosearse en una rosa amarilla si en las ondas televisivas de ese día había rosas amarillas en un florero. Bastaba una trivial escena de exteriores en la pantalla para que los ríos cambiaran su curso, en el sentido del río que había sido filmado. Si uno de los personajes de la novela abollaba su auto, la gente se encontraba con su propio auto abollado cuando salía a la calle. Esto, desde ya, no los sorprendía: ya lo habían visto, sabían a qué atenerse. Y en efecto: en las horas de música new age la gente salía a la vereda a participar de otra novela. Eran todos personajes de una acción que se escribía sola, a medida que sucedía. Y eran felices así. Eran tan felices que aquel que sólo estaba bien les parecía un pesimista” (Bizzio, *Planet*: 131).

La alegoría desplazada en universos alternativos típica del género, se subraya ostensivamente en la novela. De esta época oscura en que se conoció la tortura, se rescata una máquina caída en desuso, “la bolita del tamaño de un ojo, plateada y con un coeficiente intelectual altísimo” (132) conocida como la Mosca de Hierro, una máquina de tortura destinada a absorber el cerebro de sus víctimas, que en su historia había llegado a incorporar las cien mil inteligencias. Cuando le llega el turno a Kapor, no aumenta de tamaño, sino que disminuye a la mitad, por lo que la propia máquina decide no continuar:

“¿Qué le había pasado, por qué se escondía así? Muy simple. Si la succión de la inteligencia de Kapor la había reducido a la mitad, la succión de la inteligencia de Denis terminaría por hacerla desaparecer” (Bizzio, *Planet*: 136)

La máquina también revela una rescritura de la identidad argentina que había sido sugerida en numerosas ficciones que venimos comentando- “Perderse en el mundo de la globalización es una forma particular de la identidad argentina” (Bizzio, *Planet*:136)-. La telenovela es el mundo en *Planet*, y éste es un espejo deformante de la Argentina real. La selección del modelo genérico para la imaginación del mundo ficticio desplegado en la novela da cuenta de en qué medida Bizzio entiende este género massmediático como una alegoría representativa de la identidad nacional. A ello contribuye el que Bizzio se dedique a escribir guiones de telenovelas para la televisión como *modus vivendi*. Argentina<sup>366</sup> es una potencia productora de este tipo de ficciones: no sólo exportan actores, exportan ficción telenovelesca de manera importante desde fines de los ochenta y venden guiones a productoras en el exterior, sino que también consumen más allá de cualquier otro género televisivo este tipo de ficciones. La marca de una cierta telenovela argentina reciente la da la incorporación de elementos incongruentes con el verosímil realista, inclusive, componentes mágicos o fantásticos (Mazzotti, 1996). Qué mejor que dos actores de teleteatros para representar la espectacularización de la política y la renarración de la identidad en el contexto cultural argentino.

Denis y Kapor, que no han leído nada más allá de guiones televisivos, reproducen en la telenovela real los modos de conducirse de sus estereotipos interpretados en la ficción. Pronto observamos que la extensión a la sociedad planetiense de los modos de comportamiento de ambos actores genera un caos inasumible para los extraterrestres, que ven cómo desde su llegada se ven involucrados en infidelidades con las esposas de sus respectivos jefes sino que son cómplices de su asesinato, lo cual significa un golpe de Estado, o dado que el mundo es la televisión, un golpes de Canal. Por último terminan por verse relacionados con la destrucción misma de Planet, que convierte a los planetienses en algo que hoy por hoy suena muy “argentino”: migrantes en busca de un nuevo mundo para vivir. El Comandante Marcos Sábato reconoce que la adopción de esa argentinidad supondría “el fin de la especie” (Bizzio, *Planet*:207) planetiense. La identidad de ese pedazo de La Tierra “al sur de los Estados Unidos de Norteamérica” (22), Argentina, se narra en términos de un apocalipsis histórico, como éxtasis de la simulación y exacerbación massmediática de los estereotipos. Los personajes

---

<sup>366</sup> Uno de ellos, como ya dijimos, es uruguayo, acaso también aquí reproduce Bizzio una ironía sobre la tendencia a la apropiación del Uruguay por el discurso cultural argentino.



argentinos, finalmente, como señala el Comandante Marcos Sábato, no se diferencian excesivamente de los propios planetienses, salvo en una cosa: “Somos nada más que ondas... ondas... La diferencia entre ustedes y nosotros es que nosotros fuimos siempre imágenes, podemos renacer. En cambio ustedes (...) van a apagarse de un momento a otro, muchachos” (Bizzio, *Planet*:212).

El holograma que se proyecta de la contemporaneidad argentina en *Planet*, disuelve la utopía ecfástica legible en el texto en una risa que se congela en el rostro. Tanto *Planet* como *En esa época* terminan con sendos viajes interplanetarios a bordo de los cuáles hay embarcados personajes argentinos. Estos dos textos de Bizzio trazan el trayecto de ese viaje o fuga de la identidad argentina en tiempos de globalización, en tiempos en que, como sugiere la pérdida de las mayúsculas en la tipografía con la que a partir de un determinado momento se expresa el Comandante Marcos Sábato, la política también se ha disuelto en el útero massmediático. Esa es la veta más apocalíptica de estos textos, que sin embargo aún postulan la supervivencia de los relatos en el “mirar y morir” de los extraterrestres, como utopía posible en una visualización literaria del presente. A partir de una gramática mediatizada por la imagen Bizzio propone una escritura en la que la ironía se pliega sobre sí misma superando toda cortesía. Borrando al mismo tiempo que refiere a una realidad en fuga que se resiste a ser aprehendida en términos representativos.

### 7.3. Airianos en el siglo XXI: Washington Cucurto y Dalia Rosetti

*Lo que escribo es tuyo  
Pero ahora es mío  
Porque yo te lo robé (Cucurto, La  
máquina de hacer paraguayitos,  
1998)*

Michel Lafon o Manuel Prieto han señalado someramente la importancia de la obra de Aira en las nuevas generaciones de escritores (Lafon, 2005; Prieto, 2006). Si a lo largo de las últimas décadas no hay objeto artístico que se pueda desprender del cuestionamiento que sobre su naturaleza ejerce la cultura de masas, que se desarrolla en paralelo al capitalismo multinacional y la globalización y que muchos han visto ligado al desarrollo de lo posmoderno, la narrativa airiana en este contexto conforma una

escritura radical que atraviesa la historia de la literatura argentina como un proyectil. Aira ha construido una marca que termina de consolidarse como tal a partir de lo publicado en los noventa. Desde entonces cada una de las novelitas con las que Aira viene salpicando las librerías cada par de meses vienen a acomodarse definitivamente a lo que Graciela Montaldo ha llamado «marca Aira» (Montaldo, 2005a), o Sandra Contreras ha definido como «superproducción folletinesca» (Contreras, 2002). El método de Aira de publicar sin corregir, tomado de su «maestro» confeso Osvaldo Lamborghini, ya se ha convertido en parte de un mito para los consumidores de su marca, y también en una reiterada preocupación para sus críticos. Su singular modo de presentarse en el campo literario, tres o cuatro novelas por año, combinación aleatoria de editoriales «chicas y grandes» (Montoya Juárez, 2004a), y ausencia total de criterio acerca de qué publicar o no, le ha valido críticas muy dispares. Se ha valorado en clave vanguardista al entender que la obra de Aira plantea una relación irónica con la industria editorial, se ha valorado como fraude, al entenderse que la precipitación por enviar la novela a la imprenta malogra en un puñado de páginas las ideas más brillantes, o por último, entre lo uno y lo otro, se lo ha definido como un «terrorista cultural», acusado de no ser respetuoso con una supuesta ética en el oficio de escritor, que sería encarnado con la mayor honestidad por los autores que se sitúan en el otro polo, aquellos supuestamente en busca de la obra maestra; en el contexto quizás más próximo a Aira, por ejemplo Ricardo Piglia. Atendiendo tanto a la crítica académica como a las reseñas de prensa, se podrían establecer dos categorías: la de un Aira canónico, el de, entre otros libros, *Ema la cautiva*, *Una novela china*, *La liebre*, *El llanto*, *Cómo me hice monja* o *Varamo*. Y un Aira de segunda o b, el de, entre otros muchos, *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de Flores* o, por citar una de sus últimas producciones, *El pequeño monje budista*, según un mayor o menor efecto de improvisación, según también una mayor o menor distancia con lo masivo. En esta serie el procedimiento de Aira de la producción masiva de novelitas se acompaña de un uso «masivo» de la cultura de masas en sus tramas.

La de Aira se inserta en una tradición de la literatura rioplatense que supone una vuelta de tuerca en el juego de apropiaciones y distanciamientos respecto de lo masivo, trabajo con el pastiche, que en Aira se traduce en el reciclado de algunas operaciones artísticas que practicara Marcel Duchamp transplantadas a la literatura. Este doble juego con lo masivo, por un lado, y el desarrollo paralelo a través de su propia producción novelesca

de una reivindicación de la figura del artista a partir de la devaluación del valor de la obra, han contribuido a borrar el interés sobre la propia obra de Aira desplazándolo hacia la construcción de su propio mito como escritor, «el monstruo», mito perseguido por Aira como vimos desde su primera novela. La firma de Aira quiere ser el eje de validación de la obra, como en Yves Klein, como en Andy Warhol, y más atrás, como en Dadá. Dicho de otro modo: Aira se convierte en la obra de Aira. Y ese mito del escritor, que vuelve a ser la vindicación de un silencio en el centro de la proliferación textual, ha ejercido una fascinación sobre numerosos escritores-lectores argentinos, que identifican a Aira-obra-mito con un modo de leer o, a decir de Tomás Abraham, «de experiencia lectora» (Abraham, 2004), como un modo de escribir en la senda de la vanguardia desde la lógica productiva de la posmodernidad.

La obra de Aira crea un sistema, un procedimiento, en el que no interesan las novelas, sino, como se ha dicho, la enciclopedia (García, 2006). Cada novelita recombina alegorías fragmentadas de una teoría estética plagada de contradicciones que se complace en las asimetrías, en la que leemos una vindicación del proceso por sobre el resultado, en un impulso hacia la vanguardia en tanto invención de máquinas y procedimientos narrativos. La recurrencia temática en este impulso, en sus heterogéneas formas, hace que, instalados en lo sorprendente, no pueda sorprendernos nada después de haber leído más de sesenta textos del mismo autor. Cualquiera de las versiones de su marca resulta perfectamente reconocible y se ubica en un nicho, ecléctico, minoritario y exclusivo, sí, pero nicho, en definitiva, de la industria cultural. Son las reglas del juego en la economía de mercado que la literatura de Aira no ha podido o venido a subvertir y, por tanto, los límites de la utopía artística de Aira son los mismos que le impone el lenguaje.

Saliendo del “Aira-mito”, del proyecto declarado por el autor, creemos que leer cualquier potencial utópico y sus límites en la obra de Aira debe atenerse a la lectura de lo que el texto dice y significa, de lo que el texto transcribe, más allá de lo que el autor quiere decir, soslayar de ese modo el juego de fascinación-repulsión, el «es o se hace» el idiota, como lo define Elvio Gandolfo, al que nos reenvía continuamente su literatura, y que efectivamente es uno de los primeros sentidos de su trabajo con lo masivo. En este capítulo pretendemos poner de relieve algunas conexiones (transformaciones) de la obra de Aira con el afuera de sí misma a partir del diálogo que la obra de Aira establece

con textos recientes que se avienen a lo que a propósito de Aira hemos llamado un realismo del simulacro.

Leer las conexiones de la obra de Aira con el afuera de sí misma supone, por un lado, entenderla como espacio de confluencia de los diferentes lenguajes que configuran lo real en unos —como los llama Aira— «tiempos de deshistorización y periodismo»; por otro, preguntarse por qué y cómo la obra de Aira genera conexiones con la obra de otros autores. Es precisamente, creo, su elaboración teórica de la cuestión del realismo a partir del simulacro massmediático conectada con la construcción del mito como salto o interrupción de la ficción para alcanzar lo real lo que más seduce en las novelas de Washington Cucurto (Santiago Vega), y Dalia Rosetti (Fernanda Laguna).

Como se ha señalado, la inclusión del autor como personaje en un juego metafictivo que oculta mostrando es una de las diversiones más intrigantes en la obra de Aira. Aunque la crítica ha valorado este recurso al conjunto de estrategias preferidas por la autoficción posmoderna, ciertamente, en pocos autores se da con tanta intensidad y barroquismo. El efecto del recurso a la parábasis apela en la literatura de Aira, como señala con acierto Mariano García, “a borrar la frontera entre realidad y ficción al apoyarse en un referente que a partir del paratexto (en este caso el autor de la novela)” que “opera como bisagra entre la realidad a secas y la realidad de la ficción, interrumpiendo de algún modo esta última y distanciando así al lector, y por supuesto creando el “continuo” entre vida y obra” (García, 2006:57). Se trata de la irrupción reiterada de Aira como personaje, no siempre en la forma del artista o del escritor que narra en primera persona, sino también como mago, doctor Aira, la niña César Aira, el antepasado del protagonista de *El juego de los mundos*, un escritor llamado César Aira, el apuesto escritor Cédar Pringle, mezcla del nombre de Aira y el pueblo donde nació (Coronel Pringles), el viejo y loco escritor, borracho, marica y drogadicto, vecino del protagonista de *Embalse*, el pasajero del taxi en *Taxol*, etc., en una suerte de travestismo grotesco extraído de Copi. Junto a él mismo aparece toda una galería de personajes reales como Carlos Fuentes, Alberto Giordano, Daniel Molina, Sandra Contreras, Adriana (presumiblemente Astutti), Liliana (presumiblemente también, Ponce, esposa de Aira), Arturo Carrera, Michel Lafon y su esposa, en *Fragmentos de un diario en Los Alpes* y acaso también ese matrimonio francés de *El pequeño monje budista*, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec y Daniel Guebel (Hitarroney, Fejfec y Beguel en *El volante*). Las novelas de Aira, con frecuencia,

además, responden al modelo de las autoficciones, relato planteado como ficción en el que el autor manifiesta la determinación de ficcionalizar su vida, y en el que, con motivo de demostrar esto, el narrador protagonista o algún personaje comparten el nombre del autor o se identifican de algún modo con él.

Frente a esta proliferación de versiones airianas en sus novelas, la biografía de Aira en las notas en prensa o en las contratapas de sus novelas reproducen más o menos lo siguiente: “Novelista, dramaturgo, ensayista, César Aira nació en Coronel Pringles, Argentina, en 1949 y reside en Buenos Aires desde 1967, toda su vida gira en torno a la literatura, en sus ratos libres ejerce de traductor”.

Este silencio por afuera del texto literario y su contracara, la proliferación monstruosa de “Airas” en el interior de las novelas contribuye a la gestación del “Aira-mito” por el que Aira se convierte en una presencia constante y hasta cierto punto hierática en el medio editorial. El desconocimiento público de una biografía del escritor multiplica en este caso las especulaciones sobre la interpretación biográfico-realista de la obra de Aira. Pero al mismo tiempo está hablando de una cierta voluntad de la obra de establecer relación con lo extra-literario, generar redes, constituir un espacio de confluencia que exista por y a través de la literatura. Desde nuestro punto de vista esta proliferación de los *alter-ego* airianos, este juego de inclusiones, complicidades que se da en los narradores más jóvenes, puede constituir un fenotexto en sus novelas que permite hacer una cierta asociación en la literatura argentina de entre siglos, en la que la narrativa de Aira constituye una bisagra<sup>367</sup>.

*Durazno reverdeciente* (2006), de Rosetti, es el registro del diario de Fernanda Rosetti, profesora de secundaria de 75 años, en un Buenos Aires futurista con aire retro, que rompe con su rutina para lanzarse a las aventuras del amor. Resumir el argumento de la novela sería imposible. La teatralidad a lo Copi, la aceleración delirante de la acción, es extenuante. La surreal y dadaísta descripción de una ciudad y un país, Buenos Aires y la Argentina, erosionados por los estragos del neoliberalismo y la globalización, que se da en una sucesión de velocísimas imágenes que invocan no sólo la gramática del videoclip

---

<sup>367</sup> Asociación que va de Aira a estos escritores, pero que también puede principiar a la inversa en estos jóvenes en dirección a Aira quien confiesa que su procedimiento narrativo incluye un cierto “vampirismo benévolo” que prefiere “lo nuevo a lo bueno” (Montoya Juárez, 2004: 165)

sino también la idea de la postliteratura, jugando con el esqueleto genérico de la anticipación futurista, que se trabaja también en textos airianos como *El juego de los mundos*. En *Durazno reverdeciente* César Aira aparece como uno de los amantes de la protagonista:

“Pienso en César, mi gran amor de los 33. Con él nos pasaba lo mismo. Él escuchaba música Tontipop y a mí me parecía que él era un poco hueco. Igual lo amaba así como era. Escribía y escribe bien pero yo me he vuelto una mujer mucho más intelectual y quiero relaciones serias. Aparte él estaba casado, tenía hijos y yo era su segunda mujer. No pude soportarlo y lo de la música nos alejó definitivamente (...) ¿no sabes quién es César? Búscalo en el diccionario por Aira, César” (Rosetti, “Durazno reverdeciente”: 107).

La necesidad de tender redes en contextos disparatados es continua en la novela, extendiéndose a otros escritores. El sexo orgiástico se vincula tanto en Cucurto como en Rosetti con las reuniones literarias.

“Orgía con los grandes vanguardistas de la época en que éramos jóvenes, y los nuevos poetas como Christopher Miles y Juan Moletti. Seguro que van a estar Casas, Cucurto, Aira (mi amante a los 33) Rubio, (...) todos los poetas que me cogí (...) Quiero aclarar que (...) Aira me sigue calentando y María Moreno también” (Rosetti, “Durazno reverdeciente”:106).

Washington Cucurto incluye a Aira en *El curandero del amor*, con quien se cruza el protagonista en uno de sus paseos delirantes por el barrio del Once, como Cucurto también aparece en alguna ficción reciente de Aira. En una suerte de liquidación de la biblioteca de un escritor culto, aparecen Garamona, el librero rosarino responsable de la Editorial Mansalva, quien liquida los libros de Aira, Copi, Perlongher o Marosa di Giorgio, que Cucurto se queda (Cucurto, *El curandero del amor*: 104).

Tanto en Rosetti como en Cucurto la presencia de la cultura masiva y la vuelta de tuerca sobre lo *camp* es central. Lo que en Copi era el teatro de lo gay, en Cucurto será el universo de la cumbia villera, las bailantas y los hoteles de Constitución, la inmigración paraguaya y la argentinidad rural migrada a la capital, no europeizante. El estereotipo

trabajado por Cucurto construye un Buenos Aires alejado de los tópicos modernos de la ciudad europea desterrada a la periferia del mundo:

“Nunca me banqué haber nacido en un país que se llama Argentina, qué nombre para atrás, tan europeo. Lo primero que haría es cambiarle el nombre a la Argentina: le pondría Panambí, o Añaratomengué. ¡Qué grosso haber nacido en un país que se llame Panambí! Where are you from? Me preguntaría una alemanucha y yo le diría: Pimpollo, I’m from Panambí. Ya está: 90% garchada” (Cucurto, *El curandero del amor*: 126-127).

Sexismo, violencia y todos los estereotipos massmediáticos vinculados con el lumpen de la periferia y la espectacularización de la “informalización económica” (Harvey, 1989: 141) bonaerense se acumulan hasta hacer estallar el verosímil, en una suerte de “realismo atolondrado” o “delirante” en el que la acción de lo que acontece se narra en un lenguaje atravesado de poesía que salva a su protagonista. Washington Cucurto firma todas las novelas de Santiago Vega y será también su protagonista, siempre apuntando vínculos con la biografía del propio Vega (casado, aunque tenga amantes, con hijos, aunque a lo largo de una misma novela no recuerde cuántos ni sus nombres), con frecuencia vinculado al trabajo editorial. Cucurto será en *Cosa de negros* (2003), el Sofocador de la Cumbia, dominicano recién llegado a Buenos Aires para dar un concierto invitado por el Presidente de la nación. En *Noches vacías* (2003), que extrae su título de una cumbia de Gilda, Cucurto será un reponedor de supermercado Coto (La acción de *La prueba* de Aira transcurre en otro supermercado de la cadena Disco), que atraviesa el Once y Constitución a toda velocidad en bicicleta.

*El curandero del amor* plantea un giro interesante en su narrativa. Compuesto de historias sueltas, la unidad de la obra viene dada por la presencia de la voz narrativa cucurtiana. Ahora Cucurto ha ascendido a escritor, quien no duda en hacer publicidad de sus obras:

“Me sorprendió verla, pero saltó a mis brazos como siempre llenándome de besos, ustedes no saben de quién estoy hablando: El Lobizón endemoniado, personaje de *Las aventuras del Señor Maíz*, Buenos Aires, Interzona, 2005, página 128. Pasado el chivo del narrador que se vende a sí mismo, continuó” (Cucurto, *El curandero del amor*: 51)

El conflicto literatura-vida, en el centro de la problemática que ocupa a Aira, también es trabajado en el texto de Cucurto. Como en el caso del Aira-personaje el problema de Cucurto es con frecuencia su matrimonio: en *El curandero del amor* no puede consumir el amor con su “ticki”, su amante, que trabaja en la fotocopiadora de la facultad de ciencias sociales de Buenos Aires. Obsesionada por Verón, el cura Mujica, Allende, Rulfo, Perón, Fidel, Evo Morales, el objetivo es no hacerla caer en la cuenta de la realidad:

“Y como yo fabrico libros cartoneros, ella pensará que soy una especie de líder proletario, un escritor comprometido como Walsh, Urondo, Santoro, Conti, y a mí lo único que me gusta es bailar cumbia y tomar cerveza en la Cubana mirándole el culo a las putas dominicanas” (Cucurto, *El curandero del amor*: 109)

Washington Cucurto es la creación de Santiago Vega, la voz narrativa que con frecuencia tematiza en su discurso la necesidad o el deseo de salir de él. Si la écfrasis massmediática confiere al texto un cariz visual, deviniendo lo que Wagner denomina un iconotexto (1996) sobre un soporte verbal, los textos de “Cucurto” pueden en cierto modo materializar ese acceso de Cucurto al más allá de las páginas del libro inclusive si comprendemos sus portadas como parte de lo legible de los mismos. Cucurto (Vega) ha publicado en Eloísa Cartonera, la editorial que él mismo funda, en *Mansalva*, editorial alternativa de reciente creación que precisamente estrena su andadura con la publicación de *El pequeño monje budista* (2006), en Interzona<sup>368</sup>, últimamente en Emecé, cuyo catálogo, en la contratapa de *El curandero del amor*, afirma compartir con Borges. Inclusive publica en internet accesibles gratuitamente, poemas, ensayos críticos escritos desde el particular uso del lenguaje y el travestismo cucurtianos, y también novelas íntegras, como *El rey de la cumbia* (2002). En sus novelas la portada presenta un montaje en el que Santiago Vega presta su imagen para construir la imagen de Cucurto, quien incluso llega a dar en el interior del texto su mail real. Cucurto es un pseudónimo y una marca narrativa en el sentido más comercial del término, que se autopresenta

---

<sup>368</sup> En *Mansalva* se publican los textos de Rosetti y Cucurto, y de otros escritores que integran este espacio de confluencia signado por la mala literatura: César Aira y Arturo Carrera como escritores consagrados tutelares, y jóvenes como Dani Umpi o Pablo Pérez. El siguiente paso es Interzona, donde publican Umpi, Cucurto, y, recientemente, también lo hace Alberto Laiseca, el tercer escritor tutelar de estos autores, quienes hacen pie más atrás en la poesía de Ricardo Zelarayán o en la inclasificable Marosa di Giorgio.



como alejado de toda investidura moderna del escritor<sup>369</sup> profesionalizado bajo un régimen de diferenciación de la literatura como un campo autónomo, como reacción y a consecuencia de la modernización capitalista. Cucurto escribe frecuentemente todo lo vinculado a su narrativa incluyendo las autopromociones en pasquines, blogs, webs, y a menudo tapas y contratapas. El gesto de Cucurto excede las formas de visualizarse de un escritor moderno aún cuando éste lo hacía desde una mayor o menor ironía, desde una excentricidad o un malditismo buscados, desde una falsa *humilitas* o incluso desde la impotencia payasesca de los narradores beckettianos. En cualquier caso en la autopresentación del escritor moderno siempre podía leerse una distancia irónica que lo salvaba de la cultura de masas, las marcas de una inteligencia superior enfrentada con los productos masivos. *Cosa de negros* de Interzona, visualiza a Cucurto como un sonriente negro con sombrero vestido con una sudadera publicitaria de “soda Chispal”, que está, de pie tras unos matorrales y, a juzgar por las dos piernas que se elevan por encima de sus hombros, penetrando a una mujer blanca. *El curandero del amor*, de Emecé, incluye dos fotografías de Cucurto (Vega) con el pelo a lo afro, vestido con una túnica blanca y sosteniendo una estatuilla de una mujer desnuda que apela a ritos paganos, los estereotipos massmediáticos de lo afroamericano se exageran hasta el surrealismo. Esta voluntad estética de vincular autor y personaje viaja del interior de la literatura al exterior de la misma, empezando por estas tapas. Los proyectos narrativos de Cucurto o Rosetti, beben de lo que hemos definido como el “Aira-mito”, que traduce el presupuesto airiano de obrar, mediante la aceleración del tiempo y miniaturización del espacio implicados en la famosa “huida hacia adelante”, “liebres reales en pampas imaginarias”. La crítica expresión airiana puede traducirse en una estética que contamina, como si de otra emisión massmediática en competencia e interconexión con el resto se tratara, el imaginario cultural o la iconosfera de una cultura afectada de las fuerzas centrípetas y cetrífugas de la Globalización (Robertson, 2000). La tematización

---

<sup>369</sup> Entre la estrategia de marketing y voluntad estética se dan también como parte de los paratextos de la novela las referencias de reseñas nada elogiosas, reales, que ha tenido su obra en diversos blogs de internet. Una de las más interesantes es ésta, del blog [www.dokelibertario.com](http://www.dokelibertario.com), que define la palabra Cucurto: “(...) palabra local con que se alude a aquella/s persona/s que, apadrinado/s con fuerza desde esferas externas pretenden fenomenalizar cierta escritura vulgar cotidiana de dudoso gusto (...) Sos un reverendo cucurto, suele ser una frase oída en los bares del Dock para indicar que se ha pronunciado una cursilería banal. Andá a cantarle al cucurto, en cambio parece ser utilizada como sinónimo de incomodidad o molestia y una invitación a pasar por los baños públicos” (Bardamu, Luis, [www.dokelibertario.blogspot.com](http://www.dokelibertario.blogspot.com)). Las siglas que componen el pseudónimo de Vega, ya se habrá advertido, son W.C.

de las reglas de juego del mercado en la propia novela se manifiesta de modo hilarante en estos textos como en el relato titulado “El ejército neonazi del amor”, apéndice de *El curandero del amor*. En él Cucurto es invitado a una convención literaria en Alemania (anécdota ocurrida en la realidad) y una vez allí es enjaulado y exhibido como un espécimen latinoamericano. La vuelta imagen y el juego irónico con los estereotipos del lumpen urbano latinoamericano se ubican en función de ese diálogo oblicuo con el mercado.

Si en Aira esta voluntad de hacer del autor la obra se vinculaba a una serie de operaciones vanguardistas adaptadas a los lenguajes del presente, en estos autores dichos vínculos con la tradición vanguardista se desestiman a nivel teórico, quedando de la vanguardia un vago deseo de libertad que no se articula salvo de forma difusa en los textos. En el caso de Rosetti el término “reverdecer” se aplica a esta experiencia de éxtasis o libertad que proporciona el arte, de nuevo consignada como experiencia erótico-sexual más o menos explícitamente. A “reverdecer” o a “hacer reverdecer”, podríamos decir, es a lo que estos textos quieren aspirar como modesta utopía para el arte:

“Esta posición me excita, pero no como con Vero. Yo estoy enamorada de ella. Antes de que ella llegue a rozar mi cabello blanco y reseco cierro los ojos y comienzan a caerme lágrimas de letras que dicen “Fernanda”. Los abro y veo cómo llena sus palmas de agua para mojármelo, se acerca el momento y ya no siento desesperación. Comienzo a percibir el placer que sus manos me darán (...) – Estás reverdeciendo (...) – Me siento feliz” (*Durazno reverdeciente*, 151)

El travestismo literario que Santiago Vega y Fernanda Laguna llevan a cabo en sus novelas da testimonio de una asociación estética que tiende redes que pueden comprenderse desde una determinada “ecología cultural”, objeto de trabajo de una serie de proyectos que son definidos como “estéticas emergentes” (Laddaga, 2006) o “relacionales” (Bourriaud, 2002)<sup>370</sup>, caracterizadas porque plantean “una voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que

---

<sup>370</sup> Estéticas que demandan ser juzgadas sobre la base de las relaciones inter-humanas que representan, producen o provocan (Bourriaud, 2002).

se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio y que apunten a la constitución de formas artificiales de vida social, (...) modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2006: 21-22). En el caso de ambos autores, de lo que se trata es de construir una ecología capaz de hacer verosímil el continuo entre la literatura y el contexto que suponga una “construcción” tras la “deconstrucción”, que ponga en movimiento nuevas categorías de definición artística que den cuenta de un modo más inclusivo de la literariedad de estas ficciones.

La lectura que reclaman estos textos necesariamente debe salir de la crítica literaria o filológica. Las novelas de Santiago Vega, por ejemplo, son parte de una misma intervención en el mercado, la de Washington Cucurto, cuya existencia quiere ir más allá de la de ser un simple pseudónimo, la de Eloísa Cartonera a la que se refieren las novelas continuamente, editorial en que trabajan Cucurto y Vega y que factura libros artesanalmente gracias al concurso de los cartoneros de Buenos Aires y el reciclado de los cartones empleados como cubiertas de los libros, la de la proliferación y distribución de alguno de sus textos en internet, a menudo gratuitamente, donde se prolonga la existencia de Cucurto<sup>371</sup>. Washington Cucurto es, ante todo, una actividad, una asociación, una intervención en el campo literario. Como Aira no es Aira, Cucurto no lo es tampoco, y éste es también uno de los rostros de su “efecto de realismo”.

El magisterio de Aira en la narrativa de estos escritores es manifiesto. Fabián Casas otro de los incluidos por Rosetti en la serie de orgías que salpican sus textos- así lo expresa. Casas cita a Aira en un ensayo breve difundido en internet, “Tarde en la noche viendo a Cortázar”, como un referente, como la escritura-bisagra que transforma la

---

<sup>371</sup> Las editoriales cartoneras empiezan a ser un fenómeno relevante en la edición alternativa en Latinoamérica. Filiales de Eloísa Cartonera han proliferado en buena parte de los países latinoamericanos. En Bolivia, *Yerba Mala Cartonera* (que se denomina como una cumbia de Rodrigo), *Sarita Cartonera*, en Perú (que extrae su nombre de un ídolo local), y en Santiago de Chile se trata de Animita Cartonera. La sala de exposiciones y asociación cultural hermana Belleza y Felicidad, en cuya fundación participa Fernanda Laguna también se ha exportado, como si de una franquicia se tratase, a Río de Janeiro.

comprensión de la tradición de la literatura argentina<sup>372</sup> responsable de una operación que parte en dos dicha tradición. Reconoce una emoción imposible, sentimental, impropia de un intelectual, al ver una noche junto a su perra una vieja entrevista a Julio Cortázar, al que afirma haber negado tres veces mientras cantaba el gallo airiano:

“(…) esta noche Cortázar habla con su inconfundible acento gangoso, francés, como el zorrinito enamorado de la Warner. Cortázar habla de sus primeros pasos, desprecia a los escritores que no piensan hacer la revolución, defiende a los escritores de la garcha del boom, critica su *62 modelo para armar* y destroza su *Libro de Manuel*. Yo asiento. Habla de la urgencia de escribir mientras el mundo tiene que cambiar drásticamente. No hay pasión por la indiferencia: hay ingenuidad y nobleza. Me doy cuenta de que le creo todo lo que dice. Entonces, tapado por la frazada escocesa, solo con mi perra Rita a los pies, me doy cuenta de que estoy llorando. Sí, sí, digo, mientras empino el quinto whisky, Cortázar tiene razón. Quiero que vuelva. Que volvamos a tener escritores como él: certeros, comprometidos, hermosos, siempre jóvenes, cultos, generosos, bocones. No esta vulgar indiferencia, esta pasión por la banalidad, esta ficcionalización con todos los tics de la peor tv de la tarde, los talk shows de Moria, y toda esa mierda. Al octavo whisky lo llamo a mi amigo Santiago y le digo, medio llorando, medio exaltado: Che, Aira nos cagó, la literatura argentina cayó en la trampa de Aira ¡es un agente de la Cía! (sic) 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 Jajá*” (Casas, 2007).

En el texto de Casas se ficcionaliza una nostalgia por un modo de entender la literatura en relación con la política, que se identificaría con la imagen de Julio Cortázar, imposible de sostener hoy día. Esa nostalgia ridícula del personaje autoficcional del ensayo-ficción de Casas (que llama a un tal Santiago, presumiblemente Vega, para contarle su impresión) deviene más ridícula aún si tenemos en cuenta que ante lo que se sitúa la reflexión de Casas es ante el consumo televisivo de un Cortázar mediatizado. La ironía en el texto de Casas, que frustra a dos puntas, ni aboga por la nostalgia imposible de una experiencia (política) moderna, ni aboga por la punta de la salida airiana (posmoderna). Esta “operación jajá” de Casas deviene una *boutade* que superpone un

---

<sup>372</sup> Se me permitirá que refiera citas de algunos blogs en internet, dado que la actividad bloguera es parte del modo en que el discurso crítico y narrativo se expresa a través de este medio, proliferando en la realidad que produce a estos textos y a su vez estos textos están de algún modo produciendo. [www.elseniordebajo.blogspot.com](http://www.elseniordebajo.blogspot.com) es un blog colectivo en el que Fabián Casas colabora con frecuencia. El fragmento citado de “Tarde en la noche viendo a Cortázar” se “postea” el 17 de Junio de 2007.

romanticismo ingenuo o imposible como deseo de real en su inmediatez y el cinismo o la ironía más allá de toda cortesía. Es decir, el reconocimiento de la imposibilidad de realidad, el simulacro. En la narrativa de Cucurto o Rosetti, como venimos señalando, quizás puedan leerse las dos puntas a un tiempo. Porque es precisamente, como ha sugerido Ludmer, la condición postautónoma de la cultura lo que posibilita la desdiferenciación de los campos y los juegos desde los cuales podemos leer la ficción. El posicionamiento de Aira respecto de la cuestión del realismo en los últimos años, en ficciones como *La mendiga*, *Un sueño realizado* o *Las noches de Flores*, anticipa estas observaciones o puede ser leído según este paradigma<sup>373</sup>. La tematización del simulacro deviene funcional, así lo hemos tratado de demostrar, no a la narrativa de una pérdida de una experiencia de real, sino a la descripción efrástica de una cotidianidad contemporánea atravesada por la desdiferenciación de los campos autónomos (Ludmer, 2007b) cuya diferenciación había signado el desarrollo de la cultura moderna<sup>374</sup>.

Si la literatura durante la modernidad se había constituido en un campo autónomo (Bourdieu, 1995: 327), en el que la ficción se definía por una relación específica entre la “literatura” y la “realidad”, que claramente hacía referencia a la “realidad histórica”, después de varias décadas de posmodernización cultural y penetración massmediática, que han constituido un *sensorium* que denominamos con Baudrillard como “simulacro”, el proceso diferenciador de la modernidad de los saberes ha implosionado (Ludmer, 2007b). Como ya había señalado Bourdieu, la televisión absorbe los acontecimientos reales en forma de información para, simultáneamente, en su identificación con la masa

---

<sup>373</sup> Aunque los textos de Aira están fuertemente sujetos a una elaboración teórica vinculada a la tradición literaria vanguardista, seducen a estas literaturas, pienso, por ese modo de reelaborar el realismo a partir del carácter presentativo de la imagen digital, poniendo en juego el discurso vanguardista de la negación de la representación para elaborar una suerte de realismo. Esto es lo que leen Cucurto o Rosetti en Aira, a partir de él proyectan esa concepción de lo real como constructo desdiferenciado de la ficción.

<sup>374</sup> Nos referimos ahora a la teoría del campo que Bourdieu desarrolla y aplica a la literatura en *Las reglas del arte* (1995) y no al concepto vinculado a la teoría biopolítica de Arendt o Agamben al que antes nos referimos para describir la operación de exclusión del capitalismo que tematizaba la novela de Peveroni. Podemos definir los campos como subespacios sociales regidos por juegos y leyes simbólicas. Cada campo según Bourdieu se estructura en posiciones que pueden aislarse de forma independiente de los ocupantes que en ese momento las ostenten (Bourdieu, 1995). Su autonomía, nunca absoluta, según Bourdieu, permite la existencia de leyes generales en cada uno de los campos, la política, la filosofía, la religión, la moda, la literatura, etc., que afectan a la posición que en cada campo ocupan sus integrantes. Cada campo presenta propiedades específicas, al tiempo que contribuye a modificar el conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias. La autonomía relativa de funcionamiento de cada campo, condiciona las luchas entre los pretendientes que quieren acceder al campo y los dominantes, entre los nuevos ingresados que tratan de abrir las válvulas de la cuota de ingreso, y el dominante, que trata de defender el monopolio y de excluir la competencia (Bourdieu, 1995) jugando según esas reglas, que si bien afectadas de reglas procedentes de otros campos aparecen, para quien domina el *habitus* del campo, más o menos claramente definidas.

sujeta a las reglas de lo que Bourdieu llama “campo periodístico” (Bourdieu, 1997: 59), llevar a cabo una labor colectiva tendente a “homogeneizar y a banalizar, a conformar y a despolitizar” (Bourdieu, 1997: 65). El “campo periodístico”, como llama Bourdieu al sistema de fuerzas y relaciones que generan la proliferación massmediática, la televisión, los índices de audiencia y las imágenes, se impone en la cultura de nuestras sociedades como hegemónico, afectando tan sustancialmente al resto de campos, el arte, la literatura, la filosofía o la política, (Bourdieu, 1997), que atraviesa la autonomía de éstos últimos y disuelve sus fronteras (Lansdown, 2001).

En este sentido Link ha señalado cómo, en cierta medida, los pilares de la narrativa argentina sostenidos por Saer y Piglia clausuran, (según Link, *Plata quemada* señalaría ese límite), un modo de entender la literatura fundamentado en un campo literario que entra en crisis desde los años sesenta (Link, 2002). Como señalábamos a propósito de la tematización del simulacro tecnológico a cargo de Piglia, en *La ciudad ausente* se reproducía la idea de la literatura como una red discursiva anacrónica cuya forma de resistencia era la postergación de su fin reproduciendo ficciones que circulaban a través de los circuitos massmediáticos. Piglia formula una noción de literatura política autónoma como anacronismo en una ecología massmediática simulacional, y ese anacronismo reivindicado es, nos parece, una estrategia discursiva que se ha perdido en la narrativa de estos autores jóvenes. La opacidad de la literatura, sus signos, frente a la visibilidad permanente del simulacro que tematizaba Piglia contrasta con la visualización del presente y la tematización del simulacro del lado de lo que hemos denominado realismo, a falta de otro mejor término, que hemos señalado a propósito de la narrativa airiana y que se radicaliza en los textos que ahora leemos.

Estas ficciones están escritas desde la conciencia de la complejidad de una ecología de la comunicación audiovisual que ha destruido el campo de juego. Hoy, como extraemos de la lectura de estas novelas, se impone la tarea de repensar los vínculos entre la literatura y la política, los nuevos modos de hacer visible el estallido de la misma y preguntarnos por nuevas formas de encontrar un papel para la literatura bajo estas condiciones de desdiferenciación marcadas por un posicionamiento que Ludmer llama, junto a Lansdown (2001), postautónomo. La noción de lo postautónomo toma los conceptos ficción y literatura como dos límites respecto de los cuales los textos adquieren un posicionamiento ambiguo o “diaspórico” (Ludmer, 2007b), en tanto estos

textos “reformulan la categoría de realidad” en unos tiempos, vuelvo a citar a Aira, que creo refiere a Bourdieu sin citarlo expresamente, de “deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi con un solo traje”). En palabras de Ludmer:

“(…) estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, (lo) mágico y lo fantasmático (...) La realidad cotidiana de las escrituras postautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. Absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es ‘la realidad’. Los diferentes hiperrealismos, naturalismos y surrealismos, todos fundidos en esa realidad desdiferenciadora, se distancian abiertamente de la ficción clásica y moderna” (Ludmer, 2007b).

Puede ser interesante para un trabajo posterior pensar lo postautónomo en Argentina desde los costados de Aira- que sugiere líneas de fuga hacia este nuevo escenario massmediático pero se inscribe también en un horizonte literario- y de Aira en adelante. La narrativa de Cucurto o Rosetti puede leerse perfectamente desde esta visualidad desdiferenciadora que transcribe el simulacro que ha devenido lo real. Las preguntas a las que remite la narrativa de estos autores, y de otros cuya literatura puede ubicarse en esta posición postautónoma, tiene que ver con los espacios del mercado y los de la representación. El lenguaje cucurtiano, ¿puede decirse representativo? ¿Puede decirse

que los “cabecitas negras” de una Buenos Aires latinoamericanizada- empobrecida- hablan así? ¿Es el Cucurto de las novelas la representación de un reponedor de supermercados paraguayo, cumbiantero, “real”? ¿Es una invención? ¿Es una parodia? La informalización económica bajo la gramática del espectáculo, ¿es una cooptación ideológica del lumpen como la espectacularización massmediática de los informativos sensacionalistas? ¿Deviene un realismo postrepresentacional (Noemí, 2004), construido según una gramática de la imagen? ¿De qué modo dialoga con el género posmoderno del testimonio? ¿En qué medida pueden pensarse líneas de fuga políticas desde estas ficciones en tiempos de videopolítica y crisis de representación? Estas preguntas son las que demandan una respuesta cuando leemos las novelas de Cucurto y Rosetti. Respuestas que no son completamente satisfactorias o concluyentes sino que inauguran un itinerario. *Pli selon pli*.

El delirio de la imagen infográfica sumado al efecto de contigüidad de un radical fotográfico proporcionan a estas ficciones una gramática desde la que visualizar pedazos acelerados de realidad que se desvanecen sin llegar a constituir un mundo organizado siquiera como parodia del mundo. Los artefactos que mantienen la forma de libro son actos, *performances* al modo de “espectáculos de realidad”<sup>375</sup> (*reality-shows*) (Laddaga, 2007: 9), que bien podrían pensarse como una amalgama de información de nuestro presente configurada en formato libro, arrojada al futuro para ser descifrada, como cápsulas de una realidad al borde del colapso y, al mismo tiempo, en perpetua apertura a nuevas posibilidades creativas. La articulación relacional de estas estéticas que se refieren a sí mismas como “atolondradas” o “circunstanciales” se manifiesta en la propia reseña de Cucurto (Vega) de los textos de Rosetti (Laguna), que reproduzco de manera extensa:

El poder circunstancial, en estos relatos, toma forma decisiva y es el núcleo conductor de todo lo que se vaya a decir, hacer e incluso delirar. La acción en concreto, parece que estuviera pasando por primera vez en la vida, es una reinención del hecho inédito. Las aventuras de los personajes, y todos los procedimientos y accidentes que pueden surgir de la escritura de una novela (tiempo-peripecia-naturalidad) son sostenidos (naturalizados

---

<sup>375</sup>Laddaga acuña este sintagma a partir de, precisamente, una frase del narrador de *Las noches de Flores*. A esta idea nos hemos referido en diferentes artículos como televisualización de la narrativa airiana desde los noventa como utopía ecrástica a la que aspiran estos textos (Montoya Juárez, 2005; 2006; 2007a; 2007b; 2007c; 2008a).



para una mejor comprensión en el futuro) por una circunstancia inexistente hasta que ocurre, por primera vez en la vida, ¡y a través de la novela! ¿Una casualidad, o un hecho casi sin importancia? Sí, a mirada sin interés, un hecho sin importancia, cualquier pavada que uno pasaría por alto dentro del hilo conductor de la novela, produce que ese mismo hilo se desplace y sea esa pavada la que lleve el relato a buen puerto. (Este procedimiento se puede ver muy bien en un cuento famoso de R. Arenas titulado *Con los ojos cerrados*, cuando el protagonista, un niño, cambia el futuro del cuento al cruzar un puente y le sucede algo increíble desde cualquier punto de vista, pero sucede, sucede en el cuento y se vuelve real, ¿la literatura puede volverlo todo real?... ) (...) Los cuentos de Rosetti son infinitos, no empiezan ni terminan, tienen vida propia mucho tiempo después de haber leído la palabra *continuará...*(...) Eso sería la mera circunstancia que hace que los textos rosettianos funcionen de maravillas. ¡Es maravilla, magia! Ni siquiera César Aira, la circunstancia tiene una actuación determinante. ¡Y claro que no! Aira es un escritor mental, programático, elaborador, Rosetti no elabora, Rosetti es pura sangre caliente y calentura. En ninguna de las novelas que Aira publicó hasta ahora, ni en las más delirantes, se ve que la circunstancia vaya llevando la acción, es la acción que va creando la circunstancia. Nunca una historia podría estar regida por la suerte tuntunesca de la circunstancia, del hecho fortuito de la cosa hecha sin pensar, de la metida de pata o del error. Aira es un escritor racional, y esto no lo digo por la elaboración que puede aplicar a sus historias; ¡no ná que ver!, hay demasiada racionalidad en sus momentos de despiste, de deslinde, de delirios. Aira elabora y desarrolla, Rosetti, desenrolla. (...) Quizá la misma prepotencia que se encuentra en nuestras obras maestras como las de Roberto Arlt. Rosetti es bisnieta única, en esta manera de novelar, en este delirar circunstancial, casi sin límites y sin orillas, de Roberto Arlt. (...) tanto en Rosetti como en Arlt, lo más interesante no es la porteñidad, la peripecia urbana, o la instrospección nacionalista, o americanista de una gran urbe de mirada europea, no. ¡No!, sino la actuación con la circunstancia. En Arlt al igual que en Rosetti se da lo mismo: el poder hacer de la circunstancia. ¡Arre, a imaginar! Esa es la función de la crítica, ¡imaginar y recrear!; pues que sería de un crítico sin artilugios, tramas y trampas, no tendría nada que decir ni demostrar! Inventemos un arbolito genealógico de Arlt en adelante: Arlt-Copi-Aira-Rosetti. Los dos últimos son contemporáneos. Muchas cosas que puso en práctica César Aira aparecen en Dalia. ¡No veía la hora de llegar acá! Se forma una pareja extraordinaria, la primera de la literatura argentina moderna. Ambas obras funcionan como si fuesen una sola, se me hace imposible pensar a Rosetti sin Aira, y sin embargo no es Aira el que le da aire, sino exactamente al revés. Y esto es debido a que Rosetti, casi inconscientemente llevó al límite el “artilugio airiano de producir literatura”. Esta joven autora está inventando toda una nueva tradición. La tradición del escribir mal, de la

inmediatez, de la rareza temática, “de la liviandad con peso”, que tanto sostuvo Aira en sus textos. Sabemos que Aira es un buen escritor, en cambio Rosetti es una genial mala escritora. Todos sabemos que no hay tradición sin futuro, qué es de la tradición sin un sucesor inmediato que continúe con los elementos propios de esa tradición. Aira y Rosetti, inventaron entre los dos una tradición posible, alegre, entretenida. Es este el gran charco que separa la obra de Aira de la Borges. Borges no pudo tener sucesores, se agotó en sí mismo. En Borges, todo se termina, en Aira todo recomienza. Aira es un escritor reverdeciente. La obra de Aira es inspiradora, como pocas, invita a un atrevimiento (¡y cuánto atrevimiento nos falta para mejorar muchas cosas en la vida!), invita al hacer todo y como sea sin darle tanta importancia a los resultados. ¿Cada día, cuando comemos pensamos en ser elegantes y educados o simplemente comemos para calmar nuestro hambre, o placer? ¡No! La cosa es comer rápido, llenarnos y hacer otra cosa, trabajar, estudiar, o leer. Ese es el gesto de estos autores. Escribir y pasar lo más rápido a otra cosa, y ese debe ser a mi gusto el concepto del arte. Hacer, crear, atreverse. Rosetti viene a completar todo aquello que Aira no escribió ni escribirá, primero por una concepción generacional y segundo porque ya lo escribió Rosetti, pero ¡ojo!, dijimos que Aira es un escritor reverdeciente, y ¿qué pasaría si Aira tomara elementos de Rosetti, que pasaría si la tradición se subiera a su sucesor, a su futuro? Y no les quepa duda de que es muy posible en un escritor como Aira. A esto quería llegar, ambos Rosetti-Aira, serían una misma obra intensa, una obra escrita por dos personas, algo inédito en el mundo. Es un mismo procedimiento, un mismo parentesco de interpretación y generamiento de literatura. ¡Es un disparate, ya me fui para el lado de las tarlipas!” (Cucurto, Reseña de Rosetti [www.eloisacartera.com.ar](http://www.eloisacartera.com.ar))

Quizás nos falten parámetros con que medir la literatura tan nueva o tan joven como la de estos autores sin recurrir a la reseña de prensa, pero sin duda la posición de todos ellos en el campo literario viene a hacerlos contemporáneos de Aira desde mediados de los noventa. El modo en el que resuelven las cuestiones del realismo-experimentación, haciendo de la éfrasis de lo visual-televisivo una herramienta fundamental de su realismo, su posicionamiento respecto de lo masivo y de la institución literatura y su estética de “lo indigente” (Laddaga, 2000), comprenden la nueva realidad y el lugar de enunciación en el mercado global desde el que se escribe y apuestan por un cierto romanticismo lúcido, por una estética relacional<sup>376</sup>, que constituye uno de los

---

<sup>376</sup> “The role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever scale chosen by the artist” (Bourriaud, 2002: 13)

fenómenos de cultura más interesantes en un contexto argentino de crisis y lumpenización. Algo de esto encuentra en ellos Aira cuando, para hablar de los escritores-poetas desde 2001, afirma:

“Un confuso plan de subsidio del Gobierno argentino provocó en los últimos meses la edición de decenas de libros de poesía, cuento y ensayo que luego quedaron a la deriva ante la suspensión del proyecto. Entre ellos surgieron los de una nueva generación de autores que, desde el punto de vista del pasado, son un fraude. Pero los valores son históricos, no eternos. Y esos libros exigen una redefinición del arte y la literatura de estos tiempos (...) ¿qué pasó con Argentina?, ¿qué pasó con aquel país culto, próspero, sofisticado, el *taste-maker* suramericano? Se me ocurrió que si la respuesta podía estar en cualquier parte, también podía estar en estos libritos gratuitos y fantasmales, accidentes de la Historia que ilustran ejemplarmente. Pues bien, si la Historia está donde estuvo siempre, Argentina también está donde estuvo siempre. Los nostálgicos tienen dificultades para entender la transformación, que es la regla del juego, porque lo que se transforma, más que las cosas o los hechos, son los valores con los que se juzgan cosas y hechos. La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura” (Aira, “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, 2002).

#### **7.4. Conclusiones. *To be continued.***

Ciñéndonos al área geocultural en que se producen los textos de nuestro estudio, podríamos trazar un mapa de una constelación textual de narrativas mediáticas en el Río de la Plata, que en buena medida puede encarnar una tradición alternativa del canon que hoy, después de varias décadas de teorizaciones sobre lo posmoderno, es reivindicada como un paradigma que ha accedido a él con todo derecho. Desde Puig como modelo de la integración *massmediática* en el objeto literario podríamos recorrer una línea a través de una tradición que recoge nombres de autores argentinos expatriados de su propia lengua como Juan Rodolfo Wilcock o como Raúl Damonte “Copi”, desde lo *camp*, los Osvaldo Lamborghini, Alicia Borinsky, Alberto Laiseca, “raros” como los uruguayos Mario Levrero o, ubicado en el borde exterior a la literatura, Leo Maslíah. Tradición de la que bebe César Aira, desde los años setenta y, particularmente, desde fines de los ochenta, y, desde los noventa hasta hoy, varias generaciones cruzadas que hacen del

simulacro y las tecnologías massmediáticas una de las claves de sus propuestas. Tradición que, como hemos visto a lo largo de este trabajo podría incorporar el expresionismo arltiano desde diferentes ángulos. Me animaría a sugerir un corpus a partir de algunas novelas de autores de varias generaciones de autores uruguayos y argentinos que publican el grueso de su obra en los noventa: Rafael Courtoisie, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Andrés Neuman, Rodrigo Fresán, Carlos Gamerro, Gabriel Peveroni, Daniel Umpi, Ignacio Alcurí, Alejandro López, Rafael Pinedo, Natalia Mardero, Washington Cucurto o Dalia Rosetti. Aquí habría que precisar que, si bien el lugar de enunciación de la mayoría de ellos se ubica en el área geocultural rioplatense, este hecho no debe imponer una lectura en clave nacional de sus estéticas. En el siglo XXI, no sólo se evidencia que con la red planetaria de las comunicaciones globales la producción literaria se vuelve en cierto modo translocal, sino también se da el hecho de que en este grupo varias biografías transcurren afuera de sus países, o entre varios países. E inclusive algunos de ellos publican en países diferentes del país en el que transcurre su cotidianidad. El caso de Andrés Neuman, argentino de nacimiento pero residente en Granada, sería el más extremo. Lo cual nos llevaría a plantearnos si es factible hablar de una narrativa hispanoamericana (Volpi, 2008), o si esa marca identitaria se ha vuelto no ya una comunidad imaginada, sino algo inimaginable salvo como estrategia compartida por escritores, editoriales y académicos en un mercado simbólico global. No obstante, al menos en las novelas que analizamos la reformulación de la identidad atravesada por las marcas de la globalización, posmodernización tecnológica y contextos transnacionales, inclusive a través de la tematización de su irrisión o desvanecimiento, sigue formando parte en mayor o menor medida de éstas.

Desde planteamientos estéticos muy diferentes, en estas propuestas narrativas los medios y la tecnología de la comunicación masiva, la écfrasis de las imágenes aceleradas de una contemporaneidad mediatizada, gozan de un papel estructural. El juego con lo fallido, con los géneros menores y audiovisuales, el trabajo con las formas masivas, los “materiales indigentes” extraídos de los medios de masas y la cultura audiovisual (Laddaga, 2000), el cruce o “ensamblaje” de diferentes media (Johnston, 1998), o la écfrasis intermedial, de diversa manera suponen una puesta en énfasis de las relaciones de interdependencia entre “lo literario”, la cultura visual mediática y las tecnologías de producción y reproducción de las imágenes. En muchos casos, además, ciertas estéticas proyectan una distancia crítica respecto de la institución literaria,

promoviendo un tipo de efecto estético –metaficcional o metaartístico- y político. Los textos de estos autores contemporáneos que proponemos estudiar como línea de investigación futura a partir del marco teórico que esta tesis desarrolla, dan testimonio de la constitución de un *sensorium* mediado por la tecnología de la comunicación audiovisual que se resuelve en universos ficcionales en los que los conceptos de realidad o realismo devienen inseparables de la reflexión por los procesos de simulación y espectacularización, pero al mismo tiempo, por los procesos por los que lo popular y lo masivo devienen elementos productivos y creativos. Una reflexión, pues, sobre los procesos de la producción artística y el consumo, pero también sobre la basurización mass-mediática del espacio político, procesos que tienden redes con la teoría cultural posmoderna y con el debate sobre las particularidades, desencuentros e hibridaciones que ocupan a la crítica cultural latinoamericana. Realismos del neoliberalismo configurados como fábulas metatextuales, construyen con los materiales del simulacro un bricolaje vaciado de nostalgia que transcribe pedazos de una realidad en la que se ha borrado la débil frontera que la separaba de la ficción. Pero éstos deberán ser los temas de un futuro libro.

## **CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES PARA REINICIAR EN MODO UTOPIA.**

A lo largo de este trabajo hemos tratado de leer el modo en el que la narrativa rioplatense contemporánea transcribe un sensorium simulacional que describíamos en los primeros dos capítulos como “simulacro”. Este concepto ha sido promovido por la filosofía y la sociología posmodernas para referir la transformación del estatuto de la mirada y el carácter construido de lo real a partir de la penetración de los medios de comunicación audiovisual, particularmente desde la irrupción desde mediados de siglo de la televisión y su penetración global como mediación. Para Baudrillard el simulacro es la contaminación viral de los objetos, de las cosas, por las imágenes, en un mundo en el que la representación ha roto sus vínculos con el referente.

Por eso nos parecía importante comenzar definiendo el concepto de simulacro a través de su puesta en relación con una tradición del pensamiento crítico que tiene sus hitos en la filosofía, la sociología, el arte o la crítica literaria, que cifra su interés en el efecto desrealizador de los medios de masas y la tecnología de la producción y reproducción de imágenes pero que también suscita planteamientos que valoran su potencial emancipador o creativo. Así, la prehistoria del simulacro contemporáneo se elabora desde el siglo XIX, con la sustitución del estatuto de lo visual implicado en la cámara oscura, sostenedora de la perspectiva cartesiana, por un estatuto en el que se atiende por vez primera al carácter delirante de las imágenes, aquello que tienen de proyección onírica o fantasmagoría, al comprender que la visión es un fenómeno intelectual antes que sensorial. Junto con Jonathan Crary y Martin Jay, referíamos la importancia de nuevos aparatos de la visión en el XIX en la transformación del sensorium perceptivo y el sujeto observador. La proliferación de estas imágenes y tecnologías transforma la concepción del espacio urbano que deviene, como señalara Benjamin, una sucesión de fantasmagorías, percibidas de una manera nueva que Benjamin describe como distraída. En este sentido la sociología de los nuevos espacios urbanos de fines del XIX y primeros años del XX señalaba la importancia de la tecnología de lo visual en la aceleración de la vida nerviosa, que contribuía a la emergencia de la experiencia de lo moderno y al mismo tiempo desrealizaba una experiencia previa de lo real. En un sentido análogo ilustrábamos con lo afirmado con Heidegger la paradoja de la creciente precisión reproductiva de la realidad a partir de la fotografía y la ciencia modernas. Según Heidegger cuanto mayor sea la precisión objetiva tanto más se revela el hecho de

que para obtenerla se vuelve necesaria la mediación de la tecnología, la episteme moderna entonces abandona el concepto griego de aprehensión por el de representación en lo que Heidegger denomina la edad de la imagen del mundo.

Benjamin y Adorno son dos piezas insoslayables en el recorrido por esta historia del simulacro, en tanto como hemos señalado, servirán como apoyatura teórica para dos posiciones en el estudio de las transformaciones del sensorium por parte de los medios. El ensayo que hemos citado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, supone una aproximación a los medios que anticipa nociones contemporáneas que entienden que entre la cultura de masas y la alta cultura existen conexiones y negociaciones, potencialidades que leer y connivencias denunciadas, la obra de Benjamin ha sido de modo fructífero leída por parte de la crítica cultural latinoamericana desde mediados de los ochenta, un ejemplo de ello estriba en la obra de Nelly Richard y su lectura benjaminiana de la cultura de la postdictadura chilena, o el paradigma de la hibridez, de García Canclini, quien como Benjamin encuentra en la tecnología y los *mass media* vinculados a los espacios urbanos un terreno abonado para el desarrollo de procesos de hibridación. En una línea benjaminiana podemos leer la teoría de la comunicación de Martín-Barbero. Como mostrábamos en el capítulo 3, su noción de mediación, rechaza los esencialismos folkloristas en el tratamiento de la cultura de masas como algo espurio y aislable de lo popular, y se muestra interesado en las negociaciones que se dan en lo masivo. El paradigma de la hibridez aplicado a lo intermedial nos ha resultado sumamente útil para pensar los textos que hemos analizado, que sin duda podemos calificar de híbridos en el sentido en que emplea el término García Canclini.

Por contra, Horkheimer y Adorno encabezan con su noción de industria cultural el grupo de los apocalípticos, rechazando toda potencialidad utópica en los medios, analizados en su papel de agentes de la manipulación y reproducción de la ideología hegemónica. Su apuesta por el arte de vanguardia como polo opuesto a dicha industria acaba siendo la única ética-estética aceptable. Las postulaciones de Adorno señalan un abismo entre la vanguardia modernista y la neovanguardia posmodernista que deviene posvanguardia (Amícola, 2000), que hemos recorrido junto a Huyssen. Y que hemos matizado, con Subirats, que lee continuidades y debilitamientos en las fronteras de la modernidad y la posmodernidad.

La segunda mitad del siglo XX, atestigua el paso de lo que con Heidegger hemos llamado era de la imagen del mundo a lo que con Lipovetsky podríamos llamar el mundo de la imagen. Hemos incluido en nuestro trabajo dos narrativas de esta transición a cargo de Jameson y Deleuze. El simulacro, vinculado al desarrollo de la teorización posmoderna, alcanza su formulación más acabada en las tesis de Baudrillard, y es anticipado, como veíamos, en la concepción de lo real como *pseudo physis* a cargo de Barthes, en la noción de la máquina panóptica foucaultiana o la mirada burocratizadora de Jameson, y, sobre todo, en la teoría de lo social como espectáculo de Debord. Debord plantea las conexiones entre capitalismo y massmediación de la esfera de lo público, encontrando que, en sociedades donde las condiciones modernas de producción prevalecen, toda la vida se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Lo espectacular en la teoría debordiana se opone a lo vital del mismo modo en que lo hace lo real a su representación. Sin embargo el situacionismo promueve un planteamiento crítico que vemos reproducirse en los textos narrativos contemporáneos de los noventa que analizamos. Si por un lado los textos están configurados por las tecnologías del simulacro, reproduciendo diríamos con Althusser, sus condiciones de producción, por otro lado, señalan en esa reproducción una denuncia, visibilizando lo que el simulacro borra en el momento justo en que es borrado.

En el capítulo 2 recorriamos las diferentes formulaciones del concepto implicadas en la teoría posmoderna de Baudrillard, Lyotard, Jameson, Vattimo en los ochenta y alguna de sus continuaciones en los años noventa. En la primera mitad del siglo XX, en un contexto de fascismos y propaganda, sobre todo a partir de las teorizaciones de la Escuela de Frankfurt, la discusión crítica de los medios de comunicación de masas se centra en cuestiones referidas a la manipulación. En paralelo a estas aproximaciones, otra visión (de la que los estudios de la instrumentalización de las tecnologías de la reproducción a cargo de Benjamin o Enzensberger pueden constituir dos ejemplos), dan inicio a otra vía de análisis que pretende localizar en el magma del comportamiento alienante de los *media* las potencialidades o los posibles usos emancipatorios de la tecnología. Un tercer estadio emerge en los años cincuenta desde la perspectiva de unos incipientes estudios culturales. Estos estudios hacen especial hincapié en cómo las masas decodifican los mensajes según determinados fines y necesidades ajenos al



control de la propia emisión. En un cuarto estadio, se encuadra una escuela de estudios más reciente, que podría denominarse “*media-discourse analysis*” (Shenassa, 2001). Su aproximación al estudio de los *media* atiende no sólo la gramática de los medios, sus potencialidades para la alienación o para la emancipación como objetos tecnológicos, como utensilios o como *hardware*, ajenos al ser humano objeto de la manipulación, sino integrando sistemas complejos de información en conexión con el ser humano y las fuerzas sociales. Esta teoría resulta más consciente tanto de cómo se produce materialmente la comunicación, atendiendo a las redes en que se integran los diferentes medios, como del *feedback* ambidireccional que se da entre los sujetos y lo que Deleuze llama las “máquinas sociales” (Deleuze, 1986a), incardinadas en un momento histórico específico.

Los comienzos de esta aproximación pueden constituirlos los trabajos de la Escuela de Toronto en los sesenta, con teóricos como McLuhan, Havelock u Ong. La actualización de esta corriente ha tenido lugar sobre todo en los años noventa, después del amplio debate alrededor de la cuestión posmoderna y, dentro de él, la importancia dada a la descripción de un *sensorium* radicalmente afectado por los medios de masas. Los años noventa actualizan muchas observaciones de esta Escuela integrándolas con aportaciones de las Humanidades. Hemos señalado en el primer capítulo la importancia de McLuhan, representante primero e inspirador de esta aproximación. La relectura de McLuhan en los noventa se combina con las aportaciones de Foucault y Lacan en la lectura de teóricos como Kittler y su referencia a sus “*Discourse Networks*” (redes o sistemas discursivos), que hemos empleado para analizar la presencia en conflicto de tecnologías de la escritura frente a las visuales en los textos literarios. De modo análogo, Giesecke emplea el término “sistemas tecnológicos” (*technological systems*), para referirse a comunidades culturales y sociales que forman sistemas en los que su complejidad, dinámica, límites y autorrepresentaciones están fundadas en los medios de masas. En este grupo de estudios hemos encuadrado los de Mark Poster, Donna Haraway y Katherine Hayles, estos dos últimos más próximos a la literatura. La concepción de lo posthumano nos ha sido útil para referir a las transformaciones de la identidad que tematizan algunas de estas novelas. El paso de los ochenta a los noventa significa también una revolución en las comunicaciones globales con el desarrollo de nuevas tecnologías como las autopistas de la información, la realidad virtual y el ciberespacio, que suponen también nuevos espacios de interacción en la esfera de lo

cotidiano. Lo cotidiano, así, deviene una superposición de espacios virtuales en que se desarrolla una experiencia contemporánea de lo real como simulacro massmediático interactivo. La proliferación de estos entornos y las transformaciones que en la identidad de los individuos producen estas nuevas tecnologías, provocan que Poster hable de una segunda edad de los media en los años noventa, en la que la realidad cartesiana ya no es la única realidad “real” en que se desarrolla la actividad cotidiana.

La interactividad y la descentralización rizomática de las nuevas tecnologías también son vistas por otros teóricos tecnólogos de forma más apocalíptica. Es el caso de Zizek, Sartori o Virilio. Éste último identifica la urbanización del tiempo real a cargo de lo virtual con la desaparición posmoderna del espacio urbano y la desintegración de lo público, que serán ampliamente descritas en la sociedad de los flujos que teoriza Martín-Barbero. Lo virtual, literalización de las metáforas del simulacro de una década atrás, no entraña para Virilio posibilidad utópica alguna, pues es la ciudad entera la que se precipita en lo virtual. El espacio público cede el lugar a la “imagen pública”. Para Virilio la velocidad instantánea de los nuevos *media* deja atrás el espacio real. Esta cuestión de la desurbanización del espacio real y, en consecuencia, la crisis de lo político es puesta de relieve, como veíamos en el capítulo 3, por la crítica latinoamericana de los últimos años. Ésta ha teorizado los efectos del sensorium simulacional producto de la cultura de masas en las sociedades del subcontinente. Ni apocalípticos ni integrados, metáfora con la que posiciona Hopenhayn a la crítica latinoamericana, los teóricos latinoamericanos del Cono Sur, cuya obra comentamos en la reconstrucción de la incidencia de la tecnología, los medios y las imágenes del simulacro en la percepción de lo real, subrayan la importancia de las mismas en las configuraciones híbridas de las culturas latinoamericanas.

Es frecuente en la pléyade de textos de crítica literaria que recuperan nociones procedentes del posmodernismo crítico la referencia a la tematización de aspectos vinculados con la cultura de masas, señalando en la presencia de una seducción por lo masivo un carácter posmoderno de los objetos analizados frente a un modernismo entendido en sentido amplio, que incluiría al modo anglosajón las vanguardias históricas, en que estos elementos estarían ausentes o la distancia respecto de ellos sería ostensiblemente marcada. El objetivo de nuestro trabajo, el análisis de la tematización del simulacro posmoderno a través de las apropiaciones de la tecnología, la imagen y

los medios a él vinculados, en textos de las últimas dos décadas, nos exige una precisión mayor, un esfuerzo para dar cuenta a través de nuevos conceptos de las relaciones de los textos con el simulacro massmediático y su funcionamiento, para contestar a la pregunta sobre de qué nuevos modos estos elementos aparecen en ellos, los configuran y con qué problemáticas hacen rizoma. Si, como hemos señalado en nuestro trabajo, “Tlön”, “Funes” o “Morel” han sido analizados como sugeridores o anticipadores del concepto del simulacro en un sentido contemporáneo, el adjetivo posmoderno en este sentido está haciendo referencia a realidades muy diferentes si se lo aplica a las ficciones borgianas, a los textos de Puig o a los de César Aira, por ejemplo. Razón de más para que el debate modernidad/posmodernidad, insoslayable a la hora de hablar de estas cuestiones, no sea el eje único de la discusión, en un espacio latinoamericano y, más específicamente, rioplatense, donde los paradigmas de las mediaciones (Martín-Barbero, 2003), lo híbrido (García Canclini, 1990) y la posmodernidad periférica (Sarlo, 1994; Richard, 1994; Achugar, 1994) entablan un diálogo fructífero.

Establecer los límites del posmodernismo narrativo en Latinoamérica, discutir la pertinencia de sus categorizaciones y el corpus que lo conforma, nos llevaría a otra discusión apasionante que, sin embargo, no está entre los objetivos del presente trabajo, pero sí es cierto que tanto Puig, como Levrero, Piglia, Aira inclusive, o cualquiera de los textos del siglo XXI analizados en este trabajo devienen posmodernos en su tematización del simulacro, al menos por tres motivos que hemos demostrado en esta tesis: en todos ellos está implicada la pregunta por el estatuto ontológico de lo real, como exige la versión del posmodernismo literario de McHale (1987). Todos ellos plantean una seducción por lo masivo en la que se borra en mayor o menor medida la distancia crítica que debe ser restaurada mediante operaciones complejas de lectura (Eco, 2004; Hucheeon, 1988; Amar Sánchez, 2000). Y, finalmente, demandan, creo, un tipo de crítica que Zizek consideraría posmoderna, esto es, aquella encaminada no a revelar lo que el texto quiere decir, sino a proponer diferentes interpretaciones o lecturas de los mismos que proyectan construcciones teóricas que no tratan de explicarlos, sino de reconocer la multiplicidad de posibilidades interpretativas de los mismos y el modo en que conectan con elementos discursivos o problemáticas teóricas no explícitos (Zizek, 1992; Noemí, 2004). No obstante, en el capítulo 3 hemos incluido una discusión vinculada a la geopolítica del conocimiento que nos parecía importante. La puesta en diálogo de las teorías latinoamericanistas con las acuñadas por el posmodernismo euro-

estadounidense, logra arrostrar una cara más realista de esta problemática global que se localiza en la cultura latinoamericana en la que Latinoamérica no es objeto de estudio sino un espacio de enunciación clave.

Teniendo en cuenta todo ello he juzgado conveniente contextualizar qué tipo de relación con el sensorium simulacional guardan los textos, para lo cual he construido un mapa teórico, un campo en que ubicar los usos de la tecnología massmediática en los textos, estructurado en torno a dos ejes: un primer eje que describíamos junto a Eco como el apocalíptico/integrado respecto de la cultura de masas, y otro segundo que podríamos denominar, empleando los términos de Mitchell, como el de la esperanza/miedo ecfrásticos. Esperanza de volverse imagen como utopía de la cooptación de una gramática a través de la que se refiera más intensamente lo real, en el caso de las estéticas que analizamos, un real cruzado de las mediaciones del simulacro. Miedo o terror a las imágenes como agentes desrealizadores de la experiencia. La écfrasis, préstamo que incorporamos proveniente de la literatura comparada y la crítica del arte, ha sido una herramienta de análisis fundamental en este trabajo de investigación, a ella se han sumado algunos conceptos clasificatorios de la tecnoescritura como los elaborados por Johnston, como el de “ensamblaje mediático” y “multiplicidad de la información”, y el baudrillardiano de seducción, productivo en la estética *camp*, de la que algunos de estos textos participan. Este marco o mapa cognitivo creemos que puede resultar valioso para extender el análisis a otros textos literarios. Debemos concluir que ninguno de los textos analizados se inscribe nítidamente en ninguno de los dos polos, aunque sí observamos, en los autores más jóvenes, cómo la écfrasis massmediática, que nunca deja de reproducir el devenir simulacro de lo real, abandona el polo del terror ecfrástico o sus conexiones con él se debilitan o se transforman en una aceptación del simulacro como condición del desarrollo de la vida, la constitución de la identidad o la posibilidad de la escritura. Y esto se obra no porque de estas novelas no se desprenda una lectura del irresistible poder de aniquilamiento de la vida (Debord, 1977) o de la experiencia de la tecnología, sino por el reconocimiento de que el detenerse en el terror o en la denuncia de la desrealización, se vuelve anacrónico. La utopía ecfrástica que hemos tomado prestada de Mitchell para aplicársela a estos textos, no se da desde la ingenuidad sino desde la lucidez.

En los capítulos siguientes he pretendido leer comparativamente la obra de César Aira en una tradición de literatura de los medios (Ludmer, 1999) en el canon rioplatense, en la cual se incardina y respecto de la cual establece rupturas. Para ello he introducido un análisis somero de los usos de la tecnología, la imagen y lo mediático en una serie de textos de autores previos cuya selección ha pretendido dar idea de la variedad de apropiaciones en ese recorrido, encabezado por una breve referencia a los usos camp y pop de Puig, ampliamente estudiado como iniciador de un arte de los medios en el Río de la Plata. En Levrero hemos leído una apropiación de lo mediático desde el relato fantástico, en Bioy Casares y Ricardo Piglia, desde la ciencia ficción. En el primero hemos analizado la invocación de lo visual massmediático como écfrasis. En los segundos hemos leído la conciencia mediática (Paz Soldán y Castillo, 2001) a partir de la tematización de ecologías de la multiplicidad de la información y el ensamblaje mediático. En los autores seleccionados, aunque distanciados en sus estéticas, hemos tratado de leer un elemento común: la nostalgia de real, o de una experiencia previa al simulacro, inclusive desde el reconocimiento posmoderno, como era el caso de *La ciudad ausente*, de que tal experiencia haya sido un constructo. Hemos concluido, en este sentido, que la tematización del simulacro en estas novelas resulta un elemento funcional a la descripción de la pérdida de densidad de lo real como desrealización, como obstáculo o agente desestabilizador para configurar una experiencia de la realidad.

Mario Levrero nos parece otro pionero de la literatura de los medios en Uruguay, autor que no ha sido estudiado en profundidad y del que este trabajo es el más extenso de cuantos se han publicado hasta la fecha. En la narrativa de Mario Levrero hemos leído cómo el ingreso de las imágenes provenientes de la tecnología de los *mass media* bajo écfrasis cumple una función polivalente. Proyectan una teoría de la escritura a partir de las imágenes como elementos fundantes, tematizan un determinado concepto de simulacro vinculado a la teoría de los fractales y proyectan conexiones entre la ecología mediática, cómplice y silenciadora de la conflictividad de la dictadura, y la alienación del individuo. Como leíamos en *Los muertos*, Levrero construye una ficción a partir del despliegue asociativo de imágenes que proyectan simulacros de realidad en los que el personaje bucea. La écfrasis introduce al mismo tiempo una lectura metatextual que refiere al procedimiento narrativo levreriano y dota al texto de una textura cinemática y pictórica. Las estrategias de uso de las formas masivas que se ponen en juego en los textos de Levrero ponen de manifiesto una seducción por las formas menores y por las

posibilidades estéticas de las tecnologías de la imagen, pero éstas, sin embargo, transcriben en última instancia una oclusión de las posibilidades del individuo para apresar lo real, que denuncia del devenir simulacro de lo real. Si bien los personajes y narradores de Levrero se ven forzados a explorar cada una de las imágenes de su museo interior, al mismo tiempo, la integración de las tecnologías de la reproducción massmediática se acompaña de la tematización de una nostalgia imposible, continuamente frustrada, de una experiencia de real- una conexión con el alma junguiana- que el simulacro amenaza con borrar. Si la opción por huir hacia adelante, penetrar hermenéuticamente en las imágenes que salen al paso, parece ser la condena de los protagonistas de estas *nouvelles* (y de sus lectores), es a través de la negatividad de esta denuncia de la pérdida de la realidad a partir de la iteración fractal del simulacro que esta narrativa postula una verosímil distancia crítica respecto de la cultura de masas, cómplice de la violencia de la dictadura uruguaya referida en los textos oblicuamente. Si lo fractal, alegorizado y desplegado en niveles hartos complejos en la narrativa levreriana, puede referir al “laberinto de la realidad” (Levrero, *El lugar*<sup>377</sup>: 97), por lo que el fantástico extremo de Levrero podría leerse como una forma oblicua de realismo (Aínsa, 2002), en la ecología que se expresa en los textos la virtualidad massmediática complica los pasajes entre el inconsciente y la realidad, actuando de obstáculo para una síntesis de una experiencia o una identidad.

En el conflicto escritura-simulacro que leíamos en *La ciudad ausente* las imágenes massmediáticas eran tematizadas como instrumentos desrealizadores de la experiencia de lo real- de un modo similar al que inauguralmente leíamos en la obra de Bioy Casares- responsables de la desconexión del presente con la memoria del pasado. El delirio visual en Piglia vuelve a implicar apocalípticamente una idea de simulacro enfrentado a una nostalgia de real, como veíamos en la narrativa de Mario Levrero, mucho más radicalmente seducida por lo massmediático. Pero a diferencia de ese genuino deseo de verdad frente al simulacro en Levrero, en la novela de Piglia se plantea el reconocimiento de que ese real es una ficción irrecuperable y de que la única construcción posible de su experiencia es la continuidad de la escritura como denuncia a través de actos de lenguaje de esa pérdida. Y aunque hay una abertura visual que la novela proyecta hacia un real más allá del lenguaje, el pozo de “La grabación” en que se

---

<sup>377</sup> Citamos de la primera versión publicada en *El péndulo* n°6 (1982)

hallaban los cuerpos de los torturados, inclusive ésta, en realidad, también está mediada por una red discursiva diferente a la tecnología visual massmediática.

Por contra, la narrativa de Aira desde los noventa que hemos analizado confiere a las imágenes y la tecnología massmediática un papel sumamente complejo: son incorporadas en primer lugar como parte de un proyecto de transvalorización artística, por su efecto basurizador y desjerarquizador, en una línea que retoma la seducción por lo masivo de Puig. En segundo lugar, en su función “bárdica” (Becheloni, 1990), tomando la televisión como productora de ficciones que ingresan a la ficción literaria. En tercer lugar, son funcionales a la “presentificación” del lenguaje narrativo, pero, sobre todo, funcionan en el sistema airiano como gramática para operar una anamorfosis hacia un real que se reivindica más real cuanto más se cae en el universo de las imágenes, cuanto más la propia novela despegas de sí misma hacia la emisión massmediática. En la vuelta imagen de la narrativa que lleva a cabo la obra de Aira, como utopía efrástica, ha desaparecido la nostalgia de un real entendido como necesidad de articular un sentido.

Las transparencias teóricas de la obra airiana, radicalmente volcadas sobre la cuestión del realismo desde lo publicado en los años noventa, subrayan un diálogo con la forma catastrófica de unos textos que sólo cobran significación si se los piensa en relación al contexto que transcriben, unos tiempos de “deshistorización y periodismo” (Aira, “El dandi”), de videopolítica y crisis de la representación. En ellos se plantea la necesidad de una vanguardia que tome los materiales de descarte de un presente globalizado y mediatizado como gramática para la elaboración de un realismo formalmente nuevo, atravesado por la imagen de las tecnologías de la segunda edad de los media. La condición visual de lo que hemos descrito como realismo del simulacro, remite a las propiedades de la imagen televisiva, como veíamos a propósito de *El llanto*, o infográfica, como veíamos tanto en *La prueba* como en numerosas ficciones recientes de Aira. Imágenes que invocan la idea de lo que Gubern llama una “presentatividad” (Gubern, 2007) visual frente a lo representativo propio de las tecnologías de producción y reproducción de las imágenes contemporáneas. Éstas invocan un radical fotográfico (González Requena, 1998), característica de la vieja fotografía fotoquímica, y lo atraviesan del espectro delirante de la nueva imagen digital. La lectura de los pasajes y texturas efrásticos de estas novelas ha pretendido poner de relieve cuál es la función de

esas tecnologías o de su simulación narrativa en la ficción airiana de los noventa y el nuevo siglo. No obstante, esta tesis no ha realizado una aproximación parcial a la obra de Aira, sino dar cuenta de la poética airiana e interrogando la práctica totalidad de la obra a la luz de estas problemáticas. Remontándonos a un análisis de su primera novela y a través de los ensayos de Aira, hemos ubicado la ficción reciente de Aira en el mapa de su propio proyecto. Si bien la seducción por lo mediático se radicaliza desde lo publicado en los noventa, señalábamos en su *opera prima*, la importancia de la noción de anamorfosis como aspiración utópica. El realismo airiano como utopía de real como producción de la realidad, es, desde el principio de su producción narrativa, también inseparable del deseo de hacer real su propio mito.

Finalmente, en el capítulo 7, hemos analizado un corpus de textos de autores que comienzan a publicar ficción en los noventa, que va desde 1998 hasta 2006. Estas novelas trabajan con el espectro mediático del presente y establecen redes de sentido que conectan con una experiencia de real indiscernible del simulacro contemporáneo. En todos estos autores, nacidos alrededor de los sesenta y los setenta, si bien pertenecientes a, como mínimo, dos generaciones, hemos leído un rasgo compartido. Recuperando la vieja idea rodoniana de que es necesario hallar un lenguaje adecuado al presente para referir o comprender el presente, o sus fragmentos. La tecnología funciona de diverso modo, pero en todos ellos, creo, como parte de ese lenguaje. Courtoisie, desautomatiza las versiones sobre los hechos históricos a partir de la gramática televisiva plano-contraplano propia de géneros visuales posmodernos como el videoclip. Peveroni, tematiza las transformaciones en la narrativa de identidad nacional en diálogo con la oleada migratoria de 2002, y tematiza, mediado por la tecnología de lo virtual y el ciberespacio, en una ficción con resabios del *cyberpunk*, un paisaje apocalíptico que enlaza con la noción de campo de Agamben como espacio artificial de opresión que crea el biopoder. Bizzio postula un universo en el que la irrisión del pacto histórico y fantacientífico, en *En esa época* y *Planet*, sirve a un proyecto destructor y a la explicitación oblicua del devenir videopolítica de la política argentina. Cucurto y Rosetti, autores que leen la obra de Aira como un espacio de confluencia, fabrican ficciones que se conciben como emisiones en competencia con lo massmediático, proyectando un realismo en el que juega un papel decisivo el travestismo narrativo de los autores como narradores y personajes como modo de contaminar la realidad- la recepción- con la ficción y viceversa. Ficciones éstas últimas, que se proyectan al futuro



y nos parecen formar parte de una especie de proyecto “SETI” de la NASA, cápsulas en formato libro que acumulan a toda prisa información de la realidad contemporánea, o de las múltiples realidades contemporáneas imbricadas de ficción, atravesadas por el lenguaje acelerado de los *media*, de un presente glocalizado.

Todos estos textos, si bien proyectan estéticas muy diferentes, pertenecientes a autores de diversas generaciones, comparten, creo, una similar ubicación en el mapa cognitivo que describía anteriormente, un posicionamiento próximo a la esperanza ecrástica. Cabría preguntarse por qué clase de utopía esperan los textos en su deseo de devenir imágenes. ¿Utopía post en un período en que se certifica el fin de toda utopía? Como he señalado a propósito de Aira, el potencial utópico del realismo se proyecta como posibilidad de continuar la escritura, de huirle al silencio o a la entropía devoradora del sentido lyotardiano, extrayendo de lo simbolizado, mediante el ingreso de lo massmediático, el carácter representacional de la ficción. En este sentido es que las tecnologías de la producción y reproducción de las imágenes massmediáticas contemporáneas se ponen al servicio de generar en los textos un realismo del simulacro, pues cuando la realidad ha devenido indiscernible de su representación, una vez abandonada la nostalgia de un real construido según redes discursivas previas al simulacro contemporáneo, todo deviene parte de este presente desrealizado. En esta operación con el realismo a través de recursos vanguardistas se abandonan pedazos desconectados de realidad que quedan flotando en las ficciones como “pequeños objetos perdidos”. La proliferación de estos objetos en cada una de esas historias, parece ser la modesta utopía, realizada en la lectura, de estas ficciones. Como dice el personaje de Rosa en *La mendiga*, la utopía de configurarse como alegorías de la escritura para evitar el silencio:

“Hace un momento te decía que la historia terminó, Aldo. Pero eso no quiere decir que se hayan terminado todas las historias. Ahora vendrán otras, y después otras más... Y en todas las historias hay un pequeño objeto perdido, que nadie va a reclamar, como vos decís, y que sin embargo es importante” (Aira, *La mendiga*, 156).

## **CHAPITRE 9. DES CONCLUSIONS POUR RECOMMENCER EN MODE UTOPIE. 2.0**

Tout au long de ce travail on a essayé de lire la façon dans laquelle le roman de El Río de la Plata contemporain transcrit un sensorium semilutionel qu'on décrivait dans les deux premiers chapitres comme « simulacre ». Ce concept a été développé par la philosophie et la sociologie postmodernes pour faire référence à la transformation du statut du regard et au caractère construit du réel à partir de la pénétration des médias audiovisuels, particulièrement depuis l'irruption de la télévision et sa pénétration globale comme médiation vers le milieu de ce siècle.

Pour cette raison, on a trouvé très importante de commencer pour définir le concept simulacre par sa réponse en ce qui concerne une tradition de la pensée critique dont la représentation plus importante est développé dans la philosophie, l'art ou la critique littéraire, lequel place son intérêt dans l'effet desréalisteur des mass médias et la technologie de la production et reproduction des images mais lequel suscite aussi des approches qui apprécient son potentiel émancipateur ou créatif. Alors, la préhistoire du simulacre contemporaine est élaborée depuis le XIX siècle, avec la situation du statut du visuel impliquée dans la chambre noire, qui soutient la perspective cartésienne, par un statut où c'est la première fois que le caractère délirante des images est pris en compte, cela qu'elles ont de projection onirique ou fantasmagorique, car ils comprennent que la vision est un phénomène intellectif plutôt que sensoriel. Avec Jonathan Crary et Martin Jay, on parlait de l'importance de nouveaux appareils de la vision au XIX siècle pour la transformation du sensorium perceptif et le sujet observateur. La prolifération de ces images et technologies transforme la conception de l'espace urbain qui devient, d'après Benjamin, une suite de fantasmagories, perçues d'une nouvelle façon que Benjamin décrit comme distraite. En ce sens la sociologie des nouveaux espaces urbains de la fin du XIX siècle et premières années du XX siècle signalait l'importance de la technologie du pour l'accélération de la vie nerveuse, laquelle contribuait à l'émergence de l'expérience du moderne et en même temps elle desréalisait une expérience préalable du réel. Au sens analogue on illustre le paradoxe de la croissante précision reproductive de la réalité à partir de la photographie et la science moderne avec les affirmations d'Heidegger. D'après lui plus la précision objective est grande, plus le fait de que pour l'obtenir la médiation médiatique devient nécessaire est manifesté, alors l'épistémè

moderne abandonne le concept grec d'appréhension par celui-ci de représentation à ce que Heidegger appelle l'âge de l'image du monde.

Benjamin et Adorno sont deux pièces inévitables dans le parcours par cet histoire du simulacre, car on a dit, ils serviront de point d'appui théorique pour deux approches dans l'étude des transformations du sensorium du côté des médias. L'essai qu'on a cité *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, représente un rapprochement aux médias qui avance des notions contemporaines qui voient que entre la culture de masse et l'haute culture il y a des liens et de négociations, des potentialités à lire et des connivences susceptibles d'être dénoncées. L'oeuvre de Benjamin a été lu par la critique culturelle latino-américaine depuis milieu des années quatre-vingt, ce qu'on peut constater dans l'oeuvre de Nelly Richard et sa lecture « benjaminienne » de la culture de la post-dictature chilienne en *Residuos y metáforas*, ou dans l'approche de l'hybridité, de García Canclini, qui comme Benjamin, trouve un terrain idéal pour le développement des processus d'hybridation dans la technologie et les mass médias liées aux espaces urbains. Du même style que Benjamin, on peu lire la théorie de la communication de Martín Barbero. Comme on a montré dans le chapitre 3, sa notion de médiation, rejette les essentialismes folkloristes dans le traitement de la culture de masse en tant que quelque chose fausse et isolable du populaire, et il se montre intéressé par les négociations données dans le massif. L'approche de l'hybridité qui ajoute un composant intermédiaire a été très utile pour nous pour penser les textes que on a analysé, lesquels on peut classer sans doute comme hybrides d'après le sens qui donne García Canclini à ce terme.

Au contraire, Horkheimer et Adorno, avec leur notion d'industrie culturelle, sont en tête du groupe des apocalyptiques, en rejetant toute la potentialité utopique aux médias, analysées en tant que des agents de la manipulation et reproduction de l'idéologie hégémonique. Leur pari pour l'art d'avant-garde comme le pôle opposé à ladit industrie finit par devenir la seule éthique-esthétique acceptable. Le travail d'Adorno signale un abîme entre l'avant-garde moderniste et la néo-avantgarde post-moderniste, qu'on a étudié avec Huysen et qu'on a détaillé avec Subirats, qui lit des continuités et des affaiblissements aux frontières de la modernité et la post-modernité.

La deuxième moitié du XX siècle témoigne du passage de ce qu'on a appelé ère de l'image du monde avec Heidegger à ce qu'on pourrait appeler le monde de l'image avec Lipovetsky. On a joint à notre travail deux narratifs de cette transition réalisés par Jameson et Deleuze. Le simulacre, lié au développement de la théorisation post-moderne, atteint sa formulation la plus parfaite dans les thèses de Baudrillard, et il est avancé par Barthes, comme on voyait dans la conception du réel en tant que *pseudo physis*, par Jameson dans la notion de la machine panoptique foucaultienne ou le regard bureaucratifié, et, sur tout, par Debord dans la théorie de l'être social comme spectacle. Debord envisage les liens entre capitalisme et massmédiation de l'esphère du public, en trouvant que, dans les sociétés où les conditions modernes de production prévalent, toute la vie est présentée comme une énorme accumulation de spectacles. Dans la théorie de Debord, ce qui est spectaculaire s'oppose à ce qui est vital comme le réel à sa représentation. Cependant le mouvement situationniste favorise une approche critique qu'on voit se reproduire dans les textes narratifs contemporains des années quatre-vingt-dix qu'on analyse. Si d'un côté les textes sont configurés par les technologies du simulacre, en reproduisant leurs conditions de production, comme Althusser dirait, d'un autre côté, ils indiquent une dénonciation dans cette reproduction, en visualisant ce que le simulacre efface au moment où il est effacé.

Au cours du chapitre 2 on voyait les formulations divers du concept impliquées dans la théorie post-moderne de Baudrillard, Lyotard, Jameson, Vattimo aux années quatre-vingt et certains de ses continuatoins aux années quatre-vingt-dix. Pendant la première moitié du XX siècle, dans un contexte de fascismes et propagande, surtout à partir des théorisations de l'École de Frankfurt, la discussion critique des mass médias est axée sur des questions concernant la manipulation. Parallèlement à ces approches, un autre point de vue ( les études de l'instrumentalisation des technologies de la reproduction réalisées par Benjamin ou Enzensberger peuvent être deux exemples ), fait commencer d'autre ligne d'analyse qui cherche à trouver des potentialités ou des possibles usages émancipateurs de la technologie au magma du comportement aliénant des médias. Une troisième approche émerge aux années cinquante à partir des naissantes études culturelles. Ces études mettent l'accent, notamment, sur la façon dans laquelle les masses décodent les messages selon des buts et besoins précis indépendants au contrôle de la propre émission. Dans une quatrième approche, elle est encadrée une école d'études plus actuelle, qui pourrait être appelée « *media-discourse analysis* ». Son

rapprochement à l'étude des médias non seulement prend en compte la grammaire des médias, leurs potentialités pour l'aliénation ou pour l'émancipation en tant que des objets technologiques, des utensiles ou *hardware*, indépendants à l'être humaine objet de la manipulation, mais en plus il les prend en compte en intégrant des systèmes complexes d'information liés à l'être humaine et aux forces sociales. Cette théorie est plus consciente de comment la communication est matérialisée, compte tenu des réseaux où les divers médias sont intégrés, et aussi du *feedback* ambidirectionnel propre entre les individus et ce que Deleuze appelle les « machines sociales » ( Deleuze, 1986a ), les technologies intégrées dans un moment historique spécifique.

Les débuts de cette approche peuvent être constitués par les travaux de l'École de Toronto aux années soixante, avec des théoriciens comme McLuhan, Havelock ou Ong. L'actualisation de cette approche a eu lieu sur tout aux années quatre-vingt-dix, après le grand débat autour de la question post-moderne et, à ce sujet, autour de l'importance donnée à la description d'un sensorium radicalement affecté par les mass médias. Les années quatre-vingt actualisent beaucoup des affirmations de cet École en les intégrant avec des apports des Humanités. Dans le premier chapitre on a remarqué l'importance de McLuhan, premier représentant et inspirateur de cet approche. La relecture de McLuhan aux années quatre-vingt-dix est combinée avec les apports de Foucault et Lucan par la lecture de théoriciens comme Kittler et sa référence à ses « *Discourse Networks* » ( réseaux discursifs ), que nous avons utilisé pour analyser la présence en conflit des technologies de l'écriture face aux technologies visuelles dans les textes littéraires. De façon analogue, Giesecke employe le terme « systèmes technologiques » ( *technological systems* ), pour parler de communautés culturelles et sociales qui constituent des systèmes où leur complexité, dynamique, leurs limites et auto-représentations sont fondés sur les mass médias. Dans ce groupe d'études on a encadré ceux-là élaborés par Mark Poster, Donna Haraway et Hatherine Hayles, les deux derniers plus proches à la littérature. La conception du post-humaine a été utile pour parler des transformations de l'identité qui thématisent certains de ces romans. Le pas des années quatre-vingt aux années quatre-vingt-dix représente aussi une révolution aux communautés globales grâce au développement des nouvelles technologies comme les autoroutes de l'information, la réalité virtuelle et le cyberspace, qui représentent aussi des nouveaux espaces d'interaction dans le sphère des choses quotidiennes. Les choses quotidiennes, ainsi, deviennent une superposition d'espaces virtuels dans lesquels une

expérience contemporaine des choses réelles comme simulacre massmédiateur interactif a lieu. La prolifération de ces espaces et les transformations que l'identité des individus subissent à cause de ces nouvelles machines, incitent Poster à parler d'une nouvelle période des médias aux années quatre-vingt-dix, dans laquelle la réalité cartésienne n'est pas la seule réalité « réelle » où l'activité quotidienne se déroule.

L'interactivité et la décentralisation rhizomatique des nouvelles technologies sont étudiées par d'autres théoriciens technologues de façon plus apocalyptique comme Zizek, Sartori ou Virilio. Le dernier auteur identifie l'urbanisation du temps réel qui est chargé du virtuel avec la disparition post-moderne de l'espace urbain et la désintégration du public, qui sera largement décrit dans la société des flux que Martín-Barbero théorise. Pour Virilio, le virtuel, littéralisation des métaphores du simulacre de la dernière décennie, ne comportent aucune possibilité utopique, car c'est toute la ville qui se précipite vers le virtuel, l'espace public donne sa place à « l'image publique ». Virilio pense que la vitesse instantanée des nouvelles médias laissent en arrière l'espace réel. Cette question de la desurbanisation de l'espace réel et, par conséquent, la crise de tout ce qui concerne la politique sont mises en relief, comme on a vu dans le chapitre 3, par la critique latino-américaine des dernières années. Celle-là a théorisé les effets du sensorium simulationnel produit de la culture de masse dans les sociétés du subconscient. Ni les apocalyptiques ni les intégrés, métaphore avec laquelle Hopenhayn place la critique latino-américaine, les théoriciens latino-américains du Cône Sud, dont l'oeuvre nous commentons au cours de la reconstruction de l'incidence de la technologie, les médias et les images du simulacre sur la perception du réel, soulignent l'importance de celles-là par rapport aux configurations hybrides des cultures latino-américaines.

Dans la pléiade de textes de critique littéraire qui reprennent des notions provenant du post-modernisme critique, il est fréquent l'allusion à la thématization des aspects liés à la culture de masse, en signalant dans la présence d'une séduction par le massif un caractère post-moderne des objets analysés face au modernisme dans son sens étendu, qui inclurait les avant-gardes historiques à la manière anglo-saxonne, où ces éléments seraient absents ou bien la distance par rapport à eux serait évidemment importante. L'objet de notre travail, l'analyse de la thématization du simulacre post-moderne à partir des apports de la technologie, l'image et médias liés à celui-là, dans des textes des deux

dernières décennies, nous exige une précision plus grande, un effort à fin de rendre compte des relations des textes avec le simulacre massmédiatique et son fonctionnement grâce aux nouveaux concepts, à fin de répondre à la question sur de quelles nouvelles façons ces éléments apparaissent dans ceux-là, elles y donnent forme et avec quelles problématiques ils font rhizome. Si, comme on a remarqué au cours de notre travail, « Tlön », « Funes » ou « Morel » ont été analysés en tant que les personnes qui ont suggéré ou avancé le concept du simulacre dans un sens contemporain, l'adjectif post-moderne fera référence aux réalités très différentes s'il est appliqué aux fictions de Borges, aux textes de Puig ou à ceux-là de César Aira, par exemple. Raison de plus pour que le débat modernité/post-modernité, inévitable quand on parle de ces questions, ne soit pas le seul axe de la discussion, dans un espace latino-américain et, plus spécifiquement, de El Río de la Plata, où les approches des médiations ( Martín-Barbero, 2003 ), de l'esphère hybride ( García Canclini, 1990 ) et la post-modernité périphérique ( Sarlo, 1994 ; Richard, 1994 ; Achugar, 1994 ) engagent un dialogue fructueux.

Établir les limites du post-modernisme narratif, sa pertinence et son corpus en Amérique Latine amènerait à une autre passionnante discussion qui, cependant, n'est pas comprise dans les objectifs de ce travail, mais c'est vrai que tant Puig, que Levrero, Piglia, même Aira, ou n'importe quel texte du XXI siècle analysés au cours de ce travail deviennent post-modernes dans leur thématisation du simulacre, au moins par trois raisons qu'on a démontré dans cette thèse : dans tous leurs oeuvres, la question du statut ontologique du réel est impliquée, comme la version du post-modernisme littéraire de McHale exige. Tous ces auteurs envisagent une séduction par le masif où la distance critique qui doit être restaurée par des opérations complexes de lecture est effacée ( Eco, 2004 ; Amar Sánchez, 2000 ). Et, finalement, ils demandent, je pense, un type de critique que Žižek considérerait comme post-moderne, c'est-à-dire, celle-là qui n'est pas orientée vers révéler ce que le texte veut dire, mais vers proposer des interprétations ou lectures différentes de ces textes qui projettent des constructions théoriques qui n'essayent pas de les expliquer, mais de reconnaître la multiplicité de possibilités de les interpréter et la façon dans laquelle ils se mettent en contact avec des éléments discursifs ou avec des problématiques théoriques qui ne sont pas explicites ( Žižek, 1992 ; Noemí, 2004 ). Néanmoins, dans le chapitre 3 on a inclus une discussion liée à la géopolitique du connaissance qui nous semblait importante. La mise en dialogue des

théories latino-américaines avec celles-là forgées par le post-modernisme européen et des États-Unis, réussit à affronter une face plus réaliste de cette problématique globale localisé dans la culture d'Amérique Latine.

En tenant compte de tout ce qu'on vient de dire, il convient de replacer dans son contexte quel type de relation ont les textes avec le sensorium, pour lequele on a construit une carte théorique, un espace où placer les usages de la technologie massmédiatique dans les textes, structuré autour de deux axes : un premier axe qu'on décrivait avec Eco comme l'apocalyptique/integré en ce qui concerne la culture de masse, et un autre axe qu'on pourrait appeller, d'après les termes de Mitchell, comme celui de l'espoir/peur ekphratiques. L'espoir de devenir image comme utopie de la cooptation de la grammaire grâce à laquelle le réel soit plus intensément référé, dans le cas des esthétiques qu'on analyse, un réel croisé des médiations du simulacre ; le peur ou la crainte des images en tant qu'agents desréalisateurs de l'expérience. L'ekphrasis, qu'on prend de la littérature comparée et la critique d'art, a été une outile d'analyse fondamental pour ce travail de recherche, et on a aussi utilisé certains cocepts encadrés à la techno-écriture comme ceux-là élaborés par Johnston, comme assemblage médiatique et multiplicité de l'information, et le terme séduction de Baudrillard, productif dans l'esthétique *camp*, partagée par quelques de ces textes. On pense que ce cadre ou carte cognitif peut être précieux pour étendre l'analyse à d'autres textes littéraires. Aucun de ces textes analysés s'encadrent clairement sur un des deux pôles, mais on observe, chez les auteurs les plus jeunes comment l'ekphrasis massmédiatique, qui ne laisse jamais d'ajouter une dénonce du devenir simulacre du réel, abandonne le pôle de la crainte ekphrastique ou ses liens avec lui deviennent plus faibles ou sont transformés dans une aceptation du simulacre comme condition du developpement de la vie, la constitution de la idéntité, ou la possibilité de l'écriture.

Dans les chapitres suivantes, j'ai essayé de lire l'oeuvre de César Aira dans une tradition de littérature des médias au canon de El Río de la Plata, où elle est incorporée et avec laquelle elle établit des ruptures. Pour cette raison j'ai indrotuit une analyse sommaire des usages de la technologie, l'image et le médiatique dans les textes d'auteurs précédents dont la sélection a cherché de montrer la variété des appropriations au cours de ce temp, en commençant par une brève référence à Puig, largement étudié en tant que précurseur d'un art des médias à El Río de la Plata. Dans les auteurs



sélectionnés, bien que leurs esthétiques soient très différentes, on a essayé de lire un élément commun : la nostalgie de réel, ou d'une expérience préalable au simulacre, y compris depuis la reconnaissance post-moderne, comme dans *La iudad ausente*, de que telle expérience ait été un « construct » ( création mentale ). Deuxièmement, la thématization du simulacre dans ces romans constitue un élément fonctionnel pour la description de la perte de densité du réel, comme desréalisation, comme obstacle ou agent destabilisateur pour configurer une expérience réaliste.

Mario Levrero nous semble un autre pionnier, c'est fois en Uruguay, auteur qui n'a pas été étudié en profondeur et duquel ce travail est le plus long de tous qui ont été publiés jusqu'au présent. Dans le roman de Mario Levrero on a lu comment l'introduction des images provenant de la technologie des mass médias sous l'ekphrasis accomplit une fonction polyvalente. Elles lancent une théorie de l'écriture à partir des images comme des éléments constitutives, elles thématisent un concept précis du simulacre lié à la théorie des fractales et elles projettent des liens entre l'écologie médiatique, complice et silencieux des conflits de la dictature, et l'aliénation de l'individu. Comme on a lu dans *Los muertos*, Levrero construit une fiction à partir du déploiement associatif des images qui projettent des simulacres de réalité où les personnages plongent. L'ekphrasis introduit en même temps une lecture métatextuelle qui parle du procédé narratif de Levrero et elle attribue au texte une texture cinématique et picturale. Les stratégies d'usage des formes massives qui sont mises en jeu dans les textes de Levrero mettent en évidence une séduction par les formes mineures et par les possibilités esthétiques des technologies de l'image, mais celles-là, cependant, sont mises en fonction d'une dénonciation de l'occlusion des possibilités de l'individu pour capturer le réel, d'une dénonciation du devenir du simulacre du réel et la disparition de l'expérience. Bien que les personnages et les narrateurs de Levrero soient forcés à explorer chaque des images de son musée intérieur, en même temps, l'intégration des technologies de la reproduction massmédiatique thématise une nostalgie impossible, continuellement frustrée, d'une expérience de réel – un lien avec l'âme jungienne – que le simulacre menace d'effacer. Si le choix de fuir en avant, de pénétrer herméneutiquement dans les images qui y coupent court, est la peine des personnages principales de ces « nouvelles » ( et de leurs lecteurs ), c'est par la négativité de cette dénonciation de la perte de la réalité à partir de la réitération fractale du simulacre que ce roman réclame

une vraisemblable distance critique par rapport à la culture de masse, complice de la violence de la dictature uruguayenne à laquelle on y fait obliquement allusion.

Dans le conflit écriture-simulacre qu'on lisait dans *La ciudad ausente* les images massmédiatiques étaient thématiques comme des moyens desréalisateurs de l'expérience du réel – d'une façon similaire à celle-là qu'on lisait au début dans de l'oeuvre de Bioy Casares – responsables de la déconnexion entre le présent et la mémoire du passé. Le délire visuel en Piglia implique encore de façon apocalyptique une idée de simulacre opposée à une nostalgie de réel, comme on voyait au cours du roman de Mario Levrero, beaucoup plus radicalement attiré par le massmédiatique. Mais contrairement à ce désir authentique de vérité face au simulacre en Levrero, dans le roman de Piglia il se pose la reconnaissance de que ce réel est une fiction irrécupérable et de que la seule construction possible de son expérience est la continuité de l'écriture comme dénonciation par des actes de langage de cette perte. Et même s'il y a une ouverture visuelle que le roman projete vers un réel au-delà du langage, le puits de « *La grabación* » où les corps des torturés étaient trouvés, même celle-là, en réalité, est aussi influencée par un réseau discursif différent du réseau technologique visuel massmédiatique.

D'un autre côté, le roman de César Aira qu'on a analysé dès années quatre-vingt-dix confèrent aux images et à la technologie un valeur extrêmement complexe : premièrement, elles sont incorporées comme partie d'un projet de transvaluation artistique par son effet deshiérarchisateur. Deuxièmement, dans son fonction « bardique » ( Becheloni, 1990 ), en considérant la télévision comme producteur de fictions qui rentrent à la fiction littéraire. Troisièmement, elles sont fonctionnelles à la présentification du langage narratif, mais, sur tout, elles marchent dans le système d'Aira comme grammaire pour réaliser une anamorphose vers un réel que plus il tombe dans l'univers des images et plus le propre roman se détache de soi même vers l'émission massmédiatique, plus il se manifeste comme réel. Dans le devenir image du roman que l'oeuvre de César Aira réalise, en tant qu'utopie ekphrastique, la nostalgie d'un réel entendu comme besoin d'élaborer un sens a disparu. Les transparences théoriques de l'oeuvre d'Aira, radicalement consacrées à la question du réalisme à partir de ce qu'il avait été publié aux années quatre-vingt-dix, soulignent un dialogue avec la forme catastrophique des textes qui ne prennent pas de sens s'ils ne sont pas pensés par

rapport au contexte qu'ils transcrivent, une époque de « deshistorisation et journalisme » ( Aira, *El dandi*, 2002 ), de vidéo-politique et crise de la représentation. Au cours de ces textes, il est envisagé la nécessité d'une avant-garde qui prenne les matériels d'un présent globalisé et médiatisé qui ne servent plus comme grammaire pour l'élaboration d'un réalisme avec une nouvelle forme, traversé par l'image des technologies de la deuxième âge des médias. La condition visuelle de ce qu'on a décrit comme réalisme du simulacre, parlent des propriétés de l'image de la télévision, comme on voyait à propos de *El llanto*, ou de l'image iconographique, comme on voyait tant dans *La prueba* que dans nombreuses fictions récentes de César Aira. Des images qui cherchent une présentativité face au représentatif, qui appellent au radical photographique comme la vieille photographie, et elles les traversent du spectre délirant de la nouvelle image numérique. Néanmoins, le rapprochement à l'oeuvre de César Aira n'a pas voulu prendre quelques fictions, mais aller au projet initial de l'auteur, l'Encyclopédi airienne, et pour cette raison on a lu l'importance de la notion d'anamorphose dans *Moreira*, son premier roman. Le réalisme d'Aira en tant qu'utopie de réel, est, depuis le début de sa production narrative, aussi inséparable du désir de faire réel son propre mythe, trouver des lièvres réels aux pampas imaginaires.

Finally, dans le chapitre 7, on a analysé un corpus depuis 1998 jusqu'à 2006. Ces romans thématissent le médiatique et ils établissent des réseaux de sens qui sont en liaison avec une expérience de réel indiscernable du simulacre contemporaine. Dans tous ces auteurs on a lu un trait inter-générationnel, partagé par quelques générations d'auteurs nés aux années soixante et soixante-dix, qui reprend l'idée de Rodó du besoin de trouver un langage adéquat au présent pour rapporter ou comprendre des fragments du présent, duquel la possibilité d'établir une carte *cognitive* globale est abandonnée. La technologie fonctionne dans tous ces auteurs, je pense, comme partie de ce langage. Courtoisie, désautomatise les versions sur les faits historiques à partir de la grammaire de la télévision plan-contreplan propre de genres post-modernes comme le vidéo-clip. Peveroni, thématise les transformations dans le roman d'identité nationale en dialogue avec la vague migratoire de 2002, et il thématise, à partir de la technologie du virtuel et le cyberspace avec des arrière-goûts du *cyberpunk*, un paysage apocalyptique qui relie à la notion de champ d'Agamben comme espace artificiel d'oppression créé par le biopouvoir. Bizzio réclame un univers où la dérision de l'accord historique et fantascientifique, dans *En esa época y Planet*, sert au projet déconstructeur et à

l'explicitation transversale du devenir vidéo-politique de la politique argentine. Cucurto et Rosetti, auteurs qui lisent l'œuvre de César Aira comme un espace de confluence, fabriquent des fictions qui sont conçues comme des émissions en concurrence avec le massmédiatique, en montrant un réalisme où le travestissement narratif des auteurs comme des personnages comme façon de contaminer la réalité –la réception– avec la fiction et vice versa a une très importante fonction. Des fictions, ci-dessus mentionnées, qui sont projetées vers le futur et qui nous font penser à qui font partie d'un projet SETI de la NASA, des capsules en format livre qui accumulent à toute vitesse d'information de la réalité contemporaine, ou des réalités imbriquées de fiction, traversées par le langage accéléré des médias, d'un présent glocalisé, pour être reçues par des lecteurs extraterrestres, si le terrestre est l'écriture du roman littéraire, pas seulement moderne, mais aussi la métafiction historiographique post-moderniste.

Tous ces textes, bien qu'ils projettent des esthétiques très différentes, appartenant aux auteurs de générations différentes, ils partagent, je pense, un semblable emplacement dans la carte cognitive décrite ci-dessus, une idée proche à l'espoir ekphrastique. ¿Quelle type d'utopie les textes attendent dans son désir de devenir des images ? ¿Utopie dans une période où la fin de toute utopie est certifiée ? Comme j'ai signalé à propos d'Aira, le potentiel utopique du réalisme est montré en tant que possibilité de continuer l'écriture, de fuir du silence ou de l'entropie dévoratrice du sens lyotardien, en extrayant du symbolisé, grâce à l'introduction du massmédiatique, le caractère représentatif de la fiction. Dans ce sens, les technologies de la production et reproduction des images massmédiatiques contemporaines fonctionnent à fin de générer un réalisme du simulacre aux textes, car quand la réalité est devenue indiscernable de sa représentation, une fois que la nostalgie d'un réel construit selon des réseaux discursifs préalables au simulacre a été laissée à côté, tout devient réel, pendant que tout fait partie de ce présent désdifférencié. Dans cet opération avec le réalisme par de recours d'avant-garde, ils sont abandonnés des morceaux détachés de la réalité qui restent en flottant aux fictions comme de petits objets pas importants. La prolifération de ces objets dans chaque un de ces histoires, semble d'être la modeste utopie de ces fictions, comme Rosa, une des personnages dans *La mendiga* dit, l'utopie de se congifurer comme des allégories de l'écriture à fin d'éviter le silence :

« Il y a un moment, je te disait que l’histoire a fini, Aldo. Mais ce ne veut pas dire que toutes les histoires aient fini. Maintenant, d’autres histoires viendront, et après d’autres plus... Et dans toutes ces histoires il y a un petit objet perdu, que personne va réclamer, comme tu dis, et que cependant, il est important » (« Hace un momento te decía que la historia terminó, Aldo. Pero eso no quiere decir que se hayan terminado todas las historias. Ahora vendrán otras, y después otras más... Y en todas las historias hay un pequeño objeto perdido, que nadie va a reclamar, como vos decís, y que sin embargo es importante ») (Aira, *La mendiga*, 156).

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía General

Aarseth, Espen (2004) "La literatura ergódica". En Sánchez-Mesa, D. (comp.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, 117-146.

Abraham, Tomás (2004) *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.

Achugar, Hugo (1992) "Uruguay, el tamaño de la utopía", en Hugo Achugar et al. (comp.), *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Ediciones ¿Mito, crisis o afirmación? Montevideo, Ediciones Trilce, 75-96

Achugar, Hugo (1994) *La Biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce.

Adorno, Theodor (1984) *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Adriaensen, Brigitte (1999) "Postcolonialismo posmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea" *Romaneske*, junio [en línea] [consulta enero 2008] en [www.kuleuven.ac.be/vlr/992postcol.htm](http://www.kuleuven.ac.be/vlr/992postcol.htm)

África Vidal, Maria del Carmen (1990) *Hacia una patafísica de la esperanza: reflexiones sobre la novela posmoderna*. Alicante: Universidad de Alicante.

Agamben, Giorgio (2004) *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.

Aínsa, Fernando (1995) "Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya". En Spiller, R. (edit) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Lateinamerika Studien n° 36*. Frankfurt am Main: Vervuert, 389-408.

Aínsa, Fernando (2000) *Travesías*. Málaga: Litoral.

- Aínsa, Fernando (2002) *Del canon a la periferia, Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Aínsa, Fernando (2003) *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Aínsa, Fernando (2008) “Una narrativa desarticulada, desde el sesgo oblicuo de la marginalidad”. En Montoya Juárez, J.y Esteban A. (edits.) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 35-50.
- Alazraki, Jaime (1990) “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, N° 19, 2, (Special Issue on the Fantastic), 21-35
- Alberca, Manuel (1996) “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996), Universidad de Barcelona, 9-18
- Alberca, Manuel (2003): “La autoficción hispanoamericana”. En Soubeyroux j. (comp.) *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 331-338.
- Alberca, Manuel (2005) “El arte de la mentira para mejor decir la verdad” (o para que nadie sepa que tengo miedo)”. En Lafon M., Breuil C. y Remón-Raillard M. (edits.) *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 227-236
- Alcalá, José Ramón (2008) “Arte, ciencia y tecnología: nuevos escenarios creativos en la cultura digital contemporánea”. En *Actas del simposio internacional nuevos medios y realidad sociocultural en la creación audiovisual contemporánea*. Granada: Grupo de Investigación HUM 736, Universidad de Granada, 11-39
- Amar Sánchez, Ana María (1992) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Amar Sánchez, Ana María (2000) *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, José (2000) *Camp y postvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Amícola, José (2006) “Hell has no Limits: de José Donoso a Manuel Puig”. En Ingenschay, D. (edit.) *Desde aceras opuestas: Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 21-36.
- Andatch, Fernando (1992) *Signos reales del Uruguay imaginario*. Montevideo: Trilce.
- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México, Fundación de Cultura Económica.
- Anderson, Michael (1976) *The Logan's Run* (La fuga de Logan). Metro-Goldwyn-Mayer: EEUU.
- Anderson, Perry (1998) *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Appadurai, Arjun (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. 1996. Buenos Aires-Montevideo: Trilce-Fondo de Cultura Económica.
- Apprato, Roberto (2006) “Diario de Levbrero” En *Hermes criollo*. Año 5. n°10- Otoño 2006. Montevideo: Uruguay, 133-135
- Arendt, Hanna (1973) *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.
- Arriba, Laura de (1996) “Raras ficciones nuevas”. *Revista Celehis*. Año 5, n° 6/7/8 Vol. 2. Universidad Nacional de Mar del Plata, 243-267
- Augé, Marc (1995) *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.
- Avelar, Idelber (2004) “Duelo y narrabilidad: un cyberpolicia en la ciudad de los muertos”. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 151-184.



- Avelar, Idelber (2004) “Máquina apócrifa, alegoría del duelo y poética de la traducción”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pérsico. Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. 177-199
- Bacarisse, ““The kiss of Death”: *El beso de la mujer araña*” (1988). En *The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig*. University of Wales Press: 86-125.
- Bajtín, Mijail (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Balderston, Daniel (1987) “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán”. En Sarlo B. *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid-Minnesota, Alianza Editorial: 109-121
- Ballart, Pere (1994) *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Barra, María Josefa (1991) “Respiración artificial: retórica y praxis”. En Spiller, R., *La novela argentina de los años 80*. Lateinamerika Studien 29, Frankfurt am Main: Vervuert: 1991: 13-36.
- Barrenechea, Ana María (2000) “Inversión del tópico del beatus ille en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En Fonet, J. (edit.) *Valoración múltiple de Ricardo Piglia*, La Habana: Casa de las Américas, 235-249.
- Barrenechea, Ana María (2002) “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana*, nº. 200: 765-768
- Barth, John (2000) “Visita al posmodernismo: reseña amateur de un novelista profesional”. En Barth, J. (edit.) *Textos sobre el posmodernismo*. León: Colección Taller de Estudios Norteamericanos, 62. Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Barthes, Roland (1982) *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Barthes, Roland (1983) *Mythologies*. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1996) “Del análisis estructural al análisis textual”. En Sullá E. (edit) *Teoría de la novela* Barcelona: Crítica-Mondadori, 140-149
- Barthes, Roland (1997) *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- Baudelaire, Charles (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon.
- Baudrillard, Jean (1970) *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, París: SGPP: 204.
- Baudrillard, Jean (1990) “Videosfera y sujeto fractal”. En Anceschi, L. (edit.) *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra: 27-36.
- Baudrillard, Jean (1994) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1988) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1997) *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (2002) “The Precession of Simulacra”. En Gigi Durham, M y Kellner, D. (edits) *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. Oxford-Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers, 521-549.
- Bauman, Zygmunt (1992) *Intimations of postmodernity*. Londres: Routledge.
- Bazin, André (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Becerra, Eduardo (1999) “Momento actual de la narrativa latinoamericana: otras voces, otros ámbitos”. En Becerra E. (comp.) *Líneas aéreas*. Madrid: Lengua de Trapo, 13-25

- Bechelloni, Giovanni (1990) “¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?”. En Anceschi, L. (edit.) *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 55-63.
- Beckett, Samuel (1970) *Molloy*. Barcelona: Lumen.
- Behnlacen, Tlemcali (2000) *Comment se construit la pauvreté*. Paris: Harmattan.
- Bell, Daniel (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism*. London: Verso.
- Benedikt, Michael (1991) *Cyberspace: First Steps*, Cambridge: MIT
- Benjamin, Walter (1933) “Experiencia y pobreza”. *Archivo Chile, Historia político social-Movimiento popular*. Centro de Estudios Miguel Enríquez [en línea] [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0005.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf) [consulta enero 2008]
- Benjamin, Walter (1970) “Tesis en la filosofía de la historia” en *Angelus Novus, La Gaya Ciencia*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- Benjamin, Walter (1973) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 16-60.
- Benjamin, Walter (1986) *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta.
- Bergmann, Emile L. (1979) *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bergson, André (1985) *La evolución creadora*. Madrid: Austral.
- Berman, Marshall (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Berman, Marshall (2004) “Brindis por la modernidad”. En Casullo, N. (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad.*, Buenos Aires: Retórica Ediciones, 87-106.
- Bernardi, Gabriela, (1998) “Con Mario Levrero: *Muchos dicen que soy un maniático*”, *El País cultural*, año IX, nº 431, Viernes 6 de febrero de 1998:, 1-3.

- Beverley (1993), "Introducción". En *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. (John Beverly y Hugo Achugar, comp.) Lima – Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 7-18.
- Beverley, John, José Miguel Oviedo y Michael Aronna (edits) (1995) *The Postmodern Debate in Latin America*, Durham: Duke University Press.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bolaño, Roberto (2004) "Los mitos de Cthulu". En AAVV, *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 22-37.
- Bolaño, Roberto (2003) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama (1998).
- Booth, Wayne C. (1992) *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1998), *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1995) "¿Qué es el género policial?", En Lafforgue, J. y Rivera, J. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 249-250
- Borón, Atilio (1996) "Presentación". En VVAA. *Peronismo y menemismo: avatares del populismo en la Argentina*, Buenos Aires: El Cielo por asalto, 7-46.
- Borón, Atilio (1999) "Pensamiento único y resignación política: los límites de una falsa coartada". En Borón, A., Gambina J. y MInsburg, N. *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA-CLACSO, 219-247.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997) *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel

- Bradú, Fabianne (1996) "Cómo me hice monja (Reseña)" *Revista. Vuelta*. Sep, nº 238, 46-47.
- Bratosevich, Nicolás (1997) *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel.
- Bravo, Víctor (1996) *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Breuil, Cristina (2003a) *Poétique de la ville dans l'oeuvre de César Aira*. Tesis Doctoral. Universidad de Grenoble III.
- Breuil, Cristina (2003b) "Les empreintes de la ville: écriture de l'espace urbain dans les romans de l'écrivain argentin César Aira". Actes: 23e Colloque d'ALBI. *Langages et signification*. Pierre. Marillaud-Robert Gautier. 127-137.
- Broch, "Kitsch y arte de tendencia" (1970): en *Kitch, vanguardia y el arte por el arte*,: 15-31.
- Brooks, Peter (1976) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: London.
- Brown, Andrew (2005) *Test Tube Envy: Science and Power in Argentine Narrative*. Lewinsburg: Bucknell University Press.
- Brown, Andrew (2006) "Ripped Stitches: Cosumerism, Technology and Post-Human Identity in Rafael Courtoisie's *Tajos*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 15, Nº 2, agosto: 127-142.
- Brown, Andrew, "Identidad posthumana en *Lóbulo* de Eugenia Prado. En *Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina*. (número coordinado por Andrew Brown). *Revista Iberoamericana*. Núm. 221. Octubre-Diciembre 2007. Universidad de Pittsburgh
- Brown, J. Andrew. "Life Signs: Ricardo Piglia's Cyborgs." *Science, Literature, and Film in the Hispanic World*. Ed. Kevin Larsen & Jerry Hoeg. New York: Palgrave, 2006. 87-107.

- Brown, Andrew, "Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina". (número coordinado por Andrew Brown). En *Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina*. (número coordinado por Andrew Brown). *Revista Iberoamericana*. Núm. 221. Octubre-Diciembre 2007. Universidad de Pittsburgh. 735-741.
- Brunner, José Joaquín (1992) "América Latina en la encrucijada de la modernidad" (Documento de trabajo) FLACSO, Programa Chile. Serie: Educación y Cultura, n° 22, abril de 1992.
- Brunner, José Joaquín (1994) "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". En Herlinghaus H. y Walter M. (comps.) *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Astrid Larger Verlag. 48-82
- Bueno, Raúl (1996) "Sobre heterogeneidad literaria y cultural de América Latina". En Mazotti J. A. y Zeballos Aguilar, J. (edits.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Caillois, Roger (1986) *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calabrese, Omar (1989) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calderón, Fernando (1987) "Identidad y tiempos mixtos. O cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios" *David y Goliath*, 52, septiembre, 4-9.
- Calderón, Fernando y Hopenhayn, Martín et. al. (edits.) (1996) *Esa esquiva modernidad: desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe*. Caracas: UNESCO- Nueva Sociedad

- Calinescu, Matei (1991) *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Calvino, Italo (1985) *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Cañas, Dionisio (1994) *El poeta y la ciudad*. Madrid: Cátedra.
- Capano, Claudio (1996) “La voz de la nueva novela histórica. La estética de la clonación y la aporía en *La liebre* de César Aira”. En Domínguez, M., *Historia ficción y metaficción en la novela contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor: 91-120.
- Carrera, Liduvina (2001) *La metaficción virtual*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Casas, Fabián (2007) “Tarde en la noche, viendo a Cortázar”. En [www.elseniordeabajo.blogspot.com](http://www.elseniordeabajo.blogspot.com). 17-julio-2007 [consultado el 8-5-2008].
- Casetti, Francesco (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Castells, Manuel (1996) *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Castells, Manuel (1999) "La globalización y el problema de las identidades y Estados nacionales en América Latina" *Revista Posdata*, Montevideo, junio, 74-83
- Castells, Manuel (2001) *La era de la información. Vol. 2., El poder de la identidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- Castilla del Pino, Carlos (1989) “La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje”. En Castilla del Pino C. (comp.) *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, 21-35
- Castillo Durante, Daniel (2000) *Los vertederos de la postmodernidad*. Ottawa/Mexico: Dovehouse Editions-UNAM.
- Castro Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (1998) “La translocalización discursiva en tiempos de globalización”, En Castro Gómez S. y Mendieta E. (comps.), *Teorías*

*sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización a debate.*  
México: Porrúa, 3-25.

Catelli, Nora (1984) “Los gestos de la posmodernidad”. *Punto de Vista*. N° 22.  
Diciembre 1984.

Echavarren, Roberto (2000[s.f.]) *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto.*  
Buenos Aires. Colihue.

Contreras, Sandra (1991) “El artesano de la fragilidad”. En Spiller, R.: *La novela argentina de los años 80*. Latinamerikan Studien. 29. Universität Erlangen-Nürnberg.

Cavallaro, Dani (2000) *Cyberpunk and cyberculture*. London and New Brunswick NJ:  
The Athlone Press.

Cervera Salinas, Vicente (2006) *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Chartier, Roger (1995) “Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico” En Chartier R. *Sociedad y escritura en la edad moderna*. México: Instituto Mora, 128-129.

Chow, Rey (1994) *Media, materia, migraciones*. Valencia: Episteme.

Cittadini, Fernando (1991) “Historia y ficción en Respiración artificial”. En Spiller R. (comp.) *La novela argentina de los años 80*. Lateinamerika Studien 29, 1991, 13-36.

Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press.

Colás, Santiago (1994) *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press.

Colombo, Furio (1983) *Rabia y televisión*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Contreras, Sandra (1996) "César Aira: la novela de artista" *Revista Celehis* n° 6-7-8, año 5, 205-215.
- Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra (2005) "Vueltas sobre el Realismo". En Lafon, M., Remón-Raillard, M. y Breuil, C. *César Aira. Une révolution. Revue Tigre*. Université Stendhal: Grenoble.
- Corbatta, Jorgelina (1999) *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Corbatta, Jorgelina (2002) "Encuentros con Manuel Puig". En "Dossier de la obra: Recepción". *El beso de la mujer araña*. Ed. Crítica de José Amícola y Jorge Panesi. Madrid: Galaxia Gutemberg, 601-624.
- Corbatta, Jorgelina (2003) "Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo" *Revista Iberoamericana*. vol. LXIX, n° 204, Julio-Septiembre, 689-699
- Corbellini, Helena (1991) "Prólogo: *El laberinto de la irrealidad*". Levrero, Mario. *El lugar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 5-9.
- Corbellini, Helena (1992) "Serie negra en patch-work". *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Arca, 81-86
- Corbellini, Helena (1996) "Las traiciones del soñante". En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. N°16-17. Julio 1995 a Junio 1996, 19-34
- Cornejo-Polar, Antonio (1997) "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes" *Revista Iberoamericana*. vol. LXIII, n° 180, Julio-Setiembre, 341-344.
- Cosse, Rómulo, (1996) "Rasgos estructurales fuertes en relato breve de Mario Levrero" En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. N°16-17. Julio 1995 a Junio 1996, 33-43.
- Crary, Jonathan (1989) "Spectacle, Attention, Counter-Memory" *October*, n° 50, Autumn, 97-107.

- Crary, Jonathan (1994) *L'art de l'observateur*. Nimes: Ed. Jacqueline Chambon.
- Crary, Jonathan and Stanford K. Winter (eds.) (1992) *Incorporations*. Cambridge: MIT Press
- Cros, Edmond (1986) *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, Edmond (2006) *El Buscón como sociodrama*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Curran, James (1998a) "Repensar la comunicación de masas". En Curran, J., Morley D. y Walkerdine V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 187-255.
- Curran, James, David Morley y Valerie Walkerdine (comp.) (1998b) *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur (1999) *Después del fin del Arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.
- Darío, Rubén (1987) *Poesía*. Barcelona: Planeta.
- De Castro Rocha, João Cezar (1996) "Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria? Apuntes para una lectura fisiológica de Mario Levrero". Nuevo texto crítico Vol. VIII. Nº 16-17 Julio 1995 a Junio 1996.
- De Grandis, Rita (2004) "Mondialisation et recyclage culturel". En *Esthétique et Recyclages Culturels: Explorations de la culture Contemporaine*. Sous la direction de Jean Kluciuskas et de Walter Moser. Ottawa. Les Presses de l'Université d'Ottawa: 53-62.
- De la Campa, Román (1996) "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza" *Revista Iberoamericana*. vol. LXII, nº 176-177, Julio-Diciembre, 697-717.

- De la Campa, Román (2001) “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza”. En S. de Mojica (edit.), *Mapas culturales para América Latina. Culturas Híbridas- No simultaneidad- Modernidad Periférica*. 2ª Edición aumentada. Santafé de Bogotá: CEJA, 19-38.
- De los Ríos, Valeria (2004) “El cine, el gramófono y máquina de escribir: *TTT*, novela mediática latinoamericana” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, n° 28 [en línea] [9 de abril, 2008] [http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt\\_cabr.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt_cabr.html)
- De los Ríos, Valeria (2007) “Llévese la cámara a la tumba: deseo fotográfico en cuatro cuentos de Lugones” *Revista Iberoamericana*. vol. LXXIII, n° 221, Octubre-Diciembre, 745-758.
- De Mattos, Tomás (1996) “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad”. En Kohut K. (edit.) *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 224-232
- De Mora, Carmen (2003) “Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira”. *Actas del Coloquio Internacional «El espacio en la narrativa moderna en lengua española»*. Budapest: Universidad Eötvös Loránd.
- De Navascués, Javier (1999) “La novela argentina en busca de una tradición: el caso de Mansilla” *Rilce*, 15. I., 227-238.
- De Solá Morales, Ignasi de (2004) “Las ciudades de Walter Benjamin” de Solá Moraes, I. Morales y Costa X. (edits) *Metrópolis. Ciudades, redes, paisajes*. Barcelona: Gustavo Gili: 10-19.
- De Toro, Alfonso (1991) “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” *Revista Iberoamericana*, n° 155-157: 441-469.
- De Toro, Alfonso (1995) “Post-Coloniality and Post-Modernity: Jorge Luis Borges: The Periphery in the Center, the Periphery as the Center, the Center of the

- Periphery”. En de Toro, F. y de Toro, A. (edits.) *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt am Main: Vervuert, 11-43.
- De Toro, Alfonso (2006a) “Hacia una teoría de la cultura de la “hibridez” como sistema científico “transrelacional”, “transversal” y “transmedial”. En De Toro, A. (edit.), *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 195-242
- De Toro, Alfonso (2006b) “Introducción. Más allá de la postmodernidad, postcolonialidad y globalización: hacia una teoría de la hibridez”. En De Toro, A. (edit), *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 9-44.
- Debord, Guy (1967) *Society of Spectacle*, The Situationist International Text Library, (trans. 1977). [http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub\\_contents/4](http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4) [en línea] [abril, 2008]
- Decock, Pablo (2005) “Estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de Aira” En Lafon M., Breuil C. y Remón-Raillard M. (edits.) *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 261-274.
- Del Llano, Aymará (1999) “De Macondo a McOndo”, *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 8, nº11. 103-119.
- Deleuze, Gilles (1986a), *Foucault*. París: Minuit.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles, (1986b) *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Deleuze, Gilles, (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

- Delgado Aparain, Mario (1996) “El largo camino de la vida breve rioplatense”. En Kohut K. (edit.) *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 221-223
- Dellepiane, Ángela (1986) “Narrativa argentina de ciencia ficción”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. [en línea] [8 octubre 2007] [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih\\_ix.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_ix.htm)
- Dolezel, Lubomir (1999) *Estudios sobre poética y teoría de la ficción*. Universidad de Murcia.
- Dorfles, Gillo (1973) *El kitsch. Antología del mal gusto*, Lumen, Barcelona.
- Drucaroff, Elsa (1996) “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”. Jitrik, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Durham, Meenakshi Gigi and Douglas Kellner (eds.) (2002) *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. Oxford-Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers.
- Eagleton, Terry (1998) *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, Terry, (2005) *Después de la teoría*. Madrid: Editorial Debate.
- Eco, Umberto (1984) *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1986) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2004) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Emmerich, Gustavo y Arzuaga, Javier (1996) “Argentina: los años del menemismo”. En *Procesos políticos en las Américas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad de Iztapalapa, 47-78.
- Enzensberger, Hans Magnus (1974) *The Counciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media*. New York: Seabury Press.
- Enzensberger, Hans Magnus (1991) *Mediocridad y delirio*. Barcelona: Anagrama.

- Enzensberger, Hans Magnus (1996) "Constituents of a Theory of the Media". En Druckrey T. (comp.) *Electronic Culture*. Ontario: Aperture Foundation Books, 62-85
- Esteban, Ángel (2003) *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum.
- Estrín, Laura (1999) *César Aira: el realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle.
- Even-Zohar, Itamar (1985) "Les règles d'insertion des 'realèmes' dans la narration" *Littérature*, 57. Février, 109-118.
- Ezquerro, Milagros (2002) "'Sharazad ha muerto': Las modalidades narrativas". En "Dossier de la obra: Recepción". *El beso de la mujer araña*. Ed. Crítica de José Amícola y Jorge Panesi. Madrid: Galaxia Gutemberg, 487-502
- Fabry, Geneviève (2002) "Cuerpo, nombre y enunciación: acerca del efecto-personaje en *El beso de la mujer araña*". En "Dossier de la obra: Recepción". *El beso de la mujer araña*. Ed. Crítica de José Amícola y Jorge Panesi. Madrid: Galaxia Gutemberg, 503-517.
- Fann, Karl T (1992) *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Madrid: Tecnos.
- Federman, Raymond (1993) "*Critifiction*": *Postmodern Essays*. New York: Univ. of New York Press.
- Feijóo, María del Carmen (2001) *Nuevo país, nueva pobreza*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feinmann, José Pablo, "Estado policial y novela negra argentina". En Petrono, G., Rivera, J. y Volta, L. (comp.), "*Los héroes difíciles*" *Literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor. 152
- Ferman, Claudia (1996) *Posmodernidad y política: hacia una lectura de la anti-modernidad en América Latina*. Buenos Aires: Almagesto.

- Ferman, Claudia (1997) “Transnacionalidad y escritura: literatura argentina a ambos lados del Atlántico”. Ponencia presentada al LASA- Sesión Nuevas localidades para la producción cultural: diáspora, identidad y escritura.
- Fernández, Macedonio (1996) *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández della Barca, (1999) “El orfebre de Flores”. *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 8, nº11. 133-145.
- Fernández della Barca, Nancy (2001) “La trama del continuo: *Children’s Corner* de Arturo Carrera” *Celehis*, año IX, nº 12, 177-193
- Fernández della Barca, Nancy (2000) *Narraciones viajeras, César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- Fernández Porta, Eloy (2007) *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.
- Fernando Fagnani (1994) “Peripecias y paradojas en Rosario”. *Carín. Cultura y Nación*. 13 octubre: 11
- Ferrer, Aldo (1999) “La globalización, la crisis financiera y América Latina”, En Borón, A., Gambina J. y MInsburg, N. *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA-CLACSO: 87-108.
- Filgueira, Carlos (1987) *Uruguay y la emigración de los 70*. Montevideo: Fondo de cultura universitaria.
- Ford, Aníbal (1999) *La marca de la Bestia: Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma.
- Forn, Juan (1992) “Prólogo”. En Forn J. (comp.) *Buenos Aires*. Barcelona: Anagrama, 7-11.

- Fornet, Jorge, (2006) “Memoria y complot en *La ciudad ausente*”. En Mesa Gancedo, D. (comp.) *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 141-162.
- Fornet, Jorge, (2007) *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fort, María Rosa “La invención de Morel: fragmentos reunidos”. *Lexis. Revista de Lingüística y literatura*. 12/2 (1988): 179-190.
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (2002) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002.
- Foster, Hal (2004) “¿Qué pasó con la posmodernidad?”. En Casullo, N. (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 313-327.
- Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
- Foucault, Michel (1975) *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1996) *Les mots et les choses; une archeologie de las sciences humaines*. París: Gallimard.
- Frampton, Kenneth (2004) *Nueva York, capital del siglo XX: una guía histórica de la arquitectura de Manhattan*. Madrid: Abada.
- Franco, Jean (2003) *Decadencia y caída de la Ciudad Letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate.
- Frisby, David (1988) “Georg Simmel: Primer sociólogo de la modernidad”. En Picó, J. (comp.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 51-86.
- Fuentes, Pablo (1986) “Levrero: el relato asimétrico” en Sinergia. Buenos Aires 11. Otoño.



- Gabetta, Carlos (2002) *La debacle de Argentina: Una Argentina que se muere y otra que bosteza*. Barcelona: Icaria.
- Galperín, Hernán (2002) “Transforming Television in Argentina: Market Development and Policy Reform in the 1990s”. En Fox E. y Waisbord S. (edits.) *Latin Politics, Global Media*. Austin: University of Texas Press, 22-37.
- Gambina (1999) “La crisis y su impacto en el empleo”. En Borón, A., Gambina J. y Minsburg, N. *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA-CLACSO, 65-86
- Gandolfo, (1994) “El humor no es más fuerte”, en *Primer Plano*, 1994.
- Gandolfo, (1982) “El manuscrito de Juan Abal”, *Revista El péndulo* n° 6. 53-65
- Gandolfo, Elvio (1992) “Prólogo” En Mario Levrero, *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.
- Gandolfo, Elvio (1996) “Cómo pegarle a una mujer”, en *Radar libros*, 1996.
- García Canclini (1987) “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”. En *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*. México: Gustavo Gili.
- García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (1993) “La cultura visual en la época del posnacionalismo: ¿Quién nos va a contar la identidad?” *Nueva Sociedad* 127. Septiembre-octubre, 251-262.
- García Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Editorial Grijalbo.

- García Canclini, Néstor (1999) *La globalización imaginada*, Buenos Aires-México: Paidós.
- García Canclini, Néstor (2003) “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*, nº 7 [en línea] [30 de agosto de 2008] <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>
- García Canclini, Néstor (2006) “Globalización e interculturalidad: próximos escenarios en América Latina”. En de Toro A. (edit) *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 129-142.
- García Ramos, Juan Manuel (1993) *La narrativa de Manuel Puig* Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones.
- García, Mariano (2006) *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Garramuño, Florencia (1997) *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gehlen, Arnold (1987) *El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*, Salamanca, Sígueme.
- Gelles, Soledad (1996) “Una lectura de *Los muertos* de Mario Levrero”. En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. Nº16-17. Julio 1995 a Junio 1996, 73-79.
- Genette, Gérard (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gibson, William (1989) *Neuromante*, Buenos Aires: Minotauro.
- Giordano, Alberto (1996) “La serie Arlt-Cortázar- Puig”. En José Amícola y Graciela Speranza (comp.). *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario: Beatriz Viterbo, 61-75.
- Goffman, Erving, (1998) *Internados : ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu.

- Gómez de la Serna, Ramón (1988), “Ensayo sobre lo cursi”. *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: MorenoÁvila, 15-53.
- González Echeverría, Roberto (1990) *Myth and Archive: A theory of Latin American narrative*. New York: Cambridge University Press.
- González Echeverría, Roberto (1999) “El postboom y la dificultad textual como ideología” *Revista de Estudios Hispánicos*, 33, 109-131
- González Requena, Jesús (1988b) El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad. Madrid: Cátedra.
- González Requena, Jesús (1998) “La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario” *Sociocriticism vol. XII, 1-2*, Université Paul Valéry. Montpellier, 117-137.
- Greenberg, Clement (1979), “Vanguardia y kitsch”, *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 12-27.
- Gruzinski, Serge, (1992) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1992-2019)* México DF: Fundación de Cultura Económica.
- Gubern, Román (2007) *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Guebel, Daniel (1983) *La perla del emperador*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Guinzburg, Carlo (1982) *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik, 15.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1983) *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero (1985) “La cultura de los sectores populares porteños” *Espacios 2*. Universidad de Buenos Aires. Eudeba.
- Habermas, Jürgen (2002) “La modernidad, un proyecto incompleto”. En Foster, H. (coord.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Hagstrum, Jean (1958) *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U of Chicago Press.

- Hall, Stuart (1997). "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." En King, A ed. *Culture, Globalization and the World-System*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 41-68.
- Hall, Stuart (1998) "Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas". En Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 27-62.
- Haraway, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto". En Haraway, D. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, 148-181.
- Hardt, Michael y Antonio Negri (2005) *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Harvey, David (1989a) *The Urban Experience*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harvey, David (1989b) *The Condition of Postmodernity, An Enquiry to the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hassan, Ihab (1987) *The Postmodern Turn, essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State UP.
- Hassler, Donald and Wilcox, Clyde (1997) "Introduction: Politics, Art, Collaboration". En Hassler, D. y Wilcox, C. (edits.) *Political Science Fiction*. South Carolina University Press, 1-6.
- Hayles, Katherine (1996) "Virtual Bodies and Flickering Signifiers". En Druckrey T. (comp.) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. Ontario: Aperture Foundation Books, 338-351.
- Hayles, Katherine (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayles, Katherine (2004) "La condición de la virtualidad". En Sánchez-Mesa, D. (comp.) *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros: 37-72.

- Hebdige, Dick (1998) “El objeto imposible: hacia una sociología de lo sublime”. En Curran, J., Morley D. y Walkerdine V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 109-152.
- Heffernan, James (1991) “Ekphrasis and Representation” *New Literary History* 22, nº 2 spring, 197-316.
- Heidegger, Martin (1996) “The Age of World Picture”. En Duckrey, T. (comp.), *Electronic Culture, Technology and Visual Representation*. Ontario: Aperture Foundation Books, 47-61.
- Hobsbawn, Eric (1995a) *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo.
- Hobsbawn, Eric (1995b) *Naciones y nacionalismo desde 1870. Programa, mito, realidad*. Barcelona, Grijalbo.
- Hoeg, Jerry (2000) *Science, Technology and Latin American Narrative in the Twentieth Century and Beyond*. Bethlehem-London: Leigh University Press and Associated University Presses.
- Holloway, Vance Robert (1999) *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- Hopenhayn, Martín (1994) *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fundación de Cultura Económica.
- Horkheimer, Max y Adorno Theodor (2002) “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. En Meenakshi Gigi, D. and Kellner D. (eds.), *Media and Cultural Studies: KeyWorks*, Oxford-Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers, 71-101.
- Horne, Luz (2005) “Introducción”. En *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll. A dissertation in candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*. Director. Josefina Ludmer. (on line) [consultado 9-9-2008].

- Hotz, Robert Louis (1993) "Computer Code's Security Worries Privacy Watchdogs" *October*: A3, A22. (versión digital Duke University Libraries).
- Hutcheon, Linda (1989) *A Poetics of Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1995) *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. London-New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (2003) "Política de la ironía". En *Schoentjes, P. La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 241-249.
- Hutchings, Stephen C. (2004) *Russian Literary Culture in the Camera Age: the Word as Image*. London-New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Huyssen, Andreas (1988) "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años setenta". En Picó J. (edit.) *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 141-164.
- Huyssen, Andreas (1995) *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1999) "La cultura de la memoria" *Revista de Crítica Cultural* nº 18, 17-20.
- Iser, Wolfgang (1987) *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- Ivins, William Mills (1953) *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Mass.
- Jakobson Roman (1971) "The dominant". En Matjka L. y Pomorska K. (edits.) *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge: Mass and London, MIT Press, 105-110.
- Jameson, Fredric (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

- Jameson, Fredric (1994) *The Seeds of Time*. Nueva York: Columbia U.P.
- Jameson, Fredric (1998) "Notes on Globalization as a Philosophical Issue". En Jameson F. y Miyoshi M. (comps.) *The Cultures of Globalization*. Durham-Londres: Duke University Press, 54-77.
- Jameson, Fredric (1998b) "Transformations of the Image in Postmodernity". En Jameson F. *The Cultural Turn*. London: Verso, 93-135
- Jameson, Fredric (2000) "Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism" (1986). En *The Jameson Reader*. Oxford: Malden (Mass), Blackwell, 315-339.
- Jameson, Fredric (2002) "Posmodernismo y sociedad de consumo". En Foster, H. (edit.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 165-186.
- Jameson, Fredric (2005) *Archaeologies of the Future*. London-NY: Verso.
- Jauss, Hans Robert (1996) "Literary History as a Challenge to Literary Theory". En Rice P. y Waugh P. (edits) *Modern Literary Theory*. London-New York: Saint Martin's Press, 82-88.
- Jauss, Hans Robert (2004) *Transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Machado libros.
- Jay, Martin (2007) *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jencks, Charles (1980) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Johnston, John (1998) *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.
- Jung, Carl (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jung, Carl (1977) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis Caralt.

- Kapor, Mitchell (1993) "Where is the Digital Highway Really Heading?: The Case for a Jeffersonian Information Policy" *Wired I* (3) [en línea] [consulta 30 de agosto 2008] <http://www.wired.com/wired/archive/1.03/kapor.on.nii.html>
- Kittler, Friedrich (1987) "Gramophone, Film, Typewriter", *October* 41, 101-118.
- Kittler, Friedrich (1990) *Discourse Networks: 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich (1996) "There is no software". En Druckrey T. (comp.) *Electronic Culture*. Ontario: Aperture Foundation Books, 331-337.
- Kittler, Friedrich (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Standford UP.
- Krauss, Rosalind (1986) "Antivision". *October*, n° 36, 147-154.
- Kreutzer, Leo (1989) "El beso de la polimorfia", *Literatur und Entwicklung*. Francfort: Fischer Verlag, 170-185.
- Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Kunz, Marco (1997) *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lacan, Jaques (1975) *Seminario 22, RSI*, versión electrónica de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, <http://www.efba.org/texto.asp?idseccion=17#>
- Laddaga, Reinaldo (2000) *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Laddaga, Reinaldo (2001) "Una literatura para la clase media. Notas sobre César Aira" *Hispanamérica*, año XXX, n° 88, 37-48
- Laddaga, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.



- Laddaga, Reinaldo (2007) *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lafon, Michel (2005) “César Aira: une revolution”. En Lafon, M., Breuil, C. y Remón-Raillard M. (edits.) *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III: 1-4.
- Lafforgue, Jorge (1995a) “Reintroducción: género, parodia, lecturas”. En Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera, *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 105-114
- Lafforgue, Jorge (1995b) “Narrativa policial entre dos orillas”. En Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera, *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 169-178.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera (1995) “Narrativa policial en Argentina”. En Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 11-38
- Laiseca, Alberto (1989) *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé.
- Laiseca, Alberto (2001) *El gusano máximo de la vida misma*. Buenos Aires, Tusquets.
- Lamborghini, Osvaldo (1988) *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lamborghini, Osvaldo (1994) *Tadeys*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Landi, Oscar (1987) “Medios, procesos culturales y sistema político”. En Landi, O. *Medios, transformación cultural y política*. Buenos Aires: Leghasa.
- Landi, Oscar (1993) *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Landow, George P. (1992) *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: John Hopkins UP.
- Lang, Candance (2003) “Irony / Humor”. En Schöentjes, P. (comp.) *La poética de la ironía.*, Madrid: Cátedra, 250-256.

- Lankevich, George J. (1998) *American Metropolis: A History of New York City*. New York: New York U P.
- Lansdown, Richard (2001) *The Autonomy of Literature*. New York: St. Martins Press, 2001.
- Lapham, Lewis (1996) “Introducción: El ahora eterno”. En McLuhan, M. *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Lash, Scott (1990) *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Lechner, Norbert (1982) *Notas sobre la vida cotidiana: habitar, trabajar, consumir*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Lechner, Norbert (et al.) (1999) *Los Noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Filmus, D. (comp.). Buenos Aires: Eudeba.
- Lefebvre, Henri (1991) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1966) *Nouveaux essais sur l'entendement humain, livre 2*, Paris: Garnier-Flammarion.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1978) *La monadologie, 57*, éd. Emile Boutroux, Paris: Delagrave.
- Lévy, Pierre (2008) “El tiempo real, una velocidad trascendental”, entrevista por Patrick Javault, *Antroposmoderno* [en línea] [agosto 2008]  
<http://www.antroposmoderno.com/word/eltiemporeal.doc>
- Link, Daniel (1994) *La chancha con cadenas*. Buenos Aires: Del Eclipse Editorial.
- Link, Daniel (2002) “Literatura de compromiso”. Foro Hispánico 24. Amsterdam-Rodopi, 15-28
- Link, Daniel (2005) *Clases: Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Lipovetsky, Gilles (2000) (1986) *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

- Liu, Alan (2004) *The Laws of Cool*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lodge, David (1981) *Working with Structuralism*. London: Routledge.
- Logie, Ilse (2002) “El beso de la mujer araña o las metamorfosis del mediador”. En “Dossier de la obra: Recepción”. *El beso de la mujer araña*. Ed. Crítica de J. Amícola y J. Panesi. Madrid: Galaxia Gutenberg, 518-534.
- Lopes, Francisco Caetano (1991) “A questão da pos.modernidade vista da periferia”. *Nuevo Texto Crítico* 4.7., 109-131.
- López, Alejandro (2005) *La asesina de Lady Di*. Buenos Aires. Eloísa Cartonera.
- López, Artemio (2000) “Pobres en la madrugada”, *Clarín. Suplemento Zona*. 23 abril, 2.
- Lotman, Iuri, (1990) *Universe of Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington e Indianápolis. Indiana University Press.
- Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Ludmer, Josefina (2004) “Territorios del presente. En la isla urbana” *Revista Confines del Pensamiento* nº 15. diciembre, Buenos Aires, FCE, 103-110
- Ludmer, Josefina (2007a) “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Nº 17
- Ludmer, Josefina (2007b) “ Literaturas postautónomas 2.0.”. *Revista Z*, año IV, nº 1 [en línea] [ septiembre, 2008] <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm>
- Luhman, Niklas (1993) *Risk. A Sociological Theory*. New York: de Gruyter.
- Lyotard, Jean F (1987) *La posmodernidad (explicada a los niños.*, Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, Jean F. (1988) “Reécrire la modernité”. En *L’inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 33-44

- Lyotard, Jean F. (1993) *The Postmodern Condition*. (1979) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mandel, Ernest (1978) *Late Capitalism*. London: Verso.
- Maravall, José Antonio (1981) “Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad: para un estudio histórico social de la picaresca”, Cuadernos Hispanoamericanos nº 367-368, 189-242,
- Marcuse, Herbert (1987) *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel.
- Mardero, Natalia (2000) *Posmonauta*. Montevideo: Ed.Latina.
- Martí, José (1995) *Ensayos y crónicas*. Edición de José Olivio Jiménez y Mario Muchnik, Madrid: Anaya.
- Martín-Barbero, Jesús (1984) *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. México: Gustavo Pili.
- Martín-Barbero, Jesús (1987) *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. México: Gustavo Pili.
- Martín-Barbero, Jesús (1990) “La ciudad: entre medios y miedos”. *Gaceta de COLCULTURA* 8, 3-4.
- Martín-Barbero, Jesús (2000a) “La ciudad: entre medios y miedos”. En Rotker, S. (edit) *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 29-38
- Martín-Barbero, Jesús (2000b) “Mis encuentros con Walter Benjamin”. En Martín-Barbero, J. y Herlinghauss H. (edits.) *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 11-22.
- Martín-Barbero, Jesús (2003a) “Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el mapa nocturno de nuestras culturas” *Revista Iberoamericana*. vol. LXIX, nº 203, Abril-Junio, 367-387.

- Martín-Barbero, Jesús (2003b) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús (2004) “Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales”. En Rodríguez-Carranza L. y Nagle M. (edits.) *Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales 33*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 19-40
- Martín-Barbero, Jesús (2006) “Mediaciones comunicacionales y discursos culturales”. En de Toro A. (edit.) *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 143-162.
- Masiello, Francine (2001) *The Art of Transition, Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Mato, Daniel (2005) “Des-fetichizar la Globalización: basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad las prácticas de los actores”. En Mato, D. (comp.) *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 143-178
- Mazzotti, Nora (1996) *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue.
- McCaffery, Larry (1991) “Introduction: the Desert of the Real, Storming Reality Studio”. En *A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. London and Durham: Duke University Press, 12-19.
- McCracken, Ellen (2001) “Hybridity and Postmodernity in the Argentine Meta-Comic: The Bridge Texts of Julio Cortázar y Ricardo Piglia”. Paz Soldán, E. y Castillo, D. *Latin American Literature and Mass media*. New York: Garland. 139-151.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- McLean, Mike (2005) *Mucho más que libros*, proyecto de medimetraje documental sobre *Eloísa Cartonera*. Trailer. (en línea) [consulta junio 2008] [www.youtube.com/watch?v=PS25W0dn7\\_0&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=PS25W0dn7_0&feature=related)

- McLuhan, Marshall (1996) *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Mendieta, Eduardo, “From Modernity, through Postmodernity, to Globalization: Mapping Latin America”. de Toro, A. (edit.) *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 61-92.
- Menton, Seymour (2002) *Caminata por la narrativa latinoamericana*. Mexico: Fundación de Cultura Económica.
- Merleau Ponty, Maurice (1984) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- Mesa-Gancedo, Daniel (2002) “Ciborg-Scheherezade o la máquina del relato. La ciudad ausente de Ricardo Piglia”. En Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana. Zaragoza: P.U.Z., 325-375.
- Metz, Christian (1974) *Language and Cinema*. The Hague: Mouton.
- Meyer, Abraham (1953) *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.
- Mignolo, Walter (1992) “When speaking was not good enough: Iliterates, Barbarians, Savages and Cannibals”. En Jara R. and Spadaccini N. (edits.) *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 312-345.
- Mignolo, Walter (1995) *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*.
- Mignolo, Walter (2003) *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Minsburg, Naúm, “Transnacionalización, crisis y el papel del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial”. En Borón, A., Gambina J. y Minsburg, N. *Tiempos violentos. Neoliberalismo, globalización y desigualdad en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA-CLACSO, 17-46

- Miranda, Wander Melo (1995) Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, out., 9-19.
- Mitchell, W.J. Thomas (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J. Thomas (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Moffat, Alfredo (1974) *Psicoterapia del oprimido*. Buenos Aires: ECRO S.R.L.
- Mojica, Sarah de (edit.) (2001) *Mapas culturales para América Latina. Culturas híbridas- No simultaneidad- Modernidad periférica*. Santafé de Bogotá: CEJA.
- Moles, Abraham (1971) *Le kitsch: l'art du bonheur*. Paris: Marne.
- Mondragón, Juan C. (2006) "París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero". En *Hermes criollo*. Año 5. n°10- Otoño 2006. Montevideo: Uruguay, 105-114.
- Montaldo, Graciela (2005a) "Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina". *Revista El Matadero*, segunda época, n° 3. Corregidor: Universidad de Buenos Aires, 37-50.
- Montaldo, Graciela (2005b) "Vidas paralelas: la invasión de la literatura". En Lafon, M., Breuil, C. y Remón-Raillard M. (edits.) *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 99-109.
- Montaldo, Graciela (1998) "Borges, Aira, y la literatura para multitudes". Boletín 6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- Montoya Juárez, Jesús (2004a) "Entrevista a César Aira: Para mí lo básico es la invención". *Revista Kafka* 3, 155-167.
- Montoya Juárez, Jesús (2004b) "Una literatura manchada por lo audiovisual: la narrativa de César Aira". Ponencia presentada en el Congreso de Literatura de la Asociación Española de Estudios sobre Literatura Hispanoamericana. Almagro. Octubre.

Montoya Juárez, Jesús (2004c) *Una lectura de la posmodernidad en la narrativa de César Aira*. Trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Programa de Estudios superiores de Literatura española. Universidad de Granada. Bajo la dirección de Ángel Esteban.

Montoya Juárez, Jesús (2005) “Las mil caras de César Aira”. *Tonos digital*, nº 9, Universidad de Murcia, [en línea] [consulta enero 2008] [www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm)

Montoya Juárez, Jesús (2006) “Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Maslíah”. *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España - Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (12. 2006. Santander), Archives ouvertes-REDIAL, [en línea] [consulta octubre 2007] <<http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104689/fr>>.

Montoya Juárez, Jesús (2007a) “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”. *Revista Iberoamericana*, nº 221, Octubre-Diciembre. University of Pittsburgh, 887-904.

Montoya Juárez, Jesús (2007b) Entrevista con Rafael Courtoisie (Montevideo, 8-1-2004) *Revista Iberoamericana*, LXXIII. 221, octubre- diciembre, Universidad de Pittsburg, 905-917.

Montoya Juárez, Jesús (2007c) “Nueva York: transformaciones en el espacio moderno; Darío, Lorca, Fonollosa y García Montero”. En Esteban, A. (coord.) *Darío a diario, Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada: Universidad de Granada, 255-294.

Montoya Juárez, Jesús (2007d) “Entrevista a César Aira”, *9-enero-2007* [inédito].

Montoya Juárez, Jesús, (2007e) “La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser Sueños digitales”. *TONOS digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 13. Universidad de Murcia. [en línea] [consulta enero 2008] <http://www.um.es/tonosdigital/znum13/subs/indice/IndiceTonos.htm>



- Montoya Juárez, Jesús (2008) “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”. En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 51-75
- Montoya Juárez, Jesús (2009) “Écfrasis de lo fractal y sensorium massmediático en la narrativa de Mario Levrero”. En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.) *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. (En prensa).
- Montoya Juárez, Jesús y Moraes Mena, Natalia (2005) “Sonría, diga Whisky: una mirada desde el cine de la dialéctica presencia-ausencia en la crisis latinoamericana”. En Esteban, A. (edit). Fronda, verano A.D. Granada: Ed. Levántate, 243-253.
- Montoya Juárez, Jesús y Moraes Mena, Natalia (2008) “<El último que apague la luz>: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos”. *Revista Nuestra América, Número especial sobre Uruguay*, Francisca Noguero (edit). Universidad de Oporto. (En prensa)
- Moraes Mena, Natalia (2005) Internet y ciberespacio en el estudio de comunidades diaspóricas: análisis de una experiencia. En Adrevol E. y Grau J. (coords.) *Antropología de los Media*. Sevilla: Fundación El Monte, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, 181-198.
- Moraes Mena, Natalia (2007) “Identidad transnacional, diáspora/s y nación: Una reflexión a partir del estudio de la migración uruguaya”. En Mato D. y Maldonado A. (comp.) *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 181-198
- Moraes Mena, Natalia (2008): “La nación más allá del territorio nacional: Nacionalismo a distancia de migrantes uruguayos en España”. En: *Gazeta de Antropología* N°24[en línea] [consulta agosto 2008]  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G24\\_06Natalia\\_Moraes\\_Mena.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G24_06Natalia_Moraes_Mena.html)

- Moraña, Mabel (2004) *Crítica impura*. Madrid-Frankfurt: Iberamericana-Vervuet.
- Moraña, Mabel (1988) "Cristina Peri Rossi: Alegoría e impugnación del canon realista en la literatura uruguaya" *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Montesexto, 147-162
- Moravec, Hans (1988) *Mind children: the future of robot and human intelligence*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moreiras, Alberto (1999) *Tercer Espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM/Universidad Arcis.
- Moreiras, Alberto (2001) *The Exhaustion of Difference*. Durham: Duke University Press.
- Morley, David (1998) "El posmodernismo: una guía básica". En Curran, J., Morley D. y Walkerdine v. (comp.), *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 85-108.
- Müller, Jorg (2006) "Código oculto", *La Vanguardia*, 4 octubre.
- Mulvey, Laura (1992) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En Merck, M. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. New York: Routledge, 22-34.
- Murphet, Julian (2004) "Postmodernism and Space". En Connor, S. (edit.) *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 116-135.
- nacionales en América Latina", *Revista Posdata* (Montevideo): 74-82.
- Nancy, Jean Luc (1991) *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Navajas, Gonzalo (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ed. Del Mall.
- Navajas, Gonzalo (1996) *Más allá de la posmodernidad*. Barcelona: Eds. EUB

- Navajas, Gonzalo (1999) "Posmodernismo: ¿Cómo leer una novela hoy?". En: del Pino J. y la Rubia Prado F. (edits.) *El hispanismo en Estados Unidos discursos críticos/prácticas textuales*. Madrid: Visor, 149-167.
- Neuman, Andrés (2002) *La vida en las ventanas*. Madrid. Espasa.
- Nevins (2005) *Encyclopedia of Fantastic Victoriana*, Monkeybrain Books. [online]. <http://www.geocities.com/jessnevin/vicintro.html>
- Nietzsche, Friedrich (1947) *La voluntad de puissance*. París: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1987) *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Noemí, Daniel (2004) *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago: Cuarto Propio.
- Noemí, Daniel (2008) "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)". En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 83-98.
- Noguerol, Francisca (1999) "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *RILCE 15.1*, 239-250.
- Noguerol, Francisca (2006) "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". En *Manuscrito criminal*. Salamanca: Cervantes, 136-152
- Noguerol, Francisca (2008) "Narrar sin fronteras". En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (edits.) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 19-33.
- Novotny, Patrick (1997) "No future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration". En Hassler, D. y Wilcox, C. (edits.) *Political Science Fiction*. South Carolina University Press, 99-121.
- O'Connor, Patrick (1999) "César Aira's simple lesbians: passing *La prueba*". *Latin American Review* n° 54, 23-38.

- O'Connor, Patrick (2001) "César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in *Cómo me hice monja*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXV, n° 2, 259-276
- Olalquiaga, Celeste (2002) "Prologue from Megalopolis". En Gigi Durham, M y Kellner, D. (edits) *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. xford-Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers, 588-597.
- Olivera, Jorge (2006) "La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero". En *Hermes criollo*. Año 5. n°10- Otoño 2006. Montevideo: Uruguay, 85-95.
- Olivera, Jorge e Ignacio Acosta, (2006) "Una metafísica de la escritura (entrevista)". En *Hermes criollo*. Año 5. n°10- Otoño 2006. Montevideo: Uruguay", 137-149
- Ong, Walter (1993) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* México: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, Walter (2000) *The Presence of the World: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. Binghamton, NY: Global Publications.
- Ortega y Gasset, José (2000) "La deshumanización del arte". En *Ortega y Gasset: Obras Selectas.*, Madrid: Espasa/Austral-Summa, 410-415.
- Ortega, Julio (1999) *El principio radical de lo nuevo*. Caracas, Venezuela: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando (1999) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)* prólogo y edición al cuidado de María Fernanda Ortiz Herrera, introducción de Bronislaw Malinowski, Madrid, Cuba-España.
- Páez, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Almagesto. 1995.
- Panesi, (1983) "Manuel Puig: las relaciones peligrosas", *Revista Iberoamericana* 125: 903-917.
- Panofsky, Ervin, (1997) *Three Essays on Style*, Cambridge (Mass): *The MIT Press*.

- Paz Soldán, Edmundo (2000) *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara (1997).
- Paz Soldán, Edmundo (2007) “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “La paraguaya” y *La invención de Morel*”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII. Núm. 221. Octubre-Diciembre 2007, 759-770.
- Paz Soldán, Edmundo y Castillo, Debra (2001) “Beyond the Lettered City”. En *Latin American Literature and Mass media*. New York/London: Garland Publishing, 1-18.
- Paz, Octavio (1978) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México: Era.
- Peirce, Charles Sanders (1971) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pellegrino, Adela (1995) *Caracterización demográfica del Uruguay. Documento de trabajo N° 35*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República.
- Perceval, José María (1995) *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Pereira, María Antonieta (2001) *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor.
- Persin, Margaret (1997) *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewinsburg: Bucknell U.P.
- Pineda, Victoria (2005) “La invención de la éfrasis”. En *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 251-262.
- Pinedo, Rafael (2004) *Plop*. Buenos Aires: Interzona.
- Pollmann, Leo (1991) “Una estética más allá del ser: Ema la cautiva de César Aira”. En Spiller, R. (edit.) *La novela argentina de los años 80*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 177-194.

- Portantiero, Juan Carlos (1996) “Peronismo y menemismo: continuidad y ruptura”. En VVAA *Peronismo y menemismo, avatares del populismo en Argentina*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 101-117.
- Portoghesi, Paolo (1993) “Postmodern”, En Docherty T. (edit) *Postmodernism: a Reader*. Nueva York:Columbia U.P., 309-315.
- Poster, Mark (1990) *The Mode of Information*. Oxford: Polity Press.
- Poster, Mark (2002) “Postmodern Virtualities (Revisited)”. En Gigi Durham M. y Kellner, D. (edits.), *Media and Cultural Studies*. Oxford-Malden (Mass): Blackwell Publishers, 611-625
- Poster, Mark (2004) “La ciberdemocracia: Internet y la esfera pública”. En Sánchez-Mesa, D. (comp.) *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, 177-198.
- Poster, Mark, (1995) “Postmodern Virtualities”. En Featherstone M. y Burrows R. (edits.) *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Thousand Oaks: Sage, 79-95.
- Prakash,Gyan (1992) “Postcolonial Criticism and Indian Historiography”, *Social Text* 31-32, 168-184.
- Praz, Mario (1979) *Mnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Prieto, Julio (2005) “Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira”. En Lafon, M., Breuil, C. y Remon-Raillard, M. (edits.) *César Aira, une révolution*, Tigre, número hors série, Université Stendhal-Grenoble III, 181-194.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers (1983) “Order out of Chaos”. En *The Politics of Interpretation*. University of Chicago Press, 99-117
- Quevedo, Alberto, “Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo”. En Daniel Filmus (comp.), *Los novena: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO-Eudeba, 201-224.

- Quintero, Equinodio (1996) "César Aira una trilogía imaginaria". *Revista de la Universidad de Antioquía*, n° 243, ene-mar. Medellín: 12-16.
- Rajchman, John (1988) "Foucault's art of seeing". *October*, n° 44, 89-117
- Rama, Ángel (1966) *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1972) *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*. Montevideo: Editorial Arca.
- Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Ramos González, Rosario (2003) "La "fábula electrónica": Respuestas al terror político y las utopías informáticas en Edmundo Paz Soldán", *MLN*, n° 118. Baltimore, Johns Hopkins U.P., 466-491.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reinholtz, Eric (2002) "Una huella dariana en el Nueva York de Lorca". *Hiperferia, Arts and Literature International Journal, Suny NY*, Fall. [en línea] [consulta enero 2008] <http://www.sinc.sunysb.edu/publish/hiper/num3/artic/reinholtz.htm>
- Remón-Raillard, Margarita (1999a) "César Aira o la literatura del continuo". *Tesis Doctoral*. Grenoble: Universidad Grenoble III.
- Remón-Raillard, Margarita (2003) "La narrativa de César Aira, una sorpresa continua e ininterrumpida". En Logie, I. y Fabry G. (edits) *Foro hispánico n° 24*, Amsterdam, Rodopi, 52-66.
- Remón-Raillard, Margarita (2005) "Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira". En Lafon, M., Breuil, C. y Remon-Raillard, M. (edits.) *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 87-98.

- Remón-Raillard, Margerita (1999b) “La fábula metatextual en El llanto de César Aira”. Tigre 10. Université Stendhal. Grenoble. 143-192.
- Remón Varela, Margarita (Remon-Raillard) (1999) “Dar x por liebre: el enigma de César Aira” 209-224.
- Rheingold, Howard (1993) “A Slice of Life in My Virtual Community”. En Harasim, L (edit) *Global Networks: Computers and International Communications*, Cambridge: MIT Press, 57-80.
- Ribeiro, Darcy (1969) *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Richard, Nelly (1989) “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”. En *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 49-58.
- Richard, Nelly (1994b) *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (1998) *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, Nelly, (1994a) “Latinoamérica y la posmodernidad”. En Herlinghaus, H. y Walter, M. (comps.) *Posmodernidad en la periferia, enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Astrid Larger Verlag, 210-222.
- Rincón, Carlos (1989) “Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, 61-104.
- Rincón, Carlos (1993) “The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity”. En Beverley,, J. y Oviedo, J. (edits.) *The Postmodern Debate in Latin America*. *Boundary 2*, 20/3: 162-179.



- Rincón, Carlos (1995) *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Rincón, Carlos (2006) “Sobre el debate acerca del postmodernismo en América Latina. Una revisión de *La no simultaneidad de lo simultáneo*, Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina”. En de Toro, A. (edit.) *Cartografías y estrategias de la “posmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica: “Hibridez” y “Globalización”*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 93-128.
- Robbe-Grillet, Alain (1964) *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix-Barral
- Robertson, Roland (2000) “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad”. En *Zona Abierta*, N° 92-93. [www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe). Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.
- Robinett, Jane (1994) *This Rough Magic: Technology in Latin American Fiction*. Nueva York: Peter Lang.
- Rodríguez Gómez, Carlos (1994) *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (2002) *¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?*. Granada: Comares.
- Rojas, Enrique (1996) *El hombre Light*. Madrid: Fin de siglo-Temas de hoy.
- Rorty, Richard (1979) *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosa, Nicolás (2006) “De estos polvos, estos lodos... Néstor Perlongher y la moral táctica de la posmodernidad”. En Ingenschay, D. (edit.) *Desde aceras opuestas: Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 223-244.
- Roso, Pedro (1998) “Los argumentos ilustrados de una poética posmoderna” *Complicidades, Litoral*, n° 217-218, 62-68.

- Ruffinelli, Jorge (1996) “Mario Levrero, Alice Springs y la verdad de la imaginación”,  
En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. N°16-17. Julio 1995 a Junio 1996:59-71
- Ryan, Marie-Laure (1999) “Cyberspace, Virtuality and the Text”. En Ryan, M. (edit.)  
*Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*,  
Bloomington: Indiana University Press, 78-107.
- Saavedra, Guillermo (1992) “Retrato del autor y de su mito” *Cultura y Nación*, Buenos  
Aires, 2 enero, 2.
- Salvador, Álvaro (1998) “Prosas profanas: el misterio de las rosas artificiales”. García  
Morales, A. (edit.) *Estudios en el Centenario de “Los raros” y “Prosas  
profanas”*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 115-128.
- Salvador, Alvaro (2006) *El impuro amor de las ciudades*. Madrid: Visor.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2004) “Los vigilantes de las metamorfosis. El reto de los  
estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital”. En  
Sánchez-Mesa, D. (comp.) *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, 11-  
36.
- Sánchez-Pardo González, Esther (1991) *Postmodernismo y metaficción*. Madrid:  
Editorial de la Universidad Complutense.
- Sanguinetti, Edoardo (1974) *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires:  
Tiempo Contemporáneo.
- Santos, Lidia (1991) “La postmodernidad y la narrativa de América Latina” *Anuario  
brasileño de estudios hispánicos*, I. Brasilia D.F., Consejería de Educación de la  
Embajada de España, 171-177.
- Santos, Lidia (2004) *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América  
Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos  
Aires: Nueva Visión.

- Sarlo, Beatriz (1992) *La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2002) “Sensibilidad, cultura y política: el cambio de fin de siglo”, *Observatorio siglo XXI: Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*, Barcelona, Paidós, 21-36.
- Sarlo, Beatriz (2002) “Ya nada será igual”. *Punto de vista 70*. Universidad de Buenos Aires.
- Sartori, Giovanni (1998) *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.
- Sassen, Saskia (2004) “La identidad en la ciudad global: encasillamientos económicos y culturales” de Solá Morales, I. y Costa, X (edits.) *Metrópolis*. Barcelona: Gustavo Gili, 20-33.
- Savater, Fernando (2002) “Globalización de los valores”. *Observatorio siglo XXI: Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Barcelona: Paidós, 231-256.
- Scarano, Laura (2000) “La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)” *CELEHIS Año IX*, n° 12, 257-281.
- Schulman, Ivan (2002) *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI.
- Scott, Ridley (1982) *Blade Runner*. Warner Bros: EEUU.
- Shaw, Donald L. (1999) *La nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Shenassa, Shirin (2001) “The Lack of Materiality in Latin American Media Theory”, En *Latin American Literature and Mass media*. New York/London: Garland Publishing, 249-269.
- Shyamalan, Manoj Night (2002) *Signs* (“Señales”). EEUU: Touchstone Pictures.

- Silva Echeto, Víctor y Browne Sartori, Rodrigo (2006) "Literatura y ciberespacio: "creación" de simulacros y simulacros de "creación". *Revista chilena de literatura*, no.69, nov, 137-147.
- Simmel, Georg (2005) "La metrópolis y la vida mental" *Bifurcaciones* nº4, Primavera
- Simmons, Philip Edward (1990) *Mass culture and the postmodern historical imagination: Readings on contemporary American Fiction*. Ann Arbor. University of Michigan.
- Skłodowska, Elzbieta (1991) "Transgresión paródica de la fórmula policial", en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. New York: Purdue University Monographs in Romance Languages, 111-140.
- Sontag, Susan (1984) "Notas sobre lo camp" En *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 303-321.
- Sontag, Susan (1985) *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik.
- Souto, Marcial (2004) "Editar en tres países: Una modesta aventura" *El país cultural*, nº 875: 11
- Speranza, Graciela (2000) *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Speranza, Graciela (2006) *Fuera de Campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Spitzer, Leo (1962) "The Ode of a Grecian Urn" or content vs. metagrammar" Hatcher, A. (edit) *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, 67-97.
- Spivak, Gayatri Chakavorty (1988) "Can the Subaltern Speak?" En Nelson, C. y Grossberg L. (edit.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271-313.

- Stallybrass, P. y White, A. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. Nueva York: Cornell University Press.
- Starobinski, Jean (1982) *1789: The Emblems of Reason*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Starobinski, Jean (1999) *L'oeil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. París: Gallimard.
- Stewart, Susan (1978) *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Stone, Allucquère Rosanne (1992) "Virtual Systems" En Crary, J. y Stanford K. W. (edits.) *Incorporations*. Cambridge: MIT Press, 615-634.
- Subirats, Eduardo (1988) *La cultura como espectáculo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Subirats, Eduardo (2001) *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- Subirats, Eduardo (2005) *Las estrategias del espectáculo: Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*. Murcia: Cendeac-infralevés.
- Suvin, Darko (1979) *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press.
- Talens, Jenaro (1996) Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica. *Revista de la Casa de las Américas*. N ° 203, 15-28
- Tan, Kok-Meng (2004) "Teoría de la ciudad nodal" de Solá Morales, I. y Costa, X (edits) *Metrópolis*. Barcelona: Gustavo Gili, 172-189.
- Teltscher, Peter (2006) "El informe deforme de Osvaldo: el fragmento de novela *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini". En Ingenschay, D. (edit) *Desde aceras opuestas: Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 255-266.

- Todorov, Tzvetan (1972) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Toynbee, Arnold (1971) *Estudio de la Historia, Compendio V-VIII*. Madrid: Alianza.
- Trigo, Abril (2002) *Memorias migrantes*. Rosario-Montevideo: Beatriz Viterbo-Trilce: 149-166.
- Ulanovsky, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén (1999) *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Umpi, Daniel (2005) *Miss Tacuarembó*. Buenos Aires: Interzona.
- Umpi, Daniel (2005) *Aún soltera*, Buenos Aires: Mansalva.
- Valente, Alejandra (1999) “Maneras de subrayar en el salón literario: Lamborghini/Borges”. En Zubieta, A., *Letrados Ilustrados: apropiaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 43-73.
- Vattimo, Gianni (1987) *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, Gianni (1989) *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, Gianni (1990) *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vattimo, Gianni, “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994: 9-19
- Verani, Hugo (1996a) “Conversación con Mario Levrero”. En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. Nº16-17. Julio 1995 a Junio 1996: 7-17.
- Verani, Hugo (1996b) En *Nuevo texto crítico*. Vol. VIII. Nº16-17. Julio 1995 a Junio 1996:

- Verani, Hugo (1996c) *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce.
- Verón, Eliseo (1993) “Ficción televisiva e imaginario social”. En Maziotti, N. (edit.) *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires: Colihue, 29-41.
- Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero (comps.) (1997) *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Vicsek, Tomás (1991) *Fractal Growth Phenomena*. Lodon-New York: World Scientific.
- Villanueva, Darío (1997) *Theories of Literary Realism*. Albany: State University of New York Press.
- Villanueva, Darío (2004) *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Virilio, Paul (1989) *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
- Virilio, Paul (1990) “El último vehículo”. En Anceschi, L. (edit.) *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, 37-45.
- Virilio, Paul (1997) *Cibermundo, ¿una política suicida?*. Santiago de Chile: Dolmen.
- Volek, Emil (1994) “Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad”. Santa Fe de Bogotá: *Serie Cuadernos de Trabajo de la Facultad de Ciencias Humanas*, Universidad Nacional de Colombia.
- Volpi, Jorge (2008) “Narrativa Hispanoamericana INC.”. En Montoya Juárez, J. y Ángel Esteban (edits.) *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Wachovski, Andy y Larry (1999): *The Matrix*. Time Warner, EEUU.
- Wagner, Peter, (1996) “Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality: the State of the Arts”. En Wagner, P. (edit.) *Icons, Texts, Iconotexts*. Berlín-New York: Walter de Gruyter, 1-41.

- Waisword, Silvio (2001) “Interpretando los escándalos. Análisis de su relación con los medios y la ciudadanía en la Argentina contemporánea”. En Peruzzotti, E. y Smulovitz, C. (edits.) *Controlando la política: Ciudadanos y Medios en las nuevas democracias latinoamericanas*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Walkerdine, Valerie (1998) “Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular”. En Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: Análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 153-186.
- Weibel, Peter (1996) “The World as Interface: Towards a Construction of a Context-Controlled-Event-Worlds”. En Druckrey T. (comp.) *Electronic Culture*, Ontario: Aperture Foundation Books, 338-351.
- Williams, Raymond (1966) *Communications*. London: Chatto and Windus.
- Williams, Raymond (2002) *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*. En Gigi Durham, M y Kellner, D. (edits) *Media and Cultural Studies: KeyWorks*. Oxford-Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers: 152-165.
- Wittgenstein, Ludwig (1967) *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil-Blackwell.
- Wortman, Ana (1997) *Políticas y espacios culturales en la Argentina de fin de Siglo*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones del CBC.
- Yacobi, Tamar (2001) “Interart Narrative: (Un)Reliability adn Ekphrasis”. *Poetics Today*. 21.4. (2000) Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv. 711-749.
- Yerba mala cartonera: documental*, Piquete de Ojo (2007), [http://www.youtube.com/watch?v=X-O0GDa7\\_j8&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=X-O0GDa7_j8&feature=related)
- Yúdice, George (1992) *Postmodernity and the Transnacional Capitalism in Latin America, On Edge*, Minneapolis, University Press of Minnesota.



- Yúdice, George. (1989) "¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29, 105-128.
- Zavala, Iris M. (1988) "The Turn of Century Lyric: Rubén Darío and the Sign of the Swan" En Godzich, W. y Spadaccini, N. (edits,) *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- Zizek, Slavoj (1988) "The Sublime Object of Ideology". En Julie Rivkin y Michael Ryan (comp.). *Literary Theory: An Anthology*. Malden (MA): Blackwell. 312-325.
- Zizek, Slavoj (1992) *Everything you always wanted to know about Lacan: (but were afraid to ask Hitchcock)*. London: Verso.
- Zizek, Slavoj (1996) "From Virtual Reality to the Virtualization of Reality". En Druckrey T. (comp.) *Electronic Culture*. Ontario: Aperture Foundation Books, 290-295.
- Zizek, Slavoj (2002) *Welcome to the desert of the real!* London: Verso.
- Zubieta, Ana María (comp.) (1999) *Letrados e iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zubieta, Ana María y otros (2004) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

### **Obras y artículos de los autores del Río de la Plata trabajados en la Tesis**

- Aira, César (1975) *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo.
- Aira, César (1981) "Novela argentina: nada más que una idea". En *Vigencia* n° 51. agosto.
- Aira, César (1981) *Ema la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Aira, César (1983) *La luz argentina*, Buenos Aires: CEAL

- Aira, César (1984) *El vestido rosa. Las ovejas*<sup>378</sup>, Buenos Aires: Ada Korn.
- Aira, César (1986) “Abril es un mes razonablemente cruel”. En *Creación n°1*. Junio.
- Aira, César (1987) “El discurso del posmodernismo”. En *Revista Creación n° 4*. Octubre. 68-69.
- Aira, César (1987) “De la violencia, la traducción y la inversión” (sobre “El niño proletario” de O.Lamborghini), *Fin de Siglo n°1*. Buenos Aires. Julio.
- Aira, César (1987) “Indiferente como la realidad”. En *Fin de Siglo n° 4*, octubre.
- Aira, César (1987) “Zona peligrosa” (sobre J.J. Saer), *El Porteño*. Buenos Aires. Abril.
- Aira, César (1987) *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Aira, César (1988) “Esquema para una representación del *Fausto* de Goethe”. En *La papiroala. Revista de Literatura*. N°3. Buenos Aires. Abril.
- Aira, César (1988) “Prólogo”. En *Lamborghini, O., Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Aira, César (1988) “Un escolar aplicado” (sobre S.Sarduy). En *Fin de Siglo n° 9*. Marzo.
- Aira, César (1989) “Una máquina de guerra contra la pena”. En *Babel n° 12*. octubre.
- Aira, César (1990) “La literatura mala como única salida”. En *Ámbito Financiero*. 1 de agosto.
- Aira, César (1990) “Un barroco de nuestro tiempo”. En *Babel*. N° 15. marzo.
- Aira, César (1990) “Una defensa de Emeterio Cerro”. En *Babel*. Buenos Aires. 18 agosto.
- Aira, César (1991) “El sultán”. En *Paradoxa n° 6*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1991) *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.

---

<sup>378</sup> Aira ha declarado en alguna ocasión que *Las ovejas* es el texto escrito más antiguo. Está fechado en 1970.

- Aira, César (1991) *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire, MEET.
- Aira, César (1992) “Cecil Taylor (cuento)” En *Buenos Aires*, Forn, J. (comp),  
Barcelona: Anagrama.
- Aira, César (1992) “El abandono”. En *La hoja del Rojas*. N° 39. Buenos Aires.  
Septiembre.
- Aira, César (1992) *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1992) *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1992): *Embalse*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (1993) “Arlt”. En *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1993) “Ars narrativa”, Comunicación leída en la Segunda Bienal de  
Literatura Mariano Picón Salas, en Mérida, Venezuela, septiembre.
- Aira, César (1993) “Exotismo”. En Boletín /3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica  
Literaria. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. Septiembre.
- Aira, César (1993) *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1993) *Diario de la hepatitis*. Rosario-Buenos Aires: Bajo la luna nueva.
- Aira, César (1994) “Nota del compilador”. En Lamborghini, O. *Tadeys*. Barcelona:  
Ediciones del Serbal.
- Aira, César (1994) “Sobre una novela de Tanizaki”. En *Tokonoma n°2*.
- Aira, César (1994) «La prosopopeya». En  
[www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/ineditos.php](http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/ineditos.php) (consultado el 22.III.2007).
- Aira, César (1994) *El infinito*. Buenos Aires: Vanagloria.
- Aira, César (1994) *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé.

- Aira, César (1995) “La innovación”. Boletín /4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Abril.
- Aira, César (1995) “Sobre una novela de Walter de la Mare”. *Tokonoma*. N°3.
- Aira, César (1995) *La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1995) *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1996) *El mensajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1996) *La abeja*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (1996), “Pobreza”, *La muela del juicio*. Año X, n° 6, 1996.
- Aira, César (1997) “El último escritor” En: *El Banquete n°1, octubre*.
- Aira, César (1997) “La noche oscura del Niño Avilés (Autodevoraciones)”. En *Nómada, n° 3*. Puerto Rico. Junio.
- Aira, César (1997) *Dante y Reina*. Buenos Aires: Mate.
- Aira, César (1997) *Ema, la cautiva*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori. (1981)
- Aira, César (1997) *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1997) *Taxol, precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg.
- Aira, César (1998) *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1998) *El sueño*. Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (1998) *La mendiga*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.
- Aira, César (1998) *La trompeta de mimbre*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1998) *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Simurg.

Aira, César (1999) “Kafka, Duchamp”. En *Revue Tigre*, n° 10. Université Stendhal. 1999.

Aira, César (1999) “Lección de honestidad”. *El Nacional*. Junio.

Aira, César (1999): *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Aira, César (1999): *Haikus*. Buenos Aires: Mate.

Aira, César (2000) “Arlt para extranjeros”. En *ABC Cultural*. Madrid. 21 octubre.

Aira, César (2000) “Dos notas sobre Moby Dick”, en *Babelia. El País*. Madrid, 21 octubre.

Aira, César (2000) “La nueva escritura”, Boletín / 8 del centro de estudios de teoría y crítica literaria, Octubre 2000: 165-170

Aira, César (2000) “Particularidades absolutas”, en *El Mercurio*. 29 octubre.

Aira, César (2000) “Pasión y duelo mortal a bordo del Titanic II” (sobre Julio Verne). *La Nación*. 12 de julio.

Aira, César (2000): *El juego de los mundos (novela de ciencia ficción)*. La Plata: Ediciones del Broche.

Aira, César (2001) “El ensayo y su tema” En: *Boletín 9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 9-15

Aira, César (2001) “El viaje y su relato”. En *Babelia/El País*. Madrid. Sábado 21 julio.

Aira, César (2001) “La utilidad del arte”. En *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires. N°15, Agosto.

Aira, César (2001) *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.

Aira, César (2001) *Cumplaños*. Barcelona: Mondadori.

Aira, César (2001) *La villa*. Buenos Aires: Emecé.

- Aira, César (2001) *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2001) *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Aira, César (2002) *La prueba*. México D.F.: Era. (1992)
- Aira, César (2002) “El dandi con un solo traje” En: *Babelia, El País* (31.I.2002), edición digital <www.elpais.es> (consultado el 30.IV.2003).
- Aira, César (2002) “El miedo creador”. En *Babelia. El País*. Madrid. 17 agosto.
- Aira, César (2002) “Entre presidente y presidente” en *El País*. Madrid. 22 enero.
- Aira, César (2002) “Los poetas del 31 de diciembre de 2001” En: *Babelia, El País* (7.II.2002), edición digital <www.elpais.es> (consultado el 20.VII.2003).
- Aira, César (2002) *El mago*. Barcelona: Mondadori.
- Aira, César (2002) *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2002) *La guerra de los gimnasios*. 2ª Ed., Buenos Aires: Planeta.
- Aira, César (2002) *Los fantasmas*, México: Era (1990).
- Aira, César (2002), *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Aira, César (2002): *El mago*. Barcelona: Mondadori.
- Aira, César (2002): *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Planeta. (1993)
- Aira, César (2002): *La liebre*. Barcelona: Emecé. (1991)
- Aira, César (2002): *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- Aira, César (2003) “Entrevista en Barcelona Televisión”, por Eduardo Manzano, *Saló de Lectura, Septiembre*.
- Aira, César (2003) *Canto castrato*. Barcelona: Mondadori (1984).

- Aira, César (2003) *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2004) *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2004) *La princesa primavera*, México: Era.
- Aira, César (2004) *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori.
- Aira, César (2004) *Madre e hijo*. Buenos Aires: Bajo la luna. (1993)
- Aira, César (2004) *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona.
- Aira, César (2004): *El Bautismo*. Barcelona: Debolsillo/Mondadori. (1991)
- Aira, César (2004): *El congreso de literatura*. México: Era. (1999)
- Aira, César (2004): *Una novela china*. Barcelona: Debolsillo/Mondadori. (1987)
- Aira, César (2005) *Mil gotas*. Eloísa Cartonera.
- Aira, César (2005) *Yo era una niña de siete años*. Buenos Aires. Interzona.
- Aira, César (2005): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona: Mondadori.  
(2000)
- Aira, César (2006) *La cena*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2006): *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva.
- Aira, César (2006): *Parménides*. Barcelona: Mondadori.
- Aira, César (2007) *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2007) *Las conversaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2008) “El gran Salmón”. En *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona: Mondadori, 8-87.

Aira, César (2008) “El secreto del Presente”. En *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona: Mondadori, 88-178

Aira, César (2008) *La Vida Nueva*. Buenos Aires: Mansalva.

Bioy Casares, Adolfo (2007) *La invención de morel. El gran Serafín*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid: Cátedra. (1940)

Bioy Casares, Adolfo (1983) “Prólogo”. En *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa

Bizzio, Sergio (1984) “Dosis diaria de Aira”. En *Clarín*, agosto.

Bizzio, Sergio (1998) *Planet*. Buenos Aires: Emecé.

Bizzio, Sergio (2001) *En esa época*. Buenos Aires: Emecé.

Bizzio, Sergio (2005) “El beso” (cuento) en [www.zuninozungri.com.ar](http://www.zuninozungri.com.ar) web de la Editorial Beatriz Viterbo.

Bizzio, Sergio (2005) *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.

Courtoisie, Rafael (1990) *El mar interior*. Montevideo: Banda Oriental.

Courtoisie, Rafael (1991) *El mar rojo*. Montevideo: Banda Oriental

Courtoisie, Rafael (1995) *Cadáveres exquisitos*. Montevideo: Planeta-Biblioteca del Sur.

Courtoisie, Rafael (1995) *El mar de la tranquilidad*. Montevideo. Banda Oriental.

Courtoisie, Rafael (1997) *Vida de perro*. Montevideo: Alfaguara.

Courtoisie, Rafael (1998) *Agua imposible*. Montevideo. Alfaguara.

Courtoisie, Rafael (1999) *Tajos*. Montevideo: Alfaguara.

Courtoisie, Rafael (2001) *Caras extrañas*. Madrid: Lengua de Trapo.



- Courtoisie, Rafael (2006) *Sabores del País*. Montevideo: Planeta.
- Courtoisie, Rafael (2006) *Santo remedio*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Courtoisie, Rafael (2006) *Vida y milagros*. Montevideo: Aguilar.
- Courtoisie, Rafael (2007) *Goma de mascar*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Cucurto, Washington (1998) *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Cucurto, Washington (2003): *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Cucurto, Washington (2005): *Las aventuras del Señor Maíz*. Buenos Aires: Interzona.
- Cucurto, Washington (2005) *Las aventuras del señor Maíz*. Buenos Aires: Interzona.
- Cucurto, Washington (2006): *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé.
- Cucurto, Washington, “Cucurto en New York City” (I y II), *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=YH3oy7t4bz0&feature=related>.
- Levrero, Mario (1968) *Gelatina*. Montevideo: Los Huevos del Plata.
- Levrero, Mario (1979) *Manual de parapsicología*. Buenos Aires: De la Urraca.
- Levrero, Mario (1982) “Alice Springs (el Circo, el Demonio, las Mujeres y Yo)”. En *Todo el tiempo*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Levrero, Mario (1982) *El lugar*. Buenos Aires. *El Péndulo*. N° 6, 97-149
- Levrero, Mario (1986) *Caza de conejos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Levrero, Mario (1987) “Los Muertos” *Espacios libres*. Buenos Aires-Montevideo: Puntosur literaria. (1981)
- Levrero, Mario (1987) *Fauna /Desplazamientos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Levrero, Mario (1987), *Espacios libres*. Buenos Aires-Montevideo: Puntosur literaria.

- Levrero, Mario (1991) *El lugar*, Montevideo: Banda Oriental (1982)
- Levrero, Mario (1992) “Entrevista Imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero”.  
En *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 169-187.
- Levrero, Mario (1992) *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.
- Levrero, Mario (1992) *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Arca. (1975)
- Levrero, Mario (1993) “Giambattista Grozzo, autor de “Pierre Menard autor del Quijote”. Ortega, J. (edit), *La cervantiada*. Madrid: Ediciones Libertarias. 59-60.
- Levrero, Mario (1994) *Dejen todo en mis manos*. Montevideo: Arca.
- Levrero, Mario (1995) *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Arca. (1970)
- Levrero, Mario (1996) *El alma de Gardel (novela)* Montevideo: Trilce.
- Levrero, Mario (1996) *El discurso vacío (novela)*, Montevideo:Trilce.
- Levrero, Mario (1998) *París*. Montevideo: Arca (1979)
- Levrero, Mario (1999) *La ciudad*. Barcelona: Plaza y Janés (1970)
- Levrero, Mario (2001) *Irrupciones. I y II*. Montevideo: Cauce.
- Levrero, Mario (2002) *Ya que estamos*. Montevideo:Cauce (1986)
- Levrero, Mario (2003) *Los carros de fuego*, Montevideo: Trilce
- Levrero, Mario (2005) *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Peveroni, Gabriel (2005): *El exilio según Nicolás*. Montevideo: Punto de Lectura.
- Piglia, Ricardo (1990) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX y Universidad Nacional del Litoral.

- Piglia, Ricardo (1993) "Roberto Arlt. La ficción del dinero". En Piglia, R. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 124-126
- Piglia, Ricardo (1993-1994) "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad" *Nuevo Texto Crítico*, núm. 12-13: 13-15.
- Piglia, Ricardo (2000) *Plata quemada*. Barcelona. Anagrama. (1997)
- Piglia, Ricardo (2001) *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama. (1980)
- Piglia, Ricardo (2003) *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama. (1991)
- Puig, Manuel (2002) *El beso de la mujer araña*. (1976)
- Puig, Manuel (1991): *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral (1969)
- Puig, Manuel (1993) *The Buenos Aires Affair*. México: Joaquín Mortiz.(1973)
- Puig, Manuel, (1968) *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez (1967)
- Puig, Manuel, (1981) *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosetti, Dalia (2006) *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Mansalva.
- Rosetti, Dalia (2006) *Me gustaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.

