

¿QUÉ HAY DE NUEVO?

LITERATURA E INNOVACIÓN EN LOS '90: CÉSAR AIRA

Por: **Ana B. Flores**

Universidad Nacional de Córdoba

e-mail: anabelaflo@francoflores.com.ar

Resumen

Este artículo es parte de una investigación que tiene por objeto indagar, descubrir y analizar algunas operaciones culturales de nuevas formas del humor argentino, tanto de la literatura como de otros discursos sociales (sobre todo mediáticos), tomadas como manifestaciones privilegiadas para el estudio de aspectos de la cultura argentina: ¿hay innovación después de las vanguardias o sólo una cultura del "revival"? Puntualmente, se procura dejar señalados algunos rasgos de pertenencia de la narrativa de César Aira a un sector de la cultura disidente de la década del noventa, a partir del señalamiento de características comunes con otra serie, en este caso un programa televisivo, *Todo por dos pesos*.

Esta propuesta se enmarca en un proyecto individual mayor titulado: *El humor en la cultura argentina actual: operaciones culturales del "caso" Aira y de otros discursos humorísticos en la construcción del otro, el doble, lo otro, el malentendido. Innovación y tradición*. Tiene por objeto indagar, descubrir, analizar las operaciones culturales de nuevas formas del humor argentino, tanto de la literatura como de otros discursos sociales (sobre todo mediáticos). Se entiende en este contexto por operaciones culturales las acciones predecibles que llevan a determinar, en la topografía de las cuestiones o tópicos, un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas (De Certau, 1999). En ese sentido, estas nuevas formas del humor son tomadas como manifestaciones privilegiadas para el estudio de algunos aspectos de la cultura argentina: los que producen identidades, siempre móviles, con sus tradiciones e innovaciones. ¿En qué sentido pertenecen a la tradición humorística argentina? ¿Cómo ingresan en las series en que se reconocen y en qué sentido hay innovación?

Para no perder de vista el objetivo de indagar acerca de las nuevas manifestaciones de la cultura argentina finisecular me pregunto, empezando por la literatura, ¿hay rasgos en la producción de Cesar Aira en los 90 que se puedan afiliar a esa misma década? ¿Hay innovación, en el sentido que le da el mismo Aira (1995) entendida como "proceso transindividual, aire de época, intersubjetividad"? Esto dicho sobre uno de los supuestos que dio pie a la propuesta de sugerir algunos trazos identificatorios sobre la década pasada, en lo relativo a ese tipo particular de producción que son las llamadas estéticas disidentes.

Parto de la constatación de que hay rasgos de la escritura aireana reconocibles desde su primera novela, *Las ovejas* (1970), a la actualidad (¿cuál es la última novela de Aira?), en un sentido laxo, irónico y paradójico, como no puede ser de otra manera para hablar de esta producción que justamente se identifica, entre otras cosas, por socavar la idea de obra. Propongo entonces un juego comparativo:

1. Intradiscursivo, entre su primera novela escrita en 1970, *Las ovejas*, y otra también "de animales", escrita en la década que nos ocupa -específicamente en 1996-, *Dante y Reina*, título que detalla el nombre de los protagonistas, un perro y una mosca que se casan. Esta selección es por supuesto arbitraria ya que otros recortes pueden dar otros resultados: no se pretende generalizar sino elaborar un trazado que una estos dos relatos en tanto producción *aireana* y que marque disyunciones acordes a las diferentes condiciones históricas de producción.
2. Interdiscursivo, en relación con otras producciones de los 90 pero de otra serie: programas humorísticos televisivos que reconocen su génesis en el *Parakultural*: los de Alfredo Caseros, Fabio Alberti, Diego Capusotto, fundamentalmente el ejemplo de *Todo por dos pesos* que se emitió desde 1998 a 2002, con guión de Saborido. Motiva esta elección el hecho de que ya se habló mucho y bien sobre la peculiar relación de Aira con la serie literaria, como lo hace Sandra Contreras en un libro señero para los estudios aireanos, *Las vueltas de César Aira*, pero acá me interesa tomarlo en relación con otros ámbitos de la cultura argentina y con centro en una de las constantes, el humor, que marca su pertenencia también a la cultura humorística. Esto es lo que nos permitirá, o no, encontrar algún "aire de época".

Esta especie de constelación discursiva se arma a partir de un efecto recurrente, una invariante que registra la crítica y que divide al público lector o televidente entre los que aman u odian, resisten y disfrutan o abominan: la inquietud, la incomodidad que hace reír no sin un cierto malestar, parafraseando a lo que dijo Foucault a propósito de *El idioma analítico de John Wilkins*, como ya expuse en otra oportunidad¹. Humor *malo*, bizarro, tonto pero lúcido, frívolo pero terriblemente crítico, radical, surrealista, hiperbólico, disparatado, ácido, negro, inestable, ambiguo, siniestro. Esta recurrencia entre las series nos permite entonces volver a la literatura con una hipótesis para orientar la propuesta del título, porque la pregunta sobre cómo seguir escribiendo -o cómo seguir haciendo humor- después de agotadas las vanguardias es la pregunta, también vanguardista, por la innovación. ¿Sobre qué innovar, con qué orden romper en la llamada posmodernidad, ella misma paródica, o mejor, pastichera, con un marcado *revival* hacia las vanguardias históricas, con tendencias "camp" (Sontag, 1996) de canonización de lo malo? Dice Aira en *La innovación*: "A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible". Y más adelante: "Lo nuevo es impersonal, intersubjetivo, inevitable. Está en el aire, o no está en ninguna parte". La propuesta es llegar a lo nuevo por lo malo, "nunca trabajarás" es el grito de guerra de Rimbaud apropiado por Aira, lo malo es lo que no pertenece al canon de ninguna academia. "Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible". "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, 1995: 28-30) Retomando entonces la serie literaria, es reconocible una "marca" Aira en algunos procedimientos que atraviesan la novela de los 70 y la del 97:

-Las situaciones inverosímiles son presentadas con el mayor detallismo hacia lo minúsculo: El antirrealismo, lo inverosímil, el insentido, producen la cotidianeidad de *Las ovejas* en la pampa argentina, sus pensamientos (o sus intentos fracasados de pensamiento), sus afectos, etc; en *Dante y Reina* el inverosímil trama la relación de violación, matrimonio, convivencia entre un perro y una mosca, sus proyectos existenciales y estéticos, su relación con la evolución de las especies y el equilibrio cósmico. En cuanto al detallismo en lo minúsculo, un ejemplo tomado al azar en la primera novela puede ser ilustrativo como la descripción de la mejilla de una hormiga y la composición de la almohada en la que se asienta para dormir en épocas de sequía, mientras en *Dante y Reina* el baldío, la música de la violación, son descriptos con exquisito pincel fino en abierto oxímoron con la situación de violencia del relato: "Varias notas en ronda, se acoplaban en glosas estilo Sun Ra. Una orquestita de meandros compactos, con grandes pestañas apantalladas, siempre acorde, un glissando", etc. (pág.20)

-La situación de ruptura de las expectativas, de la habitualidad doxástica, produce un efecto humorístico si bien no siempre risible, sobre todo en *Dante y Reina*, donde predomina lo siniestro, y la risa, incómoda, surge ante la imposibilidad de la representación, no obstante grotescamente humorística.

-Por último, la posibilidad de la lectura alegórica, subrayada por la presentación de los grandes problemas de la episteme occidental en el mundo animal: en *Las ovejas*, después de vagar por la pampa reseca atrás de sucesivos espejismos, en el momento final del paroxismo de la frustración del deseo de agua, los animales descubren el idealismo: una de las ovejas toma la palabra y explica al rebaño, realizan la disputa entre monismo y dualismo, incluyendo citas en latín de la retórica argumentativa medieval. Un típico final aireano hermenéutico filosófico que condensa sentidos para toda la trivialidad que se ha venido narrando hasta el momento. La relación entre el perro y la mosca en *Dante y Reina* incide sobre la evolución de las especies y genera sensaciones, percepciones, elucubraciones acerca de los planos de la realidad, lo siniestro, la identidad, la ruptura radical del espacio-tiempo de la tradición racionalista e irrupción de Lo Real (la Cosa), el acontecimiento como forma de afasia, el nacimiento de la escultura como arte de lo desproporcionado, la ciencia de la realidad, etcétera.

Esto es lo que tienen en común, el sello *aireano* que las atraviesa. Pero las marcas de la innovación dentro de la innovación que en el sistema literario produce Aira -es decir, la de los noventa en relación con su propia producción- se manifiestan en una radicalización de la ambigüedad: Dante, el perro que salva a Reina en plena violación, ¿no es el mismo perro que la violó? ¿Reina se cae del techo o la empuja Dante? Dante, ¿no es acaso quien impide la ruptura en el ciclo de la evolución de las especies cuando ésta había llegado a su fin? Es lo hiperbólico extremo en su disparate, violencia y monstruosidad, como en 1989 ensayó con *La prueba*: la mosca Reina que se desplaza en silla de ruedas está casada con un perro, tiene miles de hijos que guarda en su ojo, que por eso se va deformando, a partir de un ovario que se saca y se pone, olvida sobre la cómoda, etc.; la desproporción de los tamaños, que retoma la tradición de Rabelais y de Swift, del neobarroco de Sarduy con sus pulgas amaestradas en *Colibrí*, pero no en un clima jocoso sino siniestro, humorístico por el sarcasmo, la ironía, y no por el humor festivo carnalesco. A la desproporción del efecto en relación con la causa, viejo procedimiento de la tradición humorística, se agrega un plus de disparate (hablo del disparate a lo Lewis Carroll o Edward Lear, cultor de los *limeriks*, objeto de un reciente ensayo de Aira) que es la imposibilidad de pensar la causa (la Cosa). Así el lector no sólo se desbarranca hacia efectos impredecibles que ponen de manifiesto la arbitrariedad de las conductas sociales, y las respuestas obedientes a la ley de previsibilidad y control de los efectos que es un viejo constituyente de la tradición cómica, sino que la causa misma es inverosímil o irrepresentable. Entonces, a diferencia de los otros dispartes modernos con anclaje en representaciones verosímiles, y efecto humorístico cómico precisamente por el contraste que esto permite al comparar la desmesura del resultado con la insignificancia de la causa, ¿qué efecto produce en el lector esta imposibilidad de representar, esta radicalidad? Si la imposibilidad fuera afirmativa, sería una especie de nihilismo liso y llano, pero como la representación está construida con detalles, chispazos o fragmentos muy cuidados, tomados de otros mundos que sí son verosímiles (los ruegos de Reina, las preocupaciones de la mosca al atravesar el baldío, enviada a buscar vino para el padre alcohólico, son como las de cualquier joven de 15 años de barrios marginales) se produce una inestabilidad, una ambigüedad, una duda radical (como las que genera el mismo Aira en lectores recientemente iniciados, ¿es o se hace el tonto?) y el lector también tiene que huir hacia delante, como el escritor de la invención imparables, porque no puede sostenerse, debe llegar por fin, al final, desafortadamente. Estos mojonos de representaciones históricas o epistémicas de la enciclopedia del lector, intercalados en el disparate, lo retienen e impulsan: hay sentido. Sólo se permite el descanso de la risa intermitente, sería, incómoda, que es lo que lo diferencia del lector kaffiano. Esta risa, ahorro de gasto psíquico frente al desastre, se adscribe a lo que Žizek (1992) llama una risa kinica, a diferencia de la risa cinica, propia de la ideología ídem, hegemónica en la contemporaneidad: la fórmula, propuesta por Sloterdijk, sería "ellos saben muy bien lo que hacen, pero aún así, lo hacen" (semejante a la "sociedad humorística" de Lipovetsky (1986): cordial, narcisista, *cool*). En cambio, el kinismo representa el rechazo de la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo, remite a Diógenes y su práctica de la inyectiva y la tomadura de pelo. Es un humor molesto, como el de los personajes de L. Carroll: frente a la victoriana amabilidad de Alicia los representantes del *non sense* responden con una sarta de insultos. Esto, que en la producción de Aira se manifiesta en una escritura elegante y correcta pero que en todo momento expone al lector a la banalidad, la trivialidad o la irrepresentabilidad, es recurrente en *Todo por dos pesos*. Allí también la di-versión es esta ambigüedad a dos puntas, dos versiones: la promesa del dulce (por risible) et útil (por saberes) horaciano se desbarranca en cada bloque: "Qué nos pasa los argentinos", dice Favio Alberti frente al pizarrón y tiza en mano, para partir de un acontecimiento de la agenda de los medios y mediante asociaciones libres, llegar al supremo dislate, parodia sarcástica e irónica de las opiniones de los politólogos mediáticos. Este dispositivo, por el que desde un programa televisivo el medio masivo se mira a sí mismo como si fuera un extranjero, un otro radical -porque no hay asignado ningún lugar de estabilidad del buen decir- alude al planteo de Aira en *El exotismo*, referido a la productividad de la mirada sobre *uno* como si fuera extranjero. Eso otro, "el chino básico", (el del grupo "Shangai" del que habla Contreras [2002: 70]) es el que presenta el programa en la actorialización de la coreana que apenas habla español, el coreano, o chino, que viaja en un cóndor gigante a Miami vestida de colla, cuyo itinerario diseña el mapa de Latinoamérica, en un programa que dice emitirse en vivo desde Miami, etc.² No voy a desarrollar en este lugar el entramado de recurrencias, simplemente lo quiero dejar señalado.

Dice Aira en *Fragmentos de un diario en los Alpes*:
 "En el arte de verdad, el medio sigue siendo medio, vuelve a inventarse cada vez; frente al arte comercializado, en que el lenguaje de ese arte es meramente usado, el arte de verdad muestra una recurrente radicalidad, es un lenguaje que vuelve a plantear cada vez sus condiciones de posibilidad" (pág.83). Y este sería un aspecto de la innovación en los noventa, que continúa.

El humor de Aira y de *Todo por dos pesos* no es, a diferencia de otras manifestaciones históricas del humor, ni positividad alternativa ni negatividad devaluadora, sino que su operación es la construcción en abismo, que anula todo pronóstico o proyección.

1. En el Prefacio a *Las palabras y las cosas* dice Foucault: "Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizás porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el incongruente y que el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito." (pág. 56)
2. Semejante al subtítulo del periódico de humor político "Barcelona": "Una propuesta europea a los problemas de los argentinos".

Bibliografía

Aira, César (1984), *Las ovejas*. Bs. As, Ada Korn edit.

-----(1997), *Dante y Reina*. Bs.As, Mate.

-----(1995), "La innovación", en *Boletín* N° 4, Rosario, UNR.

----- (2002), *Fragmentos de un diario en los Alpes.*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Contreras, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

De Certau, Michel (1999), *La cultura en plural*. Bs.As, Nueva Visión.

Lipovetsky, Gilles (1986), "La sociedad humorística", in *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.

Sontag, Susan (1996), *Contra la interpretación*. Bs.As , Alfaguara.

Zizek, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*. Bs.As, Siglo XXI.