



**HAL**  
open science

## Dos sentidos del humor de fin de Siglo: César Aira y Leo Masliah

Jesús Montoya Juárez

► **To cite this version:**

Jesús Montoya Juárez. Dos sentidos del humor de fin de Siglo: César Aira y Leo Masliah. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, 2006, s.l., España. pp.1668-1684. halshs-00104689

**HAL Id: halshs-00104689**

**<https://shs.hal.science/halshs-00104689>**

Submitted on 9 Oct 2006

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## DOS SENTIDOS DEL HUMOR DE FIN DE SIGLO: CÉSAR AIRA Y LEO MASLÍAH

Jesús MONTOYA JUÁREZ  
Universidad de Granada  
jmonty@ugr.es

RESUMEN: La presente comunicación reflexionará a partir de los textos *La guerra de los gimnasios* (1993), de César Aira (Pringles, 1949) y *La mujer loba ataca de nuevo* (1992), *El triple salto mortal* (1993) y *La miopía de Rodríguez* (1993) de Leo Masliah (Montevideo, 1954), sobre las propuestas literarias de estos escritores, a caballo entre los ochenta y los noventa, cuyos proyectos pueden de distinta manera catalogarse como ironías de resistencia. La elección de estas dos obras de entre la amplia producción textual que en ambos autores se extiende desde fines de los setenta (Aira) y principios de los ochenta (Masliah), hasta la actualidad, nos parece sintomática de cómo sus proyectos, si bien formalmente mantienen la vocación irónica, la exploración del absurdo y una estética de autoconsciente mal gusto, conectan con la nueva situación socio-cultural de sus países, problemáticamente, fractalmente, cobrando sus artefactos significación subversiva respecto de la lógica editorial en tanto que huyen de su completa asimilación por la crítica académica y funcionan, de ese modo, irónicamente en el mercado.

Palabras Clave: César Aira, Leo Masliah, posmodernismo, narrativa argentina, narrativa uruguaya, años noventa, ironía.

Podríamos parecer, para alguien no advertido, figurantes de una película de mafiosos neoyorquinos hablando a cada rato de respeto. Francamente, a primera vista componemos un grupo lamentable de treintañeros y cuarentañeros y uno que otro cincuentaño esperando a Godot, que en este caso es el Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos (Roberto Bolaño, “Sevilla me mata”, 2004: 19)

- ¿De quién es hija?- preguntó Zenna con aliento de huevo duro- ¿de James Joyce?
- No. De Dale Carnegie- contestó su esposo, sirviéndose como postre una porción de *lemon-pie* con mermelada de anchoas.
- ¡Qué bien! Todos los días se aprende algo- Zenna eructó una suspensión de harina de mandioca en efervescencia de sidra. (Masliah, Leo, “Controversia en el almuerzo” 1993b: 106).

Las transformaciones acontecidas en las dos últimas décadas en el mundo cultural, social y económico latinoamericano han desestabilizado las categorías y las tradiciones en torno a las cuales cabía entender la producción literaria de los países del Río de la Plata. Tras el logro democrático, severas políticas de signo neoliberal, la mediatización en la percepción de la realidad por parte de la ciudadanía, el olvido acelerado de los acontecimientos y la inscripción del intelectual, el escritor y los bienes culturales en el mercado transnacional, generan distintas respuestas en la producción literaria de ambos países, huellas locales de un contexto global de irrisión y crisis de la memoria y pérdida de sentido de realidad que ha definido el espacio y el tiempo posmodernos y que en la postdictadura de los países del Cono Sur conecta con la una abrupta normalización de la vida política sin catarsis ni reconciliación que de un modo u otro se refleja en la producción literaria.

La presente comunicación reflexionará a partir de los textos *La guerra de los gimnasios* (1993), de César Aira (Pringles, 1949) y *La mujer loba ataca de nuevo* (1992), *El triple salto mortal* (1993) y *La miopía de Rodríguez* (1993) de Leo Masliah (Montevideo, 1954), sobre las propuestas literarias de estos escritores, a caballo entre los ochenta y los noventa, cuyos proyectos pueden de distinta manera catalogarse como ironías de resistencia. La elección de estas dos obras de entre la amplia producción textual que en ambos autores se extiende desde fines de los setenta (Aira) y principios de los ochenta (Masliah), hasta la actualidad, nos parece sintomática de cómo sus proyectos, si bien formalmente mantienen la vocación irónica, la exploración del absurdo y una estética de autoconsciente mal gusto, conectan con la nueva situación socio-cultural de sus países, problemáticamente, fractalmente, cobrando sus artefactos significación subversiva respecto de la lógica editorial en tanto que huyen de su completa asimilación por la crítica académica y funcionan, de ese modo, irónicamente en el mercado.

Aunque la ingente obra aireana se haya visto como un *continuum* (Contreras, 2002), siguiendo los planteamientos del propio autor, tanto por los problemas que plantea, como por las estrategias discursivas que incorporan sus narraciones, desde sus inicios, con el presente trabajo queremos poner de relieve el sentido que su rara presencia en el mercado literario en la coyuntura sociopolítica argentina desde fines de los ochenta, su incorporación irónica de la televisión y la cultura de masas, su parodización irónica del discurso académico presentan, debiendo ampliarse las interpretaciones que inicialmente vinculan el absurdo de una literatura como la de Aira y la del propio Masliah, exclusivamente a la problemática de la imposibilidad del ser o del decir en un contexto de insilio anclado al período de la dictadura de sus respectivos países<sup>1</sup>. Los objetos textuales que analizaremos apelan al sinsentido, a la idea del absurdo como experiencia de la vida social y, sobre todo, cultural en el fin de siglo y se enfrentan abiertamente con la posibilidad de ser interpretados y consumidos, problematizando en diverso sentido su canonización, funcionando de manera irónica en el interior del mercado y la institución literaria.

---

<sup>1</sup> Cito dos artículos en este sentido Pollman, Leo, “Una estética más allá del ser”, Spiller, R. ed., *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 177-194; Moraña, Mabel, “Autoritarismo y discurso lírico en el Uruguay”, *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Vidal, Hernán, ed., Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

## La ironía y lo posmoderno.

La negatividad posmoderna como es sabido encuentra raíces en filosofía en el nihilismo nietzscheano y heideggeriano, en opinión de Vattimo, y en la relativización de lo real que se ofrece como simulacro lingüístico en la filosofía wittgensteniana, según la cual lo que entendemos por real ha sido descrito según un juego de lenguaje científico-técnico privilegiado sobre el resto, que ha construido diferentes relatos que ordenan un sentido lineal de la Historia en dirección a un horizonte emancipador. En la versión de Lyotard, estos juegos o relatos con un fin pretendidamente universalista, *Grand Narratives*, caen en el relativismo en la posmodernidad, dejándonos ante un horizonte en el que la huida hacia adelante y la miniaturización de los relatos se ofrecen como única alternativa ante el vacío. Para Jameson, la posmodernidad en tanto que sistema cultural relativo al capitalismo tardío o de consumo de Mandel, responde a una nueva relación perceptiva con el espacio y el tiempo, descrita a través de las reveladoras metáforas del pastiche y la esquizofrenia, respectivamente.

En consecuencia, en literatura, el horizonte posmoderno tiene que ver, desde mitad de siglo hasta nuestros días, con la actualización de la cuestión hegeliana de la muerte del arte, rescatado por la neovanguardia sesentista y redefinido por la posmodernidad filosófica de los setenta y ochenta, que se aplica a un diálogo con un agotado modernismo narrativo anglosajón. Dicha relación está íntimamente relacionada con la crisis de la idea aristotélica de mimesis que desarrolla la modernidad. La concepción positivista de la ciencia, cuya influencia se había dejado sentir en la literatura realista y modernista, que entra en crisis a partir de la inclusión de la idea del azar en las teorías científicas y el proceso de descentramiento de las identidades, consideradas construcciones lingüísticas, hace desarrollarse la que ya era una idea moderna, la pérdida de confianza en que la literatura pueda representar el mundo, porque el propio mundo no es más que el constructo artificial que percibimos de él: un *simulacro*. El posmodernismo no cree posible trascender la mentira en que se ha convertido el mundo (Navajas, 1987)<sup>2</sup>, y como ha puesto de manifiesto Sánchez-Pardo o Hutcheon, entre otros, una consecuencia fundamental del posmodernismo es la radicalización de lo metafictivo en la narrativa<sup>3</sup>.

Por tanto, el horizonte de la muerte del arte no significa exclusivamente el fin de su consideración como vehículo de ideas universalistas, del artista como un *medium* o genio creador, sino también la reubicación de las prácticas artísticas en un contexto en el que las vanguardias otrora iconoclastas habían accedido a los museos, mientras que muchos procedimientos artísticos vanguardistas empezaban a producirse en serie para invadir buena parte de las prácticas sociales, confundiendo lo artístico con prácticas tan alejadas como la publicidad, la moda o la cocina. En este sentido, como señala Scarpetta<sup>4</sup>, la retórica de la vanguardia histórica de la muerte del arte era optimista, un paso previo para la edificación del nuevo arte, pero, sin embargo, ahora se trataba de crear desde el horizonte de la muerte del arte, sabiendo que dicha muerte es posible. Más aún: como declara el propio Barth, el escritor modernista debía preocuparse de la muerte del arte, en cambio, los posmodernos no sólo del arte, sino de toda la realidad de “la vida y del planeta”<sup>5</sup>.

El planteamiento especular de lo literario, si se respira en una condición posmoderna que supone un estado del espíritu que rechaza las representaciones unívocas del mundo, las visiones totalizadoras y los dogmas, reconocimientos y afirmaciones taxativas de sentido, ha dejado de ser posible. La única alternativa estriba en escribir sobre la superficie del espejo, la alternativa al silencio - que ve Kenner<sup>6</sup> en Beckett- al que irremisiblemente la posmodernidad iba a condenar al arte- por dos

---

<sup>2</sup> Vid. Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Ed. Del Mall, 1987: 14

<sup>3</sup> Vid. Sánchez-Pardo González, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense, 1991; Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernism*, London-New York, Routledge, 1988.

<sup>4</sup> Scarpetta, G., *L'impureté*, p. 42 cit. en Calinescu M., *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991. p. 270

<sup>5</sup> En palabras de John Barth: *La condición de la novela en el siglo que viene supone, ante todo, que habrá un siglo que viene. [...] el paso del modernismo al postmodernismo supone que muchos de nosotros que nos preocupábamos por la muerte de la novela (una ansiedad típicamente modernista), hemos pasado a preocuparnos, en las últimas tres décadas, por la muerte del lector y del planeta*, “Literature of Replenishment”, en *Textos sobre el posmodernismo*, Publicaciones de la Universidad de León, 2000, p. 106.

<sup>6</sup> Beckett, muchas veces excluido del posmodernismo por falta de radicalidad en su ironía, basándose en una declaración suya de 1957 en la que se estimaba, a diferencia de Joyce, quien tendía a la omnipotencia como artista, frente a él mismo, que trabajaría con la impotencia, la ignorancia, inspira a Kenner para oponer la figura del payaso beckettiano a la del acróbata de un modernista como Joyce, *el payaso*, como dice Kenner, tematiza *su propia inhabilidad para andar por la cuerda floja[...] no imita al acróbata; es obvio que no podría; nos ofrece*

causas: la imposibilidad del decir o del comunicar, por un lado, y por otro, el peso de las voces de la Modernidad, no está en otro lado que en el movimiento constante, en el juego sobre la superficie de un espejo fragmentado.

En este sentido, la exploración de las posibilidades de la escritura en el espejo será el punto de conexión entre los posmodernos y Borges. Como subraya Calinescu, siguiendo a Butler (Calinescu, 1991: 290)<sup>7</sup>, la visión de Borges del mundo como un laberinto de posibilidades, tiempos paralelos, alternativas reales y fantásticas que se dan simultáneamente, son la gran materia de trabajo de la narrativa posmodernista posterior. Borges tematiza en sus obras el fin de la escritura, un fin que se ofrece, no como silencio, sino como movimiento constante. Para Barth, como señala Holloway, Borges evita el experimentalismo excesivo de una vanguardia agotada, recogiendo sus méritos mediante “la creación de un mundo autorreferencial” (Holloway 1997: 48)<sup>8</sup>.

La autorreferencia de los textos posmodernos se acompaña de la ironía. Como señala Candance Lang, los escritos de autores catalogados como posmodernos han sido a menudo calificados de irónicos por parte de una crítica americana estructuralista de mediados de siglo que eludía de este modo su interpretación. El menosprecio de la literatura del absurdo, o del no-sentido, que podrían ejemplificar Beckett o las obras del *nouveau roman*, por parte de la crítica estructuralista estribaba en considerarla una burla hacia unos lectores que esperaban un sentido que nunca llegaba<sup>9</sup>. Sin embargo, con el postestructuralismo y el deconstructivismo, la ironía se entiende como estrategia de lectura, arrebatando al autor la garantía de la verdad ontológica del texto. El propio Booth en su *Retórica de la ironía*, hace una división entre ironías estables e ironías inestables, partiendo de la idea de que bajo el lenguaje existe una estructura estable o idea subyacente a la expresión. Booth resuelve las ironías inestables definiéndolas como aquéllas que conducirían, si acaso, a expresar la sola idea de que el universo no tiene sentido, confundiendo ironía y *mistificación* (Lang, 2003: 252-253). Frente a las consideraciones clásicas de la ironía como una desviación consciente del sentido respecto de la expresión, fruto de la voluntad de un autor que garantizaría una interpretación unívoca, la redefinición posmoderna de la ironía es *transideológica*, como subraya Hutcheon (2003)<sup>10</sup>, de interpretación múltiple y fuertemente relacionada con su política de uso en una comunidad lingüística. Hutcheon entiende que, para interpretar de ese nuevo modo la ironía, sería necesario adquirir una *competencia*, participar de su comunidad de uso. Para Lang, las objeciones críticas a los textos posmodernos radicarían en la creencia de que la función del lenguaje sería representar el sentido y no crearlo. Como proponía Barthes, la ironía posmoderna descansa sobre la constatación de que el sentido no antecede a la expresión lingüística, es decir, el lenguaje es el propio sentido de los textos, la ironía, así, se convierte en un hecho consustancial al propio lenguaje que lo alejaría de las categorías de la representación verdad / mentira, como una estrategia para obtener un sentido no dependiente de lo metafísico, sino de lo textual<sup>11</sup>.

En este sentido, Umberto Eco concibe la ironía como el rasgo fundamental de la expresión literaria posmoderna. Para Eco la dialéctica vanguardia-posmodernismo produce una ruptura a partir de un determinado momento. La primera neovanguardia de mediados de siglo no debe ser alegremente incluida, a su juicio, dentro del posmodernismo, pues su carácter experimental es un rasgo compartido con la vanguardia histórica modernista, por lo que podría ser considerado un rasgo superficial a este respecto; lo verdaderamente posmoderno es su diferente calidad irónica, pues, si la vanguardia había iniciado un camino de confrontación contra la propia institución arte, creyendo en su propio afán destructor, el posmodernismo deberá reconocer que, “puesto que el pasado no puede destruirse- su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad” (Eco, 1984: 74).

---

*directamente, su incapacidad personal, una forma intrincada de arte.* Kenner, H., *Samuel Beckett*, Berkeley-University of California Press, 1968, cit. en Calinescu, M. op. cit. p. 291, nota 57.

<sup>7</sup> Calinescu, M., op. cit. p. 290.

<sup>8</sup> Holloway, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 48.

<sup>9</sup> Vid. Lang, Candance., “Irony / Humor”, en *La poética de la ironía*, Schoentjes, P., comp., *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 250-256.

<sup>10</sup> Hutcheon, Linda, “Política de la ironía” en *La poética de la ironía*, Schoentjes, P. op. cit., pp. 241-249.

<sup>11</sup> Vid. Barthes, Roland, “Del análisis estructural al análisis textual”, en *Teoría de la novela*, ed. Eric Sullá, Barcelona, Crítica-Mondadori, 1996, pp. 140-149.

La ironía posmoderna para Eco, consiste en la utilización de un doble código en las obras en el que emisor – también, el receptor- es consciente de que su discurso ya ha sido dicho, sabe que está produciendo un intertexto, es más, sabe que no puede hacer otra cosa que eso, pero juega irónicamente con textos anteriores en una ficción autoconsciente<sup>12</sup>. Esta es otra de las enseñanzas que Barth encuentra en la escritura de Borges, la de cómo la literatura no se agota, se restablece y multiplica en la imaginación del lector: el escritor posmoderno, consciente de su incapacidad de originalidad, opta por hacer del proceso de lectura-escritura un proceso lúdico, su objetivo no está en transmitir una verdad o representar el mundo, sino en ser capaz de hacer entrar en juego al lector para que la literatura se produzca en el proceso de intercambio.<sup>13</sup> La interpretación de una obra literaria sólo podrá completarse- realizarse, nunca lograrse definitivamente- desde el estudio de la creación en que consiste el propio proceso de recepción, pues ante todo la obra no trata de representar nada salvo- citando a Sontag- una cosa. Su objetivo:

[...] no consiste en legitimar ninguna experiencia específica, exceptuando aquélla en virtud de la cual estamos abiertos a la multiplicidad de la experiencia (Sontag, 1985: 34)

El último de los rasgos de la redefinición del posmodernismo literario como estética de postvanguardia es la incorporación de elementos que lo aproximan a la cultura de masas popularizada a través de lo audiovisual, elementos que configuran la estructura y también el contenido de la novela, puesto que uno de los rasgos que transforman radicalmente la visión del mundo y de la historia en el último tercio del siglo XX es la hiperinflación del discurso audiovisual, tanto por la influencia de su impacto en el pensamiento cultural, filosófico y sociológico, como porque es a través del discurso televisivo como observamos el mundo. En el posmodernismo se extiende una poética de la cita, del intertexto, se produce la incorporación de códigos procedentes de los medios audiovisuales, de géneros menores o desaparecidos como fórmulas constructivas de los textos, toda manifestación de la cultura de masas se incorpora a la alta literatura en una tendencia a lo kitsch. La realidad, que ya no tiene la categoría ontológica de lo real, ahora terriblemente cuestionado, se interpreta como un texto metaficcional<sup>14</sup>. El efecto más característico es la proliferación del pastiche y el collage<sup>15</sup>, la tematización de la puesta en duda de los límites entre la realidad y la ficción y la ficcionalización de la Historia a través de la novela.

Sin querer entrar en el debate acerca de si es pertinente considerar la existencia de una posmodernidad latinoamericana<sup>16</sup>, que muchos autores han matizado planteando una identidad cultural estratégica en los narradores latinoamericanos que autores como Mignolo han dado en llamar postoccidental, y que otros, como García Canclini, contemplan como la construcción de una identidad en conflicto que viste los paradigmas culturales moderno, premoderno y posmoderno a modo de máscaras, cultura híbrida, creemos que los rasgos posmodernos antes descritos se manifiestan en buena parte de la narrativa rioplatense de los años ochenta y noventa, especialmente en la corriente lúdico fantástica que sigue la línea más experimental proveniente de los Macedonio, Felisberto, Borges, Cortázar y después Levrero o Puig, quien, en su reciclaje a modo de pastiche de los productos culturales kitsch con intención irónica y reivindicativa, a modo del pop-art, se ha estudiado como el precedente más inmediato de un posmodernismo que algunos críticos ven aparecer definitivamente en *Respiración artificial*, de Piglia<sup>17</sup>, o en *Ema la cautiva*, de César Aira<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> “La actitud postmoderna es la de un hombre que está enamorado de una mujer muy sofisticada y sabe que no puede decirle “te amo con locura”, porque sabe que ella sabe (y ella sabe que él lo sabe) que esas palabras ya han sido escritas por Barbara Cartland. Aún así, hay una solución. Puede decir: “como diría Barbara Cartland, te quiero con locura”. [...] ambos habrán aceptado el reto del pasado, de lo ya dicho, que no se puede eliminar, ambos jugarán al juego de la ironía conscientemente y con placer... pero ambos habrán conseguido, una vez más, hablar de amor” (Eco, 1984: 59).

<sup>13</sup> “El lector es quien evita que la literatura se agote” (Barth, 2000: 22).

<sup>14</sup> Vid. África Vidal, M<sup>a</sup> Carmen, “Ulises”, *Hacia una patafísica de la esperanza*, Universidad de Alicante, 1990, pp. 11-51.

<sup>15</sup> Para una descripción más detallada de los procedimientos narrativos empleados por los escritores posmodernistas resulta útil el trabajo ya citado de Esther Sánchez-Pardo González, *Postmodernismo y metaficción* (1991).

<sup>16</sup> Sobre esta cuestión me he extendido en “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”, en *Revista Iberoamericana* (en imprenta).

<sup>17</sup> Shaw, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 369-370.

<sup>18</sup> Vid. Pollman, Leo, “Una estética más allá del ser”, Spiller, R. ed., *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 177-194.

## César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949)

Todos los rasgos caracterizadores de la narrativa posmodernista que hemos señalado se manifiestan en la obra de Aira, que 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). 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.

La particular vocación irónica de la literatura aireana 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 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 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>19</sup> derivadas de la omnipresencia del discurso audiovisual y su influencia en la construcción de lo que entendemos por realidad.

Una primera mirada a 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 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? (Montoya Juárez, 2004: 163)<sup>20</sup>

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 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, un intento, por tanto, de esbozar una propuesta de escritura subversiva desde la lógica cultural de la posmodernidad. El gesto dadaísta continua 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”.

---

<sup>19</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).

<sup>20</sup> Montoya Juárez, Jesús, *César Aira, lo básico es la invención*, entrevista a César Aira, Rev. Kafka, N° 3, Universidad de Salamanca, Kadmos, 2004, p. 163.

Desde su opción por la frivolidad y la densidad pseudofilosófica como estrategia verosimilizador del absurdo de lo planteado en el texto, las novelas aereanas 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 dicho simulacro, proponiendo una distanciamiento 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. Si, por un lado, trata de deconstruir 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 se propone como una burla de la seriedad de la literatura, una burla que incluso llega a hacerse 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, meros soportes, por tanto, 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>21</sup>. Sin embargo, en las novelas de Aira, transformados por la ironía, aparecen motivos como la pobreza, los *cirujas*, los mendigos, los repartidores de pizza, la crisis, y se borran en una historia transida de televisión. La realidad barrial particularmente representada, un realismo de otro modo. Coincidimos con Sandra Contreras, la superficialidad aparente de Aira en cualquier momento puede volverse *bonda*, con Lidia Santos, en que Aira es uno de los autores más difíciles de las letras latinoamericanas (Santos 2004).

### Escritura irónica y barroco televisivo en *La guerra de los gimnasios*.

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 guerra de los gimnasios*. Su protagonista, Ferdie Calvino, un mediocre y poco conocido actor de teatros para adolescentes, se inscribe en el *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>22</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 del cómic que recorre la novela. 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, 1993: 9-10)

---

<sup>21</sup> “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).

<sup>22</sup> Aira, César., *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Planeta, 2002.



La guerra aparentemente comercial por la hegemonía del negocio en el barrio de Flores, que recuerda a las películas de artes marciales norteamericanas, a lo largo del relato, va arrastrando a posteriori sus motivos, convirtiéndose la novela en alegoría irónica y grotesca de los mecanismos a posteriori por los cuales la realidad se hace real, imagen esta, trabajada en torno al tema del *realismo*, que ocupa buena parte de la reflexión teórica también presente en sus novelas, sobre todo en la década del noventa. El reajuste de las piezas que conforman lo real para integrar el absurdo ocurre continuamente en la novela. La frase del protagonista, por ejemplo, se convierte según avanza la historia en clave de realidad, 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 (55).

Aira todavía, en este punto de la novela, no ha transgredido definitivamente el verosímil del protagonista, la frase que concita los motivos del personaje para entrar en el gimnasio se muestra como 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! (55)

Sin embargo estos límites se desvanecen a medida en 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 aleteando 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 (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; más adelante, cuando Julio ofrece al protagonista 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 Fú, 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 Serenísimas. El chico no será Don Johnson, pero emboca que es un contento. Ahora le está haciendo juicio a Chin Fú, porque dice que en el canal lo llaman Abigaíl. (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 apercibido 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 (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 absolutamente triviales como la constitución del gimnasio insertándolo 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 (95).

El mito de Chin Fú, el 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, de nuevo el juego de 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. (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; la triple lectura, historia novelesca / procedimiento narrativo / realidad extratextual, se halla presente en Aira cuando Valencia afirma:

- ¡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! (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 que escapa a nuestra comprensión y que el autor juega a hacer verosímil. 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 terminan coincidiendo, generando una acumulación excesiva de sentido, que estalla en la risa. Ello ocurre con el elemento *cerebro*, que aparece como metáfora, en la leyenda de la constitución del gimnasio, la constitución del cerebro del protagonista, como una sucesión de imágenes de televisión acumuladas durante la infancia, 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”. La posible explicación para Julio, 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 lo hubiera dicho todo. Los tres lo miraban. Ferdie se prometió: “No voy a decir nada” (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 (100).

La liebre es otro de los símbolos que juega un papel importante en la novelística de Aira. Aparece desde en *Emma la cautiva*, en *El bautismo*, y como elemento clave de la trama novelesca en lo que el propio autor ha declarado como *la trilogía de la liebre*, novelas de principios de los noventa, en *La liebre*, *Embalse*, y *La guerra de los gimnasios*. En ésta última 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. Pero, además, la liebre se revela como un mito, el de la liebre legibreriana, cuyo nacimiento vaticinaría el fin de la Argentina.

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. Este procedimiento por el que coadyuvan al final de sus novelas todos los elementos y personajes diseminados a lo largo del relato, en una orgía del parentesco que acaba relacionándolos a todos, en un recurso al barroquismo telenovelesco, es una constante en las novelas airianas. El propio autor afirma que es éste un recurso a los sonetos del Siglo de Oro, una versión de la figura retórica de la *dispersión-recolección*. 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.

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, desde la transformación de los sexos, otro de los ejes centrales de la novela, que puede leerse como una adopción distanciada de la mirada *camp* homosexual leída en una tradición argentina de la que Aira se siente discípulo, Copi, Perlongher, Lamborghini o Puig, y de la que se sirve, vaciándola de su contenido original, como apoyatura para su juego de deconstrucción de lo real, se refleja en cada una de las transformaciones de unos objetos en otros. En el sistema aireano, las identidades se confunden, lo mismo y lo distinto se están transformando continuamente.

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:

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 (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 airiano- para el que la historia narrada es una mera excusa- que se formula en torno al concepto del continuo, en el que los códigos y elementos más alejados acaban conciliándose. Encontramos en la narrativa airiana una relectura de la tradición macedoniana de *Museo de la novela*, o duchampiana, que plantea el relato como un Vidrio en el que la distanciamiento irónica pone de relieve lo engañoso de lo real y lo artificioso del mismo relato, pero, en Aira sin dejar que se pierda su continuidad, apostando por la provocación al lector a través del sentido del humor, como un nuevo modo de leer, en un compromiso, si se quiere, no buscado, posmoderno, con la literatura, que entronca, en nuestra opinión con la propuesta vattimiana rescatada de Nietzsche de continuar soñando sabiendo que 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, 1998: 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, en sus textos se puede tejer un complejo proyecto narrativo que participa del debate del devenir simulacro de lo real, que hemos planteado como posmoderno. La frustración de las expectativas que la narrativa de Aira inflige a determinados lectores, si algo pretende podría ser simplemente 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, 2004: 75-76).

### **Leo Masliah (Montevideo, 1954)**

Leo Masliah goza de un cierto prestigio como humorista y músico en el Río de la Plata, siendo uno de los representantes del canto popular que surge en los setenta como una “auténtica manifestación contracultural alternativa” (Trigo, 1989: 105) que aglutina a grupos y cantautores heterogéneos. A diferencia de Aira, Masliah juega su rol desde afuera de la institución académica, no figura en los catálogos de escritores canónicos de las letras uruguayas y sus libros son difíciles de conseguir en las librerías de saldo y ferias. Sus títulos no aparecen en los catálogos de multinacionales y la mayoría lo hacen en editoriales locales en ocasiones de escasa tirada<sup>23</sup>, tampoco, como sí ha hecho Aira, frecuenta Masliah el papel de crítico. Sin embargo, al margen de su poesía y su música, los títulos de Masliah superan la treintena, entre novelas, volúmenes de relatos y piezas teatrales. Desde luego Masliah no es en absoluto un humorista que escribe, o que ha decidido coyunturalmente escribir: su obra literaria arranca en paralelo a la edición de su música, desde su relato inicial *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada “música popular”*, de 1984, publicado tan sólo cuatro años después de la edición de su primer disco, *Cansiones barías*, de 1980.

Las interpretaciones de la *mesopoesía* de Masliah la han vinculado a las circunstancias del insilio uruguayo, como parte de la llamada “generación del silencio” o “fantasma” (Moraña, 1985), como

---

<sup>23</sup> Algunas de las cuales son Imago, Cuadernos del Tamp (Rosario), Monte sexto, Trilce, Yoea (Montevideo), y Ediciones de la Flor (Buenos Aires).

mecanismos micropolíticos de violentar la máquina de violencia a la que se ve sometido el individuo bajo el régimen fascista, leyéndose en su conjunto, citando la feliz frase de Trigo, como “una máquina de recordar olvidos en una máquina de olvidar memorias” (Trigo, 1997: 80).

Sin embargo la escritura de Maslíah sitúa a sus lectores ante un vértigo similar al que producen los textos de Aira cuando se los piensa frente al canon de la literatura desde fines de los ochenta, cuando se los piensa en relación con la industria cultural y la institución literatura, en el contexto socio-económico cambiante de los años noventa en el Río de la Plata. En este sentido nos ha interesado el uso paródico que hace Maslíah de la retórica académica y el modo en que a través de sus *fabliaux*, de la ironía y el absurdo que en ellos se despliega, se deconstruye la institución académica y se la vincula a la perpetuación de la máquina alienante del estado que perdura en la postdictadura uruguaya, de espaldas a la memoria de la violencia y a la ruptura y total insostenibilidad de los mitos nacionales<sup>24</sup> que sus textos denuncian. Así, nos parece, la lectura del aparentemente popular y comprometido Maslíah nos puede ser útil para leer al aparentemente frívolo y culto Aira.

### Parodización del discurso académico en los textos de Maslíah.

La ironización de lo académico opera en Maslíah en el interior de muchos de sus relatos. El extenso cuento “El estudiante”, incluido en el volumen *La mujer loba ataca de nuevo y otros relatos* (1992), desarrolla una narración en primera persona en la que el protagonista y narrador, un estudiante de la misteriosa asignatura del profesor Martínez, trata con ahínco de llevar a la práctica las enseñanzas de clase convirtiendo sus ansias de mejorar en la materia en el centro obsesivo de su vida. A menudo los personajes de Maslíah son seres de cartón piedra, *máquinas* interconectadas e *intercambiables* (Deleuze y Guattari 2002) que violentan continuamente su personajidad, sujetos sin densidad humana<sup>25</sup> que transgreden la lógica de su propio comportamiento, inclusive desde un verosímil fantástico y maravilloso, y que acaban conduciéndose como seres esquizoides. El espacio-pastiche de los relatos es, como sugiere Trigo, “un espacio sin lugar en la máquina, que carece de centro, de eje, de significación ulterior” (Trigo 1997: 67). La realidad que se plantea en los textos masliahnos queda compuesta por la acumulación y “proliferación de espacios, tiempos, personajes, gestos” (Trigo 1997: 67).

“El estudiante” se divide en fragmentos que se inician con cada uno de los encuentros y desencuentros entre el protagonista y su profesor. La fascinación del individuo frente a la autoridad, su esfuerzo por verosimilizar las enseñanzas sin sentido de Martínez, y el pánico de incurrir en los errores, despliegan los motivos de la heteronomía del individuo frente a la autoridad y la vaciedad del discurso del docente de esa misteriosa institución, con sus recomendaciones contradictorias, que coartan y violentan el comportamiento del individuo. Debajo de la concatenación de reflexiones del protagonista y la exposición disparatada de hechos y pensamientos, late el lenguaje de la violencia cosido en el reverso del relato, que se hace explícito en la alusión a los desperdicios<sup>26</sup>, o los excrementos<sup>27</sup>:

El fracaso de mi última gestión me había dotado de una calma casi diría sabia, como si una madurez súbita hubiera liquidado de un golpe todas las ansiedades prematuras de mi espíritu

---

<sup>24</sup> Fernando Andatch señala cómo con el golpe se destruye definitivamente el mito de “un Uruguay no latinoamericano, de un Uruguay brillante en continuo progreso” (Andatch, Fernando, Los principales cambios que provocó el golpe en la vida cotidiana de los uruguayos”, *Veinte años después*, Supl. de *El Observador Económico*, n° 27, VI, 1993, p. 12). Carlos Quijano en una línea similar define el Uruguay desde la dictadura como “una tierra que se vacía de contenido: Ha perdido lo que constituyó su identidad, la razón de su vida independiente. Es el país de la muerte [...] Es la institucionalización del terror” (Quijano, Carlos, *Los años del exilio*, Montevideo, Biblioteca Marcha, 1985: 57).

<sup>25</sup> “[...]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, p. 31).

<sup>26</sup> “Diremos que una persona está endurecida cuando, de las tres primeras preguntas que le hacemos, contesta más de una con palabras, expresiones u oraciones terminadas en vocal- enunció el profesor Martínez. Después agregó algunas cosas más mientras miraba los restos de comida que sobrevivían en su plato. Yo no pude retenerlas bien [...]” (Maslíah, “El estudiante”, 1992: 15).

<sup>27</sup> La podredumbre y la alusión escatológica a heces, orina y vómito es una constante en la literatura de Maslíah, un estudio de las canciones de *Recital especial* revela como lo repugnante conecta en la música de Maslíah con la idea del quietismo de una sociedad uruguaya que *repite sus ceremonias gastadas en una espera inútil* (Trigo, 1989: 108), de espaldas a la espantosa realidad de los años de la dictadura. En “El estudiante” hay conexiones en este sentido; la orina se vincula a la experiencia del protagonista con la policía: “Me decidía a romper el vidrio y en seguida me arrepentía, y así una y otra vez. – Documentos- me dijo una voz desde atrás. Los tenía, pero pasé el resto de la noche en una comisaría, respirando emanaciones de orina” (Maslíah, “El estudiante”, 1992: 19-20).

adolescente. Hasta creo haber visto en una parada de ómnibus al viejo endurecido a quien había insultado, y lo miré, quizá no con simpatía- desde muy temprana edad dejé de simpatizar con la materia fecal-, pero sí sin el menor dejo de animadversión (Maslíah, “El estudiante”: 32).

Para Maslíah el discurso académico forma parte de la retórica de la violencia. Estratifica, divide, establece categorías arbitrarias que discriminan a los individuos. Estar “endurecido” o “pasado” son categorías humanas que a lo largo del relato se convierten en amenazas que pueden concretarse en la vida del propio individuo, con impredecibles consecuencias, aunque irónicamente inocuas. La ironía es la clave de una lectura que a menudo esquiva lo alegórico y que sugiere que lo que se desmonta en los textos masliahnos es precisamente lo que no se narra. Los textos hacen rizoma con bulbos subterráneos de violencia, que se manifiestan en lenguajes hablados desde el fin de la dictadura. De un modo similar a “Controversia en el almuerzo”, texto que citábamos al principio, en “El estudiante” la parodización del discurso académico también funciona como puesta de relieve del vacío de sentido de dicha práctica, tapadera del olvido de una verdad no dicha:

Sería interesante hacer un estudio crítico de la actitud de los estudiantes que recogían los trozos de comida. Snaven habría objetado seguramente en esta conducta la excesiva atención prestada por los estudiantes a una zona del comportamiento del profesor que no era (según este mismo afirmó alguna vez) la que él estaba interesado en utilizar como vehículo transmisor de sus conocimientos. Pero Altlough, en contrapartida, habría elogiado el espíritu libertario de los estudiantes capaces de elegir por sí mismos qué sector del comportamiento del profesor habrán de escoger como fuente de conocimientos, más allá de lo que el programa del curso especifique (Maslíah, “El estudiante”, 1992: 30).

La descomposición neutra de esos vínculos del discurso de la academia y la industria literaria con la violencia puede leerse en “Contratapa de un libro de Mario Nelson Cramer”, en el que se resume la trayectoria literaria de un escritor de ficción desde 1975 hasta 1985, años de la dictadura. El relato parodia una nota bio-bibliográfica, la relación de méritos y concursos literarios comienza a acumular excesos delirantes que provocan la risa. De nuevo lo esencial es lo que no se narra, lo que ocurre en el reverso de esa trayectoria exitosa:

En agosto participa en las jornadas literarias que organiza Coca Cola en Venezuela, y en Septiembre obtiene la ciudadanía filipina, con lo cual queda habilitado para intervenir en el concurso nacional de literatura de ese país (Maslíah, “Contratapa de un libro de Mario Nelson Cramer”, 1993a: 33).

En “Un pajarraco del zoológico”, el relato de la muerte de un ser alado se contrapone a las citas ficticias a pie de página que en nada explican su sentido. Cada nota al pie remite innecesariamente a autores y citas que van desde el Evangelio hasta el Gilgamesh, pasando por Borges, Philip K. Dick, Stevenson o Fray Luis de Granada, entre otros; la palabra crítica se muestra como un parásito inútil. El discurso académico parodiado funciona como cómplice, rémora, como desvío que no aclara sino que frustra la lectura, y, leyéndose a la inversa, yendo de las citas al cuerpo del relato, la suma de las mismas remite a la muerte.

La frustración es de nuevo el motivo de “Literatura step by step”. El inicio de la narración de un encuentro entre un hombre y una mujer se frustra en reiteradas ocasiones con la escritura crítica, parodia de las teorías de la recepción y el psicoanálisis, que de parasitaria se convierte en central hasta que, finalmente, sin llegar a explicarnos nada relevante, nos expulsa del texto recomendándonos la lectura de Samuel Beckett. A los continuos cambios en el verosímil absurdamente justificados se añade la prolongada ansiedad ante la postergación del relato que se nos prometía al inicio. La violencia sobre el lenguaje- los continuos cambios en los nombres, Catalina, Carolina, Carla, Cata, Kathy que pasa de mujer, perra, gata -, da paso a la violencia física sobre el lector, vinculando irónicamente la teoría literaria con la técnica de la tortura:

Pero a este nuevo ente (la perra Carla) no lo podemos llamar Carla, porque de algún modo constituye un concepto cerrado, y Carla era sólo una bolsa abierta en que íbamos a ir introduciendo nuevos datos (aunque ahora hayamos desistido de tal propósito). Llamaremos entonces Cata a esa perra. Dispóngase usted ahora, por favor, a un nuevo lavado de cerebro, para borrar toda infiltración metonímica tendiente a sugerir que Cata no es una perra, sino una gata. En realidad hubo imprudencia de mi parte: no debí proponer ese nombre para la gata. ¡Oh perdón! Para la perra. Mejor llamémosla Kathy. Olvide por favor lo de Cata, entonces. Si no puede hacerlo por sus propios medios recurra al electro-shock (Masliah, “Literatura step by step”, 1993b: 29).

La tautología<sup>28</sup> deja huérfana de una culminación a la propuesta estética del “Decálogo progresivo tendiente a elevar el nivel de estima que la sociedad tiene de su propia producción en el terreno artístico”<sup>29</sup>, en él Masliah recomienda la supresión de todo premio, el Nóbel, el Grammy, el Oscar, hasta el premio Casa de las Américas, la prohibición de que de un autor se escriban más libros que los que él mismo publica y la propuesta de originales páginas en suplementos culturales. La negatividad detrás del humor de Masliah, un gesto al silencio de raíz beckettiana, con parientes más próximos de Discépolo a Les Luthiers:

El sexto paso es exigir a las revistas culturales que, además de la página de crítica literaria, tengan una página de crítica de la crítica literaria, otra de crítica de la crítica de la crítica literaria y así hasta que las disponibilidades del papel lo permitan. En caso de angostura económica estas páginas podrán imprimirse sobre papel higiénico (Masliah, “Decálogo progresivo”, 1993b: 107)

Una literatura híbrida, entre culta y popular, en los márgenes del canon, bulbo, rizoma que se enemista como vemos con la crítica literaria, y transforma en objeto de su parodia el discurso académico y metaliterario, demantelando sus conexiones con la megamáquina social de la impasibilidad y el olvido, lenguaje de la violencia, orfandad, vacío al que apunta despiadadamente su ironía.

### **A modo de conclusión.**

Cuando en julio de 2005 entrevistaba a César Aira en un café del microcentro de Buenos Aires, me confesaba que a principios de los ochenta cuando criaba a su primer hijo, se daba cuenta de lo extenuante de la tarea e imaginaba una ficción en la que un padre deseaba tener el poder de desaparecer momentáneamente. “Cuando me di cuenta de que había escrito una historia de *desaparecidos* (Risas), entonces decidí que no iba a publicarlo más, no me gusta el oportunismo”.

Creemos que pese a la traición cometida en el presente artículo queda necesariamente probada la necesidad de pensar un costado político de valencia múltiple en César Aira y Leo Masliah.

Nos parece que, como señala Montaldo, la obsesiva cuestión del realismo en Aira puede tener que ver con el modo de hacer intervenir la ficción en la realidad (Montaldo 2004), cómo volver a inventar la literatura para poder hacer realismo cuando Balzac, Flaubert o Proust lo escribieron ya todo (Abraham, 2004). A pesar de la vindicación de Aira de lo evasivo, de lo frívolo, ese secreto, manifiesto en la sonrisa seria de su proyecto narrativo (acaso la de la Mona Lisa con bigotes de Duchamp), se quiere un nuevo realismo, de modo que la evasión acabe por significar una vuelta a la realidad. ¿No es posible pensar, en el funcionamiento actual de la literatura que describía uno de los mejores escritores de los últimos tiempos en Sevilla un año antes de su muerte<sup>30</sup>, la frivolidad de Aira como un proyecto político que cuestione el sistema de concursos, adelantos y premios? En ese sentido nos ha interesado unir estos dos modos de ironía: Masliah podría ayudarnos a leer a Aira y la lectura comparada de Masliah y de un autor canónico como Aira, puede contribuir a hacer justicia literaria a un Masliah muy poco visitado por la crítica, pero que sirve de referente a escritores de la reciente posmodernidad uruguaya de los noventa. Debajo de estas conexiones una misma pregunta: la de cómo comprometerse

---

<sup>28</sup> “El décimo paso es un *pas de deux*” [Masliah, “Decálogo progresivo...”, 1993b: 107].

<sup>29</sup> Incluido en el libro ya citado *El triple salto mortal* (1993).

<sup>30</sup> Nos referimos al afortunadamente premiado en vida, ya fallecido, Roberto Bolaño y su conferencia en el Ateneo de Sevilla titulada “Sevilla me mata” en un encuentro de escritores latinoamericanos promovido por Seix Barral en 2003.



con la literatura, cómo librar a una realidad herida de la hiperinflación del discurso desde la literatura cuando la literatura ya fue, en una época posthistórica, posmoderna, en que el relato audiovisual ha usurpado definitivamente la hegemonía en la producción de simulacros ficcionales a la literatura, en que la vanguardia forma parte del museo, pero, sin embargo, la academia continúa imponiendo las etiquetas de “contestatario” o “subversivo”, cuando lo que hace a menudo es bendecir operaciones literarias y comerciales. ¿Frente a qué se es “subversivo”? ¿A qué “se contesta”? ¿Con qué se es cómplice al producir esas ficciones aparentemente subversivas pero consumibles, “legibles”, de una cómoda y probada calidad sancionada por la multitud de concursos literarios disponible?

Los dos sentidos del humor que analizamos en este artículo, las operaciones que en ambas escrituras devalúan irónicamente los objetos artísticos, hasta hacer verosímil su posicionamiento crítico respecto de la crítica, invasor, parasitario, marginal pero no al margen de la misma (“tengo que morfar”, diría Masliah, “necesito plata”, Aira), cobran una significación política en el funcionamiento del mercado literario desde fines de los años ochenta dinamitando en buena medida lo políticamente correcto en literatura. Desde ahí nos leen sus textos. Y ése es uno de sus méritos, lo cual no es poco.

## Bibliografía.

- ABRAHAM, Tomás. *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- ÁFRICA VIDAL, M<sup>a</sup> Carmen. *Hacia una patafísica de la esperanza*, Universidad de Alicante, 1990.
- AIRA, César. *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.
- AIRA, César. *Las noches de flores*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- AIRA, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- ANDATCH, Fernando. Los principales cambios que provocó el golpe en la vida cotidiana de los uruguayos, *Veinte años después*, Supl. de *El Observador Económico*, n° 27, VI, 1993.
- BARTH, John. *Textos sobre el posmodernismo*. Publicaciones de la Universidad de León, 2000.
- BARTHES, Roland. Del análisis estructural al análisis textual, en *Teoría de la novela*, ed. Eric Sullá. Barcelona: Crítica-Mondadori, 1996, pp. 140-149.
- CALINESCU M. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BOLAÑO, Roberto. Sevilla me mata. *Palabra de América*, AAVV. Barcelona: Seix-Barral, 2004, pp. 17-21.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje, en *Teoría del personaje*, Carlos CASTILLA DEL PINO, (compilador). Madrid: Alianza, 1989.
- CONTRERAS, Sandra. El artesano de la fragilidad. *La novela argentina de los años 80*. SPILLER, R. ed., Frankfurt am Main: Vervuert, 1991.
- CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- ECO, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen, 1984.
- HOLLOWAY, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- HUTCHEON, Linda. Política de la ironía, en *La poética de la ironía*, Schoentjes, P., ed., Madrid, Cátedra, 2003, pp. 241-249.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*. London-New York: Routledge, 1988.
- LANG, Candance. Irony / Humor, en *La poética de la ironía*, Schoentjes, P., comp., *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 250-256.
- MASLÍAH, Leo. *El triple salto mortal*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.
- MASLÍAH, Leo. *La miopía de Rodríguez*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.
- MASLÍAH, Leo. *La mujer loba ataca de nuevo y otros relatos*. Montevideo: Yoea, 1992.
- MONTALDO, Graciela. Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina. *El Matadero, Revista de crítica de literatura argentina*, 2<sup>a</sup> época, n° 3, Buenos Aires, Corregidor, 2004, pp. 37-50.

- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. *César Aira, lo básico es la invención*, entrevista a César Aira, Rev. Kafka, N° 3, Universidad de Salamanca, -Kadmos, 2004, p. 155-167.
- MORAÑA, Mabel. Autoritarismo y discurso lírico en el Uruguay. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Vidal, Hernán, ed., Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ed. Del Mall, 1987.
- POLLMAN, Leo. Una estética más allá del ser. SPILLER, R. ed., *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pp. 177-194.
- QUIJANO, Carlos. *Los años del exilio*. Montevideo: Biblioteca Marcha, 1985.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther. *Postmodernismo y metaficción*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SONTAG, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- TRIGO, Abril. *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad post-uruguaya*. Montevideo: Vintén Editor, 1997.
- TRIGO, Abril. Leo Masliah, un kamikaze de la cultura popular uruguaya. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, n° 30, Lima, 2do semestre, 1989, pp. 105-116.