

“Cuando el mundo se vuelve mundo”: La prueba de César Aira y caminos del acto

[Post a Comment](#)

[Author Bio](#)

César Barros

Washington University in Saint Louis

San Agustín dijo que sólo Dios conoce el mundo, porque él lo hizo. Nosotros no, porque no lo hicimos. El arte entonces sería el intento de llegar al conocimiento a través de la construcción del objeto a conocer; ese objeto no es otro que el mundo. El mundo entendido como un lenguaje. No se trata entonces de conocer sino de actuar. Y creo que lo más sano de las vanguardias, de las que Cage es epítome, es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción.

César Aira. “La nueva escritura”

Considero la prosa novelesca como un arte de una temible y abstracta complejidad, y las obras maestras de este arte como uno de los testimonios más elevados de lo que un sujeto es capaz cuando una verdad lo transita.

Alain Badiou “¿Qué es el amor?”

Existe un pensamiento que plantea que la obra de arte es tal en la medida en que pertenece a un cierto orden de las cosas, en la medida en que pertenece, por ejemplo, a una categoría llamada arte. Sin embargo, podemos proponer que la obra de arte, en vez de pertenecer, *actúa su especificidad* justamente al crear un rompimiento dentro de lo que existe en el orden de la representación (y no sólo en el orden de las representaciones que suelen adscribirse al orden de “lo artístico”). Siguiendo a Peter Hallward podemos decir que el arte es específico (manifiesta su autonomía relativa) sólo en el momento en que se *des-especifica*, se desprende de sus determinaciones o rompe con la *distribución de lo sensible*[1]. Y lo es, en este recuento, desde una dinámica de la des-inscripción y no de la inscripción. La obra de arte es entonces un proceso y es un proceso violento.

Irreductiblemente violento. La narrativa de César Aira es, de varias maneras, una reflexión en torno a esta violencia epistémica propia del arte. La literatura, y el arte en general, son para Aira pura acción: “Lo más sano de las vanguardias –dice Aira– es devolver al primer plano la acción” (“La nueva escritura”). En lo que sigue leeré una novela de Aira, La prueba, como la exposición de un camino hacia la transformación total; como una reflexión acerca de lo que puede significar esta imbricación entre arte y acción. La prueba puede ser leída como el camino recorrido por su protagonista, Marcia, desde la quietud de lo que es hacia la ruptura total que conlleva su devenir-sujeto; desde el mundo de las opiniones, los semblantes y las determinaciones ideológicas hacia la

acción creadora y subjetivadora. Ese recorrido, como pretendo mostrar, puede ser interpretado como un pensamiento acerca de la especificidad estética en su relación con el orden de las representaciones del cual pretende des-especificarse.

La trama de esta pequeña novela es simple: una adolescente, Marcia, caminando un día a su casa es interpelada por dos chicas punk, Mao y Lenin: “-Querés coger”, le dicen. Aunque un poco a regañadientes, pero llena de curiosidad, Marcia acompaña a estas chicas a un restaurante y establecen una conversación. Lo que guía esta conversación es la curiosidad de Marcia por entender a estas jóvenes tan diferentes a ella. La aventura adquiere un giro inesperado cuando las tres chicas entran a un supermercado. Mao y Lenin cierran el establecimiento y comienzan a sembrar el pánico entre los clientes quemando a algunos, matando a otros: todo en nombre del amor. El relato termina con la salida de Mao, Lenin y, a último minuto, de Marcia, del establecimiento. Lo que podemos ver durante la novela, pienso, es el afán especificador de Marcia: ella no sólo quiere comprender a Mao y Lenin sino que, más importante aún, pretende clasificarlas, inscribirlas, determinarlas. Al mismo tiempo vemos cómo Mao y Lenin develan para Marcia, a través de la acción, el mundo de lo nuevo, el mundo del acto[2].

Al comienzo de La prueba nos encontramos con Marcia, una joven algo tímida, haciendo su paseo habitual desde la escuela a su casa. El narrador no deja de puntualizar el carácter habitual de este paseo: “Nadie le había recomendado que caminara; lo hacía por instinto terapéutico. Y por otros motivos también, principalmente el hábito” (101-2). Lo que Marcia encuentra cada vez que repite el paseo es la reunión periódica de jóvenes después de la escuela. Desde el principio podemos ver la posición exterior de Marcia en relación a estos jóvenes. Marcia es principalmente una observadora que gusta de establecer taxonomías, clasificaciones en las que todo adquiera un sentido. Esta posición, de cierta manera, la hace distinta del resto de la juventud allí convocada: en realidad Marcia no participa de lo que ella misma imagina como la vitalidad de la juventud, sólo la racionaliza: “Marcia era de esas personas acostumbradas a ponerse al margen y evaluar la situación exceptuándose” (145). El relato, sin embargo, se materializa en la suspensión de esta posición exterior. Con las primeras palabras de la novela “-Querés c...”, Marcia es interpelada directamente, siendo de alguna manera absorbida por la contingencia que con tanta asepsia ella suele observar: “Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad. No porque se hubiera hecho más real o menos real, sino porque parecía como si ahora todo pudiera suceder. ¿Y antes no era así? Antes era como si nada pudiera suceder” (108). Algo ha pasado en ella desde que es interpelada, algo que intentará contrarrestar mediante todo tipo de racionalizaciones para sobrevivir al embate contingente de Mao y Lenin y tratar de mantener su posición “exterior”. Debemos decir que esta exterioridad de Marcia no es de ningún modo transgresora del mundo de la ley, de hecho Marcia se siente bastante cómoda en este mundo. La extrema racionalidad de Marcia nos recuerda a esa posición que proponía Louis Althusser en la que el individuo plantea: “estoy en la ideología”; posición que en ningún caso se encuentra fuera de la esfera de la ideología misma, del espacio del Otro[3]. De hecho, esta posición puede permitir a Marcia un tránsito cómodo por el mundo de la ley, aunque quizás también le permite establecer un puente comunicacional con Mao y Lenin que pareciera imposible para una chica

“normal” como ella[4]. En otras palabras, Marcia se plantea a sí misma como una especie de exterioridad que participa en la interioridad de las determinaciones ideológicas.

De la calle pasan a un restaurante de comida rápida, el “Pumper Nicks”, el cual será el escenario de buena parte de la novela: “Entraron como tres amigas, *dos de un tipo, una de otro*...era como si entraran en *otra etapa, más normal y previsible*...¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños...? ¿Se sentirían invadidos, amenazados? *No pudo evitar la pueril satisfacción de pensar que la envidiaban por estar con ellas, por tener acceso a su modo de ser y pensar, tan esotérico*” (116; énfasis mío). En esta conversación Marcia intentará aprovechar su aparente acceso a la diferencia encarnada en Mao y Lenin, pero poco a poco se irá dando cuenta de que no hay un acceso desde el punto de vista de lo conocido, desde los convencionalismos o los estereotipos. Podemos decir que la envidia que Marcia le atribuye al resto de las personas en el restaurante no es más que una proyección de su propia envidia hacia sus interlocutoras. Es mediante su impulso clasificatorio que Marcia intentará doblegar ese *plus-de-jouir* que percibe en Mao y Lenin[5]. Así lo podemos ver en el momento en que Mao le dice a Marcia que ella y Lenin no son punks; llena de desconcierto Marcia piensa: “‘Son feministas’...fue una pequeña conclusión automática que la desilusionó un poco” (126). En definitiva, podemos decir que Marcia quiere llevar a Mao y Lenin a una cadena de equivalencias, o, en los términos de Joan Copjec, sumir el goce del otro a un Otro que permita la misma cantidad y cualidad de goce. Podemos decir que el centro gravitacional de la novela es justamente la exposición de estas dinámicas de clasificación e identificación. Patrick J. O’Connor propone que La prueba podría ser leída, más que como una novela sobre “verdaderas lesbianas”, como una acerca de la fantasía de la lesbiana desde un punto de vista masculino, lo que podría propiciar una crítica al tratamiento aireano del género. Incluso si esto fuera cierto, el énfasis puesto por la novela en las dinámicas de identificación y des-especificación lo único que hace es problematizar este tipo de juicios: la novela, a través de la reunión entre Mao, Lenin y Marcia cuestiona justamente la posibilidad de establecer un significante estable del tipo “lesbianas reales”, “punks”, etc[6]. Pienso que un acercamiento a la problemática de género debe necesariamente considerar este movimiento des-especificador escenificado en la novela.

Tomando lo anterior en consideración, podemos ver que desde el lado de Mao y Lenin el acercamiento a su interlocutora será completamente distinto. Si el instrumento de Marcia en su empresa taxonómica es el lenguaje y el diálogo, para Mao y Lenin la conversación y el mundo de las opiniones –identificado por ellas con el mundo de la ideología- poco importa (“Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error” [145]), pues este mundo, como una especie de semblante, se opone al mundo (real) de la acción del cual ellas son garantes. Marcia identificará esta apatía hacia el diálogo de sus interlocutoras como una forma de nihilismo. Al comentario de Mao “todo es nada, o equivalente a nada” (141), Marcia acusará “¡Y me decías que no eran nihilistas!” (141), pero lo que recibe en respuesta es inesperado: “No lo somos. Vos sos nihilista. ¿De veras podrías pasarte la vida diciendo boludeces, preocupada por cosas como las que pasan aquí, en este macrocosmos de la hamburguesa? Todo esto es accidental, no es más que el resorte que nos manda de vuelta a lo importante” (141). Para Mao la verdadera nihilista es

Marcia pues identifica en ella lo que, en términos de Alenka Zupančič, podríamos designar como una “voluntad de no tener voluntad” (64) en su afán clasificatorio y en su mundo de las palabras y las explicaciones (identificado topológicamente con el restaurante y más tarde con el supermercado). Siguiendo a Zupančič lo que tenemos aquí es una contraposición entre dos tipos de nihilismo[7]. El de Marcia sería un “nihilismo pasivo”, mientras que el nihilismo de Mao y Lenin es un “nihilismo activo”, una “voluntad de la nada” en la que se identifica un vacío en el Otro. En realidad, esta voluntad es la que puede configurar un verdadero acto; la otra, sólo actúa dentro del campo de lo posible, de lo ya estatuido. ¿Cómo puede una voluntad de la nada adquirir condiciones afirmativas de acto? Un acto, tal como lo consideramos aquí, es una acción excepcional que cambia las reglas del juego de una situación dada. En otras palabras, el cambio que suscita el acto deriva de la identificación de un vacío, de una nada, de un saber que el ser nunca es una plenitud. Es, en definitiva, visualizar lo real de una situación. Como plantea Copjec:

If the subject is able to envision for herself this admittedly supernumerary place in the world, this is because she locates in the world an empty place, one occupied by precisely nothing. The surplus of the subject requires this deficit of the world, which, by this very incompleteness, is revealed to be incapable of realizing itself on its own. (173)

De esta manera, sólo esta identificación del vacío permite la aparición del sujeto.

Lo real, entonces, es identificado por Mao y Lenin con ese vacío del cual el mundo de las opiniones es totalmente ajeno, vacío que a su vez es identificado con el amor. Lejos de un a priori Mao y Lenin postulan el amor como acción, un amor cuya función podría ser concebida como “de resistencia a la ley del ser” (Badiou 248). El amor, finalmente, como el vacío que promueve y posibilita la transformación del mundo: la transformación del mundo en mundo. Es por esto que según Mao “del amor no hay que hablar” (144). Aunque sin dejar esto de lado, explica algunas cosas a Marcia advirtiéndole que se referirá “al mundo real, no al de las explicaciones” (145). Lo que quiere evitar Mao es esa especie de redoble discursivo, encadenado en el puro lenguaje y desconectado de la acción. Dice Mao:

En las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible?...*Y sin embargo...hay un súbito, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo.* Eso es lo que nos revienta los ojos, Marcia. (145-6; énfasis mío)

Es aquí donde la noción de “prueba” aparece por primera vez. Se puede pensar en el ataque al supermercado como una prueba macabra por parte de Mao y Lenin para demostrar a Marcia el amor que éstas sienten por ella. Pero, como ya dije, la noción de amor desplegada en la novela no parece ser un trascendental susceptible de pruebas que lo comprueben. Por el contrario, la prueba, en este caso el ataque al supermercado, es el amor mismo[8]. Como dice Mao: “El amor también admite un rodeo: la acción. Porque el amor, que no tiene explicaciones, tiene de todos modos pruebas. Claro que no son

exactamente una dilación, *porque las pruebas son lo único que tiene el amor*. Y por lentas y complicadas que sean son inmediatas también... *porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: a la acción*” (147; énfasis mío).

Paradójicamente Marcia no escucha estas explicaciones porque está absolutamente arrobada con un descubrimiento: la belleza de Mao y Lenin. Nos dice el narrador: “Era una belleza real... Entre sus compañeras de colegio había varias que podían jactarse de bellezas sin falla. En comparación con Mao, *eran algo así como ilusiones que caían ante lo real*” (147; énfasis mío). Lo real de la belleza de sus interlocutoras es lo que llevará a Marcia a querer el vacío, a atreverse a querer. Es en este punto donde me parece que Aira comienza a tematizar la relación entre este vacío de lo Real que hemos rastreado en Mao y Lenin y su noción de amor y arte. Tanto amor como arte se entrelazan en el acto creativo, en la transformación[9].

En contraposición a posiciones que ven en lo bello un ideal que permitiría visualizar simetrías posibles (y por lo tanto sumisiones a un Otro), me parece que en Aira lo que encontramos es una noción de lo bello y lo “estético” cercano a lo que plantea Joan Copjec al respecto: “The role of the beautiful... is to represent the nothing in which will is able to trace its own reflection. The semblant does not, then, incite will to create symmetries among people or insist on their equality, it incites us to create, purely and simple” (173). En medio del caos sembrado por Mao y Lenin al interior del supermercado (el cual es uno de los significantes del orden de lo existente, el orden del Otro) el narrador plantea algo muy similar y crucial para nuestra discusión por lo que me permito transcribirlo íntegro:

Hay un viejo proverbio que dice: “Si Dios no existe, todo está permitido”. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador. Aún así, la segunda parte del proverbio puede funcionar, es decir, hacerse realidad, al modo hipotético, dando origen a un segundo proverbio sobre el modelo del original: “Si todo está permitido...”. Este nuevo proverbio no tiene segunda parte. En efecto, *si todo está permitido... ¿qué?* Esa interrogación se proyectaba en los mil relieves confusos del pánico en el supermercado, y recibía una suerte de respuesta. *Si todo está permitido... todo se transforma*. Es cierto que la transformación es una pregunta; en esta ocasión no obstante se afirmaba, momentánea y cambiante; no importaba que siguiera siendo pregunta, era respuesta también. El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el fantástico potencial de transformación que tiene todo. (164-5; énfasis mío)

La transformación es una afirmación. Ya hemos visto cómo Mao y Lenin se proponen como agentes. Y son agentes específicamente de la transformación. Teñidas de violencia, las acciones de Mao y Lenin tienen como motor la afirmación de la no-totalidad del Otro, la afirmación de que la transformación, la verdadera transformación, no se da según las leyes de lo posible, según la prescripción de lo que meramente existe. De esta manera, podemos plantear la escena del supermercado como una reflexión acerca de los poderes transformativos del arte en cuanto la obra de arte da cuenta del vacío que posibilita a la creación misma. En una serie de viñetas macabras Aira parece proponer la violencia inherente a la transformación de lo dado a través de la instalación del vacío; un ejemplo:

La señora se hacía monstruo...con una voluptuosidad que durante toda su vida se le había escapado...Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo...Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas...Y al mismo tiempo era sólo una mirada, una pequeña insistencia. Porque otro tanto podía pasar con cualquiera. (165-6)

La relación entre estética y violencia es un elemento complejo. Según lo ya anotado, se podría pensar en la novela como una forma de estetización de la violencia, pero me parece que en La prueba debemos leer la violencia desencadenada por Mao y Lenin en términos intra-estéticos: Aira está planteando la violencia no como algo estético en sí, sino más bien el ineludible carácter violento del arte en su dimensión transformadora. Es muy distinto plantear la violencia como “lo estético” o “lo bello” a plantear el carácter ineludiblemente violento del arte como una acción recompositora de las dinámicas de significación y distribución de símbolos y representabilidades. El arte como acto, como vanguardia, no puede sino ejercer una violencia ante lo dado. Por otro lado, la violencia como estética, el terror, sólo termina por sumirse en la ley del Otro, pues, como plantea Badiou, “la esencia del terror es aniquilar lo que no es” (218), es decir, aniquilar el vacío. La transformación artística aireana postula, por el contrario, la posibilidad de lo que no existe. Desde esta perspectiva es que el arte es capaz de “politizarse”: desde su especificidad es capaz de transformar no sólo su interioridad sino también, y al mismo tiempo, su exterior. Como plantea Nelly Richard, la práctica neovanguardista (en la que, por lo aquí expuesto, me parece podemos incluir a Aira[10]), “usa la reflexividad formal y la criticidad del arte para conmocionar la determinabilidad de la razón histórica desde el acontecimiento estético” (37). Así, el arte no se subsume a las determinaciones del campo de la política, pero sí las cuestiona. Ante la inconmensurabilidad de la destrucción escenificada en la novela, debemos recalcar el mismo énfasis que establece el narrador en la palabra transformación. Aunque esta problemática no se puede resolver mediante un solo vocablo, me parece que este énfasis es importante, pues apunta a la transformación del horizonte de posibilidad de una situación dada mediante la localización de un vacío, y no necesariamente a la destrucción total. Creo que sólo así podemos entender la entrada al juego por parte de Marcia. Es en la acción de Mao y Lenin en la que Marcia se acerca al vacío. Al final de la novela se da una equiparación entre la escena de la destrucción del supermercado (lugar de lo que simplemente es) y esa especie de despertar que provoca en Marcia la contemplación de la belleza de Mao y Lenin. Ambos elementos no son otra cosa que la instalación del vacío, la posibilidad de la subjetivación de Marcia. De esta manera, Marcia deja de ser una simple contempladora de lo dado y se hace parte del poder de la transformación. Terminó entonces con las últimas líneas de la novela, más elocuentes que yo para mostrar el paso de Marcia hacia el mundo de lo posible:

Era un comienzo, pero también era el final. Porque Mao saltaba de la caja número uno al suelo, terminada la faena, y corría a la salida, y Lenin se le había unido, y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor... El vidrio estalló y el hueco se las llevó limpiamente...dos figuras oscuras sin límites atraídas por la inmensidad del exterior... y en el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió... tres astros huyendo en el gran giro de la noche. (166)

Bibliografía

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other*

Essays. Trad. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-93.

Aira, César. *La prueba*. Barcelona: Mondadori, 1998.

—. "La nueva escritura". 14 de enero, 2007.
<<http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>>

Badiou, Alain. *Condiciones*. México D. F.: Siglo XXI, 2003.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.

Copjec, Joan. *Imagine There's No Women*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Dolar, Mladen. "Beyond Interpellation". *Qui Parle* 6.2 (1993): 75-96.

Hallward, Peter. *Absolutely Postcolonial*. Manchester: Manchester UP, 2002.

Pfaller, Robert. "Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?" *Cogito and the*

Unconscious. Ed. Slavoj Zizek. Durham: Duke UP, 1998. 226-7.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

Richard, Nelly. "Lo político y lo crítico en el arte: '¿Quién le teme a la neovanguardia?'" *Arte y política*. Ed. Pablo Oyarzún, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. Santiago: ARCIS, 2004. 33-46.

Zizek, Slavoj. *How to Read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

Zupančič, Alenka. *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Notas

[1] Para el concepto de 'especificidad' consultar Peter Hallward *Absolutely Postcolonial*; Dice Hallward: "The specific is a process of de-specification, just as every subject worthy of the name is the inventive process whereby it breaks free of objectification. Although we all have...the potential to become subjects...still these process of becoming is irreducible. There is no subjective norm, no normal or normalisable state of subjective

being. Properly speaking, every subject is a process of becoming-a-subject, in much the same way that genuinely spiritual truths are, substantially, nothing other than a process of their pursuit” (49-50). Lo que plantea Hallward acerca del sujeto lo podemos ver también en la obra de arte. Es justamente desde este isomorfismo que basamos nuestro análisis de la novela de Aira. La noción de ‘distribución de lo sensible’ postulada por Jacques Rancière se refiere al régimen de distribución de partes en una situación dada. La distribución de lo sensible determina qué es lo visible, lo audible y lo representable en cada situación. Para un desarrollo en detalle de esta noción consultar Jacques Rancière *The Politics of Aesthetics*.

[2] En la primera frase de la novela “Querés c...” ya encontramos la relación que se establecerá entre los personajes. En la elisión de la palabra ‘coger’ podemos ver la mediación de Marcia y su negativa a entrar al mundo de la contingencia. El ‘moralismo’ de Marcia queda así bien estatuido. Por otro lado, la misma frase sirve para introducir la ‘rudeza’ y el carácter directo de los predicamentos de Mao y Lenin. Así, en la misma enunciación ya encontramos la relación conflictiva entre dos posiciones subjetivas.

[3] Con ‘el Otro’ nos referimos a la terminología lacaniana y el planteamiento del psicoanalista francés de este Otro como aquello que encarna el mundo de la ley y las determinaciones ideológicas. Slavoj Žižek plantea acerca del Otro lacaniano: “It exist only in so far as subjects act as if it exists... it is the substance of the individuals who recognize themselves in it, the ground of their whole existence, the point of reference that provides the ultimate horizon of meaning, something of which these individuals are ready to give their lives, yet the only thing that really exists are these individuals and their activity, so this substance is actual in so far as individuals believe in it and act accordingly” (10).

[4] Para un desarrollo de esta racionalización de la posición ideológica consultar Louis Althusser “Ideology and Ideological State Apparatuses”. Dos posiciones distintas pero igualmente iluminadoras en torno a este tema son las de Robert Pfaller “Negation and its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?” y Mladen Dolar “Beyond Interpellation”.

[5] Plus-de-jouir, es la noción lacaniana que se refiere a un exceso de goce que fundamenta la economía del deseo (tal como la plusvalía en el recuento marxista fundamenta la dinámica capitalista). Esta noción es articulada por Jacques Lacan en su seminario *D’un Autre à l’autre* (1968). Es desde este sentido que lo podemos relacionar al fenómeno de la envidia. Como indica Joan Copjec: “Envy envies satisfaction. This odd fact is the source of the excess cruelty with which envy is invested. For if one simply envied an object, one could devise strategies –even vicious ones- to steal it away from another. But no strategy can ever be devised to take back the pleasure of which we feel we have been robbed if the source of that pleasure –which is in the possession of the other- is unappealing to us. No strategy but one: destroy the other’s ability to take pleasure, to enjoy. This can be done either by annihilating the other, in which case we submit ourselves to a battle whose fatal consequences we cannot be sure of controlling, or by demanding equality, in which case we submit ourselves to the same proscription on enjoyment to which we submit the other”. (166; mi énfasis mío)

[6] Aunque O'Connor establece el carácter desestabilizador de estereotipos de la poética aireana, parece plantear que en la novela la estereotipación del lesbianismo o la actitud punk están relacionados a un déficit general en la comprensión de estos fenómenos por parte de ciertas tradiciones literarias. O'Connor plantea: "Where would a novelist like Aira get his knowledge about punks, and lesbian punks?...it would be worth while asking ourselves this question: where do people like us get our knowledge about lesbian punks?" (27). El problema en este recuento parece darse a nivel del conocimiento empírico. Me parece, sin embargo, que la novela se acerca a la problemática desde el nivel de las representaciones mismas. En este sentido cualquier estereotipo se cuestiona a sí mismo. En Aira, la acción, y no la definición identitaria, permite la subjetivación y la especificidad de una práctica. Esta es, pienso, una de las "tesis" centrales de la novela.

[7] Como plantea Zupančič: "[active nihilism] is still an expression of the power of the spirit, where life interprets life against life; whereas the second [passive nihilism] is the expression of its impotence. Active nihilism could be described as a fight against semblance, as an attitude of exposing and unmasking the 'illusions', 'lies', and imaginary formations in the name of the Real" (63; énfasis en el original).

[8] En este sentido, el tipo de prueba al que Aira nos confronta no es una 'prueba de posibilidad' en el sentido que Badiou da al término sino un acto inmanente. Podemos establecer una relación entre lo postulado aquí acerca del amor y lo postulado por el filósofo francés acerca de una verdadera política de emancipación: "Toda política de emancipación supone en definitiva una prescripción incondicionada. "Incondicionada" quiere decir que una política de emancipación radical no se origina en una prueba de posibilidad que el examen del mundo suministraría...Una política de emancipación se extrae del vacío que un acontecimiento hace advenir como inconsistencia latente del mundo dado. Sus enunciados son nominaciones de ese vacío mismo". (Condiciones 210)

[9] Sandra Contreras plantea que esta dinámica en la relación real/semblante se da de manera sistemática en Aira. Contreras plantea esta dinámica de este modo: "De un lado están los trastornos, los incidentes, los cambios que se precipitan; del otro, como desprendiéndose del espectáculo escalofriante de la catástrofe, la pequeña gran conmoción por la que todo se vuelve lo que es. La literatura de Aira, podría decirse, es ese punto de inflexión por el que la realidad se vuelve real, un argentino que se vuelve argentino, la vida se transforma en vida, el mundo en mundo. Una vuelta, en el sentido nietzscheano del término, donde lo que vuelve se determina cada vez como retorno —una potenciación de lo mismo- y como simulacro —como efecto de la afirmación de una distancia en el origen y de una perspectiva como 'ficción'" (85-6).

[10] Como plantea Sandra Contreras: "La experimentación con el relato en la narrativa de César Aira...no puede entenderse si no es atravesada por el punto de vista más clásicamente vanguardista, esto es, específicamente el de las vanguardias históricas de principios de siglo...La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia" (13). Podemos preguntarnos si esta vuelta a la vanguardia comporta en Aira un impulso neovanguardista. Esto excede los límites de este trabajo. Desde nuestro punto de vista, la pregunta se refiere a las relaciones que establece la poética aireana con las

vanguardias históricas y con la tradición que se genera desde ellas. En definitiva, se trata de si esta vuelta a la vanguardia es concebida por Aira desde un punto de vista histórico o si concibe a la vanguardia como un fenómeno trans-histórico (independiente de relaciones específicas con las contingencias histórico-sociales que la envuelven). Para un desarrollo in extenso de esta problemática consultar el libro de Contreras.

Bio



César Barros received a B.A in Spanish American Literature from Pontificia Universidad Católica de Chile, and a M.A from Washington University in Saint Louis, where he is now a Ph.D. candidate. He is currently working on the relationships between politics and aesthetics, focusing on the (re)appropriation of symbolic spaces by works of art (fiction, film, and visual arts) in the Southern Cone. On 2005 he published “La ‘subjetividad turística’ en Mantra de Rodrigo Fresán: proyecto editorial, globalización y reciclaje” in the book *Espacios de transculturación en América Latina*. (Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad de Chile, 2005). On 2006 he presented at the Vanderbilt Graduate Student Conference “Imagen y repetición, memoria y representación: el bombardeo de La Moneda en Machuca de Andrés Word”.