

AIRA EN EL CARRUSEL

AIRA ON THE CAROUSEL

Resumen

En el presente artículo se aborda la propuesta estética de la escritura de César Aira. Para este fin, se ha construido el concepto de artista *bricoleur* a partir de la escritura ensayístico-poética del mismo escritor. A su vez, se ha operado con el mencionado concepto el diseño heurístico de un dispositivo textual que nos permita leer en clave poética la inflexión Aira en la alusión a la línea de devenir que implica, para el sistema escritural de la literatura argentina del siglo XX, el momento Macedonio Fernández. Cabe mencionar que, en el sistema de nombres propios que genealogizan la inflexión Aira, se incluyen a dos eminentes presencias tutelares del sistema aireano, nos referimos de este modo a Marcel Duchamp y a Raymond Roussel. Es a partir de la inventiva artística, propuesta por los modernos conceptos de ambos nombres propios para el sistema general de las artes, que se puede construir la máquina de devenir artística que es la escritura aireana.

El carrusel Aira sería un dispositivo para operar con una lectura que se desplaza y recorre los textos ensayísticos de la escritura aireana para delinear más que un lector, un espacio de lectura de escrituras múltiples.

Palabras clave: procedimiento; artista *bricoleur*; lector contrateológico

Abstract

This article approaches the aesthetic proposal of César Aira's writing. For this purpose, the concept of the bricoleur artist has been constructed from the essay-poetic writing of the writer. The aforementioned concept has also been used in the heuristic design of a textual device that may allows us to read in a poetic key Aira's inflection in the alussion to the becoming line that the Macedonio's moment implies for the writing system of the argentine literature in 20th century. It is worth saying that in the system of proper names that genealogize the Aira's inflection two eminent tutelary presences of the aireano system are included, we refer with this words to Marcel Duchamp and Raymond Rusell. It

is since the artistic inventiveness, proposed by the modern concepts of both proper names for the general system of arts, that it is able to built the artistic becoming machine which is the aireana writing.

The Aira carousel would be a device to operate with a reading that moves and travels trough the essays texts of the aireana writing to deline more than a reader, a reading space of multiples writings.

Keywords: proceadure; bricoleur artista; counter-theological reader

Cuando el arte literario —el medio— produjo obras que consumaron el producto —la novela—, no quedó otra salida que producir la experiencia narrativa para restablecer la acción, el proceso por el cual las obras se hicieran solas, en un arte radical de la invención. Así formulado, este sería uno de los axis poéticos de la escritura aireana; la poética crítica de la modernidad tardía de la literatura argentina, en los términos en que Meschonnic (2007) establece el concepto de pensamiento y experiencia poética.

Pero ¿por qué continuar dándole lata con la innovación aireana en momentos en que la escritura de nuestro autor, al decir de Drucaroff (2011), ha entrado en su fase canónica, o académica, para más precisión con los términos de la crítica? Es decir, ¿por qué continuar interesados por una escritura pasada ya por las grillas del valor? ¿Por qué continuar leyendo una escritura que, habiendo concitado el interés de la academia y el mercado —con el resultado consabido de ambas operaciones—, ocupa ahora el centro de lo consumado, contradiciendo la performance crítica de la escritura aireana expuesta en el párrafo anterior?

En primera instancia, porque leer es desplazar las figuras de lecturas desplazándose en el territorio de la producción lectora y asumiendo la paralaje del punto de vista y su agencia subjetiva. Y esta primera instancia que, como diría Aira, incluye a todas las demás, nos da el pie para ensayar en este texto unas ideas acerca de la inflexión Aira en el sistema escritural de la literatura argentina.

Duchamp no conoce a Macedonio

Macedonio Fernández podrá ser el momento de puesta en crisis del arte de la novela, pero todo sucedió como si su escritura no fuera una experiencia con los modos de relatar, sino más bien una escritura dragada en su potencia por las pestes del mal metafísico, enfermedad socio-artística inoculada y diagnosticada por el realismo policial galveciano. Acaso solo una escritura de jovial vanguardismo benjaminiano podrá leer la imagen macedoniana en su instante de esplendor. Pero esa escritura es un dispositivo colectivo de enunciación, un coro de escrituras joviales. Uno de esos momentos de singularización del medio será Aira y, finalmente, Duchamp conocerá a Macedonio y viceversa.

La forma liberada del contenido

Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo y ese viaje se hace por la forma, la forma liberada del contenido es lo nuevo. Figuras que se deshacen de aquello que configuran. Por la forma se dice el ser de lo nuevo, dicho de otra manera, no hay contradicción en que lo nuevo se diga de muchas maneras, o de muchas formas, aun a través de aquellas formas más carnavalescas, más joviales. Ahora bien, *encontrar* en ese viaje es encontrar a partir de la experiencia con la forma, y en el viaje de esa experiencia hay formas a disposición, hay formas a la mano para experimentar con lo ya hecho. Soñar en el sueño, conocimiento práctico y conocimiento teórico o *no todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Intercambio del fluyente magma de la escritura interformas. Es el diferencial objetivo de la poética aireana: hace la diferencia del arte literario conceptual de Libertella o de Borges, coreutas prestigiosos.

Ready-mades del artista *bricoleur*

Que la novela sea lo que *ya está hecho* significa que el automatismo perceptual de la mediación artística ha estabilizado los modos de la experiencia histórica con esa forma. El artista *bricoleur* desmonta y vuelve a montar las cajas negras, las máquinas

literarias, reponiendo en el acontecimiento narrativo, la experiencia con el relato (Aira, 2001).

“Preferiría que vieran en mí un procedimiento, como lo veo en mi amado Raymond Roussel”, ha dicho Aira en su ensayo “Ars narrativa” (s.f., p.3), al referir su experiencia con la novela, género al que el azar histórico ha hecho de él un *passepourtout* que lo cubre casi todo. Pero el enunciado despliega, rousselianamente, al menos dos sentidos, dos planos de heterogeneidades. Dos sentidos heterogéneos que el continuo aireano torsiona. Uno de esos sentidos cubre la dimensión estética del concepto de procedimiento, el dispositivo creado para que la obra sea el documento del procedimiento del cual salió y que está antes de la obra, y que implica el arte de la invención. Y el otro sentido, el que nos interesa, es el que cubre el momento ético y estético del arte de la indiferencia como intervención en la forma novela, a partir de cierto condicionamiento histórico del artista. Artista *bricoleur*, entonces, que interviene lo que tiene a mano para experimentar el acontecimiento con la forma a partir de una heterogénesis experimental; la experiencia de un arte radical de la invención que asume la especie para devenir individuo; individuo procedimental que despierta de la pesadilla del yo y se abre a la especie, al colectivo de la forma, engendrando el mito del artista.

El mito del artista

El mito personal de cada escritor es la invención de una fórmula singular por la cual organiza el complejo de percepciones y afectos de una experiencia para narrarla; si bien el hecho de escribir la experiencia completa y modifica la experiencia en esa fórmula. Ahora bien, la figura propia que recorta cada escritor es esa fórmula que ha inventado para organizar la experiencia. Esa fórmula, ese estilo, son los elementos con los que se configura el mito personal del escritor. Los escritores son mitos; no el mero escritor como sujeto biográfico, sino el complejo que forma su vida y su obra, su fórmula, su estilo. El mito del artista es la manera en que el escritor está en la Historia. Las fórmulas quedan a disposición como formas que trascienden la acumulación de nombres de autores y obras.

Lo dicho es una síntesis de lo que Aira expone en “Particularidades absolutas” (2000) acerca del mito personal del escritor, que en este ensayo ponemos en consonancia con el concepto que titula el apartado: mito del artista.

Para lo que propongo en este ensayo, es interesante agregar que, en el mismo trabajo del que ya he extractado sus ideas acerca del mito del escritor, Aira pondera una particular función para este. Estas fórmulas desempeñan un servicio a esa otra forma de la experiencia, hoy tan denigrada, dice, que es la Historia. La Historia —de la literatura— se nutre de los mitos de escritores y cada vez que estos entran en el callejón sin salida del yo, del narcisismo autocomplaciente, es la misma Historia la que los hace estallar, pero por vías de un nuevo mito. En el devenir de esta singular dialéctica, el mito del artista —el mito personal del escritor— está en la Historia.

Ahora bien, en otro lugar del mismo texto (seguimos haciendo referencia a el texto “Particularidades absolutas”), Aira matiza la idea acerca de que la función del escritor al inventar las formas de organización de la experiencia es inventar o crear, por contigüidad, en el mismo acto, el mito de origen del escritor. Pues bien, matiza esta idea por no caer en megalomanía, dice, y agrega que más razonable sería pensar que “la función del escritor es dejar un testimonio de vida, una documentación de lo único” (Aira, 2000, p.33) y que acaso el escritor no inventa esas fórmulas de organización de la experiencia o, mejor dicho, que acaso no sea necesario inventarlas. En última instancia, que esas fórmulas no sean el producto necesario de la invención puramente psicológica. En un salto poético de raigambre lukacsiano esas fórmulas están en lo histórico social, esas fórmulas expresan la sociedad de la que han surgido. La fórmula que es esa obra bien puede ser la sociedad en la que nace. Ese momento histórico no lo crea el escritor, el escritor solo da cuenta de ello y en cierto modo lo crea. Firma lo que encuentra. El mito aireano del escritor sería el mito de lo que nace en lo que se repite, volviendo, en su radicalidad, al origen para mejor borrarlo porque se está en el tiempo. Si la literatura no es solo lo acumulado, sino además la posibilidad de seguir haciéndola, entonces, para que el tiempo ingrese al proceso, el artista *bricoleur* —en lo que tiene de creador— comienza de nuevo transformando las relaciones perceptuales con los módulos de formas-contenidos (las fórmulas) que ya están en sociedad. No hay que inventar las fórmulas, hay que montarlas en una radical práctica de escritura. Esa escritura que opera con la microscopía del coleccionista, que lee las imágenes dialécticas en su materialidad

histórica, configura la heterogénesis de una particular intervención estética, en otras palabras el mito del artista *bricoleur*.

Duchamp, Roussel

Para Aira, en su ensayo “Kafka, Duchamp” (1999), “el ready-made es un modelo” del arte del siglo XX que es “experimento de arte o arte experimental” (p.157) y nos explica ese modelo que fuera rubricado por Duchamp a partir de una radical lectura del concepto de los *ready-mades*, tal como los entiende en su crítica del sentido del arte. Un *ready-made* no sería un objeto estético, eso será, y solo metonímicamente, el documento que atestigua el procedimiento del cual salió (Aira, 1999). El mingitorio, *La fuente*, es el accionador del dispositivo de experiencia artística, el accionador de la experiencia con el arte. Pero, además, el *ready-made* incluye el tiempo, el tiempo del proceso del cual salió, “la relación tiempo-factura” (Aira, 1999, p.158). Eso quiere decir *ya hecho*, el *ready-made* es lo que incluye el tiempo, “es decir con el tiempo incluido” (Aira, 1999, p.160). Por lo demás, y siempre en la misma lógica expositiva del ensayo ya citado, este índice conceptual de la temporalidad, en lo que respecta a la inclusión procesual del tiempo, asegura la brevedad de los *ready-mades* y, en última instancia, es lo que asegura la comparación de este concepto con las fábulas como género. Recordemos que en ese ensayo Aira ha comparado las fábulas con los *ready-mades* para analizar la *fábula* kafkiana “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” (Aira, 1999). En este contexto conceptual un objeto cualquiera deviene arte (soporte objetual de mediación estética) por medio de la decisión del artista. Aira dirá que su “transmutación en obra de arte es cosa de un instante, del instante psicológico de la decisión del artista” (Aira, 1999, p.160). Instante de transmutación al que nosotros venimos concibiendo como los procedimientos del artista *bricoleur*.

Interesa detener nuestra atención en la singular exposición acerca de la relevancia del concepto de *ready-mades* porque lo que se está exponiendo a la vista de todos, so pretexto de los *ready-mades* y la *fábula* kafkiana, es una singular poética de procedimientos artísticos para generar percepciones de experiencia o percepciones experimentales del arte. Y esta vez incluyendo en el tiempo de la experiencia al lector como una posibilidad abierta de heterogénica configuración; operación de lectura que

deviene lector *bricoleur*. Y lo hace leyendo en el texto “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”, la fábula que configura, a la vista de todos, la experiencia radical del arte moderno y, a la vez, configurando la experiencia tanto del artista *ready-made* como la experiencia del receptor en esa experimentación del arte, instancia de recepción en la que Aira ve “a la sociedad contemporánea” (Aira, 1999, p.159); aquella sociedad en la que ya están inventadas las fórmulas de organización de la experiencia. Esas fórmulas por mediación de la experiencia artística *ready-made* devienen formas vacías porque ya incluyen el tiempo del trabajo del que salieron, ya están hechas y solo hay que firmarlas. Este dispositivo de experiencia artística incluye en hueco el tiempo ya hecho de la forma artística. El arte *ready-made* es la experiencia con la repetición, pero no de la “repetición estéril” si no de la “repetición evolutiva” (Aira, 1999, p.160). La literatura, en este caso, utiliza “sus expansiones por el sistema de las artes para crear realidad” (Aira, 1999, p.161).

En otro de sus ensayos, esta vez en el que lleva por título “Raymond Roussel. La clave unificada”, Aira (2018) retoma sus reflexiones acerca del concepto artístico-poético del procedimiento. En este caso, interesa reparar en las objeciones que Aira se permite sopesar acerca de cierta impregnación del procedimiento por aquello de que, por su propia naturaleza de invención pura, este mismo dejaba fuera. Nos referimos no a la impregnación a partir de ciertos elementos de lo que Aira denomina la panoplia psicológica de la inspiración, que involucra la subjetividad del escritor, sino a la inmiscusión “de ciertos hechos reales de nuestra vida, de nuestra biografía” (Aira, 2018, p.70). Específicamente, Aira da lugar a lo que llama una “objeción de segundo grado” (Aira, 2018, p.70) en los términos que intentaremos dar cuenta. Razona a la vista de todos acerca de las virtudes inventivas del procedimiento, pero, además, se pregunta si acaso el escritor, al inventar los procedimientos particulares para cada caso o invención, al hallar los elementos que integran y que configuran ese procedimiento, estos mismos estén ya determinados objetivamente. Es decir que, en el acto de diseño de sus procedimientos, entendidos ahora como hallazgos que aseguran el azar como elemento configurador, estos participarían finalmente de la biografía del artista, entendida esta, a su vez, también, como una configuración heterogenética del azar. La producción de fórmulas de organización de la experiencia vía procedimientos propicia la instancia de convergencia en la que el azar objetivo produce al artista y a su obra.

El narrador de *La prueba* nos dice, recordando irónicamente *un viejo proverbio*: “Si Dios ha muerto, todo está permitido. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador” (Aira, 1992, p.69). Se estaría enunciando que el único régimen de su arte narrativo es el verosímil, el cual debe ser creado y justificado en todo momento del continuum del relato. Si dios o el autor, como instancia de garantía del mundo de la diégesis, ha muerto, ya sea nietszcheana o barthesianamente, el arte por procedimientos, que es el arte de las transformaciones del artista *bricoleur*, solo se ve condicionado en su libertad por las reglas del verosímil.

Los elementos seleccionados por el acto de invención del procedimiento matizan la escritura performativa que el artista *bricoleur* sostiene en sus posibilidades de diégesis y que a la vez sutura, en su heterogeneidad plural, el relato en excursos de tendencia ensayística. Ahora bien, el procedimiento, ulteriormente, se reabsorbe en el documento; el procedimiento se reabsorbe en el acto de la escritura. De esta manera, “el procedimiento es un procedimiento de escritura no de lectura, y toda su eficacia se revela ante una lectura de lector puro, infantil, sin vestigios de escritor” (Aira, 2018, p.74).

La escritura por procedimientos del artista *bricoleur* encuentra su contraparte heurística en lo que Barthes expusiera en “La muerte del autor”:

[...] el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un secreto, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. (1987, p.70)

Poirot

En un apartado del extraño *diario* o *colección de entradas* que es el libro *Continuación de ideas diversas* (Aira, 2017), aparece aludida la figura del lector a partir de una escena de escritura típicamente aireana en su manera de convocar figuras a partir de un vaporoso y fantaseado devaneo. La entrada se comienza con un “¡Qué lástima que no exista Poirot!” (Aira, 2017, p.80). Aquel detective creado por Agatha Christie, Hercule

Poirot, el detective belga en novelas y cuentos de misterio. El sueño diurno que constituye la escena que la escritura del pasaje va delineando, continúa así:

Me gustaría que él me interrogara en relación con un crimen sucedido, por ejemplo, en el edificio donde vivo, o en la vecindad, o en cualquier lugar por donde yo hubiera andado en los momentos cruciales. Entonces yo podría describirle con precisión (con la precisión del escritor que creo o quiero ser) ese pequeño signo que para mí no significa nada pero que aun así puedo poner en palabras. [...] Poirot sabría qué significaba exactamente ese dato; cómo encajaba en la historia; quizás no el dato en sí sino un adjetivo o un adverbio que yo habría intercalado en la frase solo para agregar un detalle más. La precisión de mi discurso, su elegancia, no se perdería en el vacío, como lamentablemente sucede en mi vida real. Le daría sentido a la apasionada atención al mundo que es el fundamento del arte de la palabra. [...] Si yo fuera poeta no tendría tanto motivo para lamentar la inexistencia de Poirot. Porque un poeta puede poner toda esa atención y precisión en el poema, donde cumplen una función, importan, dan la clave del poema. En lo que escribo yo, en cambio, son adornos gratuitos. (Aira, 2017, p.80)

Poirot, el lector modal que lee los enmarcados modales de las frases de esa escritura de multiplicidades que es la escritura del artista *bricoleur*. El lector *contrateológico*, que es el lugar en que la acción de la escritura es la aventura de su estar haciéndose.


Bibliografía

- Aira, C. (1992). *La prueba*. Buenos Aires: Ediciones Era.
- Aira, C. (1999). Kafka, Duchamp. *Revista Tigre* 10. Cerhius (ilce) Grenoble. Recuperado de <https://dokumen.tips/documents/aira-kafka-duchamp.html>.
- Aira, C. (2000). Particularidades absolutas. *El Mercurio* (Santiago, Chile)- oct. 29, 2000, p. E8-E9. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-255377.html>.
- Aira, C. (2001). La utilidad del arte. *Revista Ramona*. Buenos Aires, agosto de 2001. Recuperado de <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona15.pdf>.
- Aira, C. (2017). *Continuación de ideas diversas*. México: Jus.
- Aira, C. (2018). Raymond Roussel. La clave unificada. En *Evasión y otros ensayos* (pp. 63-88). Buenos Aires: Literatura Random House.

- Aira, C. (s.f). Ars narrativa. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/61426724/Cesar-Aira-Ars-Narrativa-006>
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Buenos Aires: Paidós.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

