

2017

El yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira

Mariano García

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

García, Mariano (April 2017) "El yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/15>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

**EL YO REFLEXIVO:
CONTINUIDAD ENTRE META Y AUTOFICCIÓN
EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA**

Mariano García
Universidad Católica Argentina / Conicet

¿Se puede hablar de evolución en la obra de César Aira? En su primera etapa, la del ciclo de novelas en torno a *La liebre* (*Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario*), donde irradiaban desde la invocación explícita e implícita a Darwin ideas recurrentes como mutación y *struggle for life*, el fecundo concepto de lo evolutivo aparecía como un disparador narrativo encarnado en la huidiza liebre legibreriana, figura híbrida de la presencia-ausencia muy del gusto del autor. Si bien lo evolutivo era un tema y un interés, la obra no exhibió desde sus inicios un afán de superación, una necesidad, por decirlo así, de “quemar etapas”, sino más bien un planteo de simultaneidad en la sucesión, es decir, un oxímoron a través del cual la necesaria sucesión que implica la publicación en el tiempo, así como lo sucesivo que impone la lectura, buscan una solución en lo simultáneo: ya sea planteando la obra como entradas de una enciclopedia (*Cumpleaños 77-8*), o bien asimilando el proceso de lectura a formas artísticas donde predomina lo simultáneo, como la pintura o la escultura.¹ Aunque la liebre hace tiempo ha desaparecido, se puede decir que se mantienen casi intactos algunos motivos que a su manera, por su persistencia en la economía de la obra aireana, establecen esta continuidad entre lo sucesivo y lo simultáneo.

Sin embargo, también podemos constatar un cambio o, quizá, una dirección, nunca en línea recta sino meándrica como el dibujo narrativo de sus ficciones, que avanza de las preocupaciones iniciales por lo narrativo, el uso del realismo y en cierta medida la construcción relativamente coherente de los personajes (*Una novela china*, *Canto castrato*, *La luz argentina*) hacia una progresiva abstracción en la que se

vuelve predominante la discusión metaficcional de distintos aspectos narrativos (*La mendiga*, *Las conversaciones*), el yo autoficcional como marco asimétrico del relato (*El llanto*, *La costurera y el viento*, *El error*), un interés marcado por la prosopopeya y su derivación amplificada, la alegoría (*Cómo me hice monja*, *La princesa primavera*, *El mago*, *Mil gotas*); algo que se manifiesta con suficiente claridad en el cambio de títulos concretos, materiales, como *La abeja*, *El vestido rosa*, *La liebre*, *Las ovejas*, *El volante*, *La fuente*, *La serpiente*, a otros más conceptuales, como *Las conversaciones*, *La confesión*, *El error*, *Actos de caridad*, *La vida nueva*, *El divorcio*. Esto por supuesto que no es algo tajante, sino que se produce por progresión infinitesimal; muy en su estilo leibniziano, encontramos en Aira un poco de lo de hoy en la obra previa y también a la inversa.

Acaso la marcada presencia de gestos narrativos fuertes, el contar una historia, el gusto por el relato, estuviera condicionado por la coyuntura en la que se produce la irrupción de la obra de Aira, que aterriza en un campo literario dominado por las voces de Saer y de Piglia, el primero considerado por Aira con cierta condescendencia como un correcto escritor de taller literario, y el segundo como artífice de la “peor novela de su generación” (por *Respiración artificial*).² Frente a las densas epifanías a medio camino entre Faulkner y Proust en las que se decanta la escritura saeriana, y frente al aparato crítico inserto en las “ficciones paranoicas” de Piglia (“saberes” que para Aira asfixian a la ficción), la narrativa de Aira, tras una carta de presentación no precisamente benévola en términos narrativos con el lector, ya que la pesadilla de su *Moreira* se puede asimilar en algunos aspectos a la logorrea argumentativa de *Respiración artificial*, la narrativa de Aira, pues, busca ofrecer en ese momento aquello que considera se escamotea permanentemente en la literatura argentina: un relato con interés intrínseco, que no sea solo político, o psicológico, o social, un interés por el efecto por sobre la “calidad” (Aira 2014b: 12) efecto que en él asume la forma vanguardista del *shock* (Bürger 2010); un gusto en cierto modo borgeano por la buena factura narrativa, por el uso consciente de los resortes que mantienen en vilo la atención del lector, y que en buena medida remiten a una literatura considerada adolescente (aventuras, terror, ciencia ficción) y que se opone a las ficciones adultas y psicológicas pero muchas veces soporíferas de la *intelligentsia* contemporánea. En suma, un uso autoconsciente de los géneros que no deja de enmarcarse en una tardía poética del posmodernismo que Aira compartirá con Alberto Laiseca, Charlie Feiling, y los en cierto modo epigonales Daniel Guebel y Sergio Bizzio.

Con todo, una vez que Aira consiguió ocupar su lugar en dicha *intelligentsia*, y dejó bien asentada la importancia de halagar al lector con una historia bien contada por así decir (puesto que todos los logros de lo bien contado terminan en él en esos finales truncos, finales que

no son finales y que no hacen más que sembrar el desconcierto, salvo algunas excepciones de esta primera etapa como *Canto Castrato*, *Una novela china*, *Los fantasmas*, *Embalse* o *La prueba*), su preocupación por lo ficcional se concentró paulatinamente en reflexiones de carácter más abstracto insertas en la ficción, en una renuncia a disfrazar su mirada detrás de otros personajes y en un desinterés casi absoluto por la así llamada coherencia psicológica en la construcción de dichos personajes. Podría decirse, en este plano de generalización un tanto grosera, que el movimiento del que hablamos se dirige hacia una filosofía de la ficción o de la composición en la que los personajes, para decirlo en palabras de Deleuze y Guattari (62), son ya “personajes conceptuales”, vale decir que “operan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la creación misma de sus conceptos”, como los personajes que dialogan en Platón, o justamente en Leibniz, y que encontramos en una situación análoga en los diálogos que constituyen *El juego de los mundos* o *Las conversaciones*. No será la primera vez, ni la última, que el personaje César Aira se sienta a tomar un café con un amigo y a partir del diálogo se va engarzando el concepto a tratar.

Esta especie de tensión interna entre novelas más narrativas y novelas más filosóficas o abstractas nos lleva a pensar en una filiación que hace relativamente poco estableció Julio Premat en su estudio *Héroes sin atributos* (2009), en donde, desde la perspectiva de la autofiguración, Premat sugería un certero canon para la literatura argentina del siglo xx, que hacía girar en torno a la figura entre mítica y fundacional de Macedonio Fernández. Si la presentación de Macedonio en el campo literario se producía con un tropezón autoficcional en sus misceláneos *Papeles de Recienvenido* (“El accidente de Recienvenido”, Fernández 15), renunciando de este modo a la posición magisterial del Autor con mayúsculas y del Autor Mayúsculo para postularse como “bobo de Buenos Aires” (Fernández 145), Aira tomó debida nota a la hora de plasmar a sus narradores o protagonistas torpes, en algún sentido deficientes, con una clara vocación por el ridículo involuntario conocido como papelón, o por los razonamientos aberrantes, como en *El llanto*, *La fuente*, *Las curas milagrosas del doctor Aira* y *Cumpleaños*. Esta provocación frente a la solemnidad del autor resultó entre molesta e incomprensible (de ahí su irritante “liebre legibreriana”, figura del juego legible-ilegible) en el caso de Aira, cuyo precedente en Macedonio quizá no se tuvo en cuenta ya que Macedonio es una figura conocida, un mito local, pero un mito que nadie lee, y al que ni siquiera Borges logró allanarle un lugar en el gusto del público no académico.

A esta actitud paradójica del autor sin autoridad, Macedonio suma un interés por la filosofía, más particularmente por la metafísica, que articula toda su obra y que constituye su fundamento. De los motivos que

urden la trama discursiva macedoniana, como 1) el balbuceo, la torpeza, la tontería, la falta de lucidez, la duda, el tanteo; 2) el humor, la alegría, cierto optimismo; 3) la argumentación filosófica ardua o hermética; 4) la tendencia alegorizante o la alegoría abiertamente asumida; y por último 5) cierta inclinación a la melancolía que se asocia a su vez con lo informe (Kristeva 36),³ podemos encontrar, más que rastros, rasgos análogos pero vueltos personales, ya que, así como resulta inconfundible una sola frase de Macedonio, del mismo modo se ha vuelto bastante reconocible el personal estilo aireano.

Es también un rasgo llamativo que en ambos autores encontremos un particular ida y vuelta entre meta y autoficción, en Macedonio derivado de su horror al asunto y su frecuentación del Quijote (Attala 2009), y en Aira más centrado no solo en su interés por la literatura surrealista (proclive a las piruetas autoficcionales y a disolver la oposición entre ficción y no ficción) sino en su interés por la experiencia vanguardista en general, desde Max Ernst, Joseph Cornell o John Cage, hasta la cifra hermética de muchas de sus invenciones: Marcel Duchamp y sus anamorfosis. En cualquier caso, el talante abiertamente experimental de la literatura macedoniana es retomado de manera sistemática por la obra de Aira, aunque queda claro que así como Borges es el discípulo aventajado y legible de Macedonio, Aira se posiciona en una relación de filistría⁴ frente al mito literario de la segunda mitad del siglo xx en la literatura argentina: el “maldito” y temible Osvaldo Lamborghini, con quien la escritura de Aira parece mantener una relación más bien tangencial e incluso por momentos invertida.

Tratemos de sobrevolar algunos textos de los últimos cinco años para ilustrar puntualmente algunas de estas generalizaciones. Comenzaremos pues por un título significativo, no tanto por su valor narrativo, algo desvaído, sino por el guiño que comporta para su propia poética: *El error*, novela de 2010. Como de costumbre, hay una serie de falsos comienzos hasta que la acción se encarrila, una ostentación de las líneas narrativas que no se desarrollan, una exhibición de cabos sueltos. Pero esas partes que parece no se integran, que quedan como piezas sueltas, construyen sin embargo el macrotexto y recuperan su sentido en su remisión a la Enciclopedia o Comedia Post-Humana aireana, lo que establece de manera absoluta un sobreentendido conocimiento del autor, que en su poética importa siempre tanto o más que la obra. Las líneas narrativas propuestas son:

a) Un narrador en primera persona, que podemos imaginar autoficcional o no,⁵ entra a la acción del texto atravesando una puerta con un cartel que reza “error”. La acción se presenta comenzada; él y A. visitan un jardín en El Salvador, y están peleados (se comenta al pasar

que él la ha violado en el pasado). Los acompaña un tal Oscar y su mujer estadounidense Esther, vieja y enferma. Juntos visitan la exposición permanente de un gran escultor; las mujeres se quedan charlando en un café y Oscar y el narrador desarrollan los conceptos de sabotaje y terrorismo, comentan un mural en el estilo usado por Botticelli para ilustrar la *Divina Comedia* (es también el recurso que usa el mismo Botticelli, y que aquí no se menciona, en su serie sobre Nastagio degli Onesti)⁶ y que básicamente ilustra la figura de la **sucesión simultánea**, aquí representada por las andanzas de un bandido popular, Pepe Dueñas.

b) Historia del escultor cuya muestra permanente visitaron los personajes de a), aparentemente llena de pérdidas personales que despiertan la atención de una mujer presa que comienza a mandarle cartas pues ella también lo “perdió todo”.

c) La mujer presa huyó tras matar a su marido con un bloque de oro. Se pierde en la selva y comienza a trabajar para un hombrecito diminuto, el neurólogo Eugenio, también dado a los más originales experimentos. En su lecho de muerte, Eugenio le dice que ella no ha matado a su marido. Ella vuelve a la ciudad y es condenada a cadena perpetua por el error de Eugenio. Por un error burocrático es puesta en libertad y vuelta a encerrar de inmediato.

d) Las presas se entretienen leyendo folletines de la editorial La Providencia.

e) Las aventuras de Pepe Dueñas constituyen la materia de muchos de estos proliferantes folletines, como por ejemplo la aventura de la obtención del gel de piedra.

f) El código de aventuras deriva en un sainete burgués con la incorporación de la esposa de Pepe Dueñas, la protestona Neblinosa, que quiere arreglar un imperfecto busto que se ha hecho de su padre, para lo que Dueñas sale a buscar al escultor de b), pero este es un escultor abstracto y Dueñas debe arreglarse solo, copiando a mano los planos del Palacio de las Ciencias donde está el busto, tarea que se plantea como infinita.

El grueso del texto, la historia que cuenta, es la de Pepe Dueñas, variación hipertrofiada del episodio del Menguante que narra *El bautismo* y que remite a su vez a los criminales carismáticos del folletinista Eduardo Gutiérrez, tan vinculado a los inicios literarios de Aira (*Moreira, El bautismo*). Si bien la simetría del texto aparece negada pues no se retoma el marco inicial (aunque las discusiones entre Neblinosa y Pepe Dueñas reflejan la pelea entre A. y el narrador), el texto despliega una serie de cajas chinas, por así decir, por la cual un relato aparece dentro de otro, operando así las miniaturizaciones muy del gusto aireano, tematizadas a su vez por el minúsculo Eugenio

(77-8) y por los avioncitos que se desprenden de un avión de Pan-Am (111-2). Esta estructura regresiva, empero, hace menos gala del error de lo que nos permite inferir su título. Más allá de los errores que sufren o cometen los personajes, el único error “real” parece ser el del autor implícito cuando confunde el episodio del rebote de la bala mencionado por Eugenio (77) atribuyéndolo a la mujer en el momento de asesinar a su marido. Si bien es conocido el procedimiento aireano de volver productivo el error negándose a corregir, buscando por el contrario justificaciones para dicho error que van pautando la forma caprichosa/azarosa de sus novelas (“Ars narrativa”), no parece que a simple vista ese recurso aparezca tan explotado como en ficciones previas, aun cuando su tematización es aparente en las menciones al monstruo (48, 57), en los errores perceptivos que estudia Eugenio, y sobre todo en la lógica de folletín que representa Pepe Dueñas, en cuyas andanzas prevalece “la improvisación, y un cierto descuido [...] que le permitía seguir adelante en todas las circunstancias, dejarlas todas atrás” (149). Pero esta “transformación de las ideas en cosas” (149) que representan las aventuras del bandido, este paso de lo abstracto a lo concreto, se lleva a cabo de manera no muy convincente para el lector, como si el texto no se decidiera a resolver la tensión entre la concreción de las aventuras folletinescas y la abstracción desplegada aquí por el largo excursus metaficcional sobre los folletines (90-97) y por la figura del escultor abstracto (175, 183), encargado en cierta medida de configurar una relativa simetría del relato así como de alertarnos sobre la engañosa cualidad “figurativa” del texto.⁷

Margarita (un recuerdo), de 2013, retoma la serie de recuerdos de infancia (*La costurera y el viento*, *El tilo*, *El cerebro musical*, *La confesión*), con su reconocible topografía pringlense y las sutiles distorsiones características, en este caso desde la primera página atribuyendo al eventual narrador autoficcional diez años más que el César Aira real. Más allá de representar una gozosa escritura en la que el tópico del primer amor se resuelve en el marco genérico del idilio pastoril, reaparecen algunas preocupaciones conceptuales de estos últimos años como la Caridad (Margarita, abnegada compañera de su padre que renuncia por él al amor, podría considerarse una alegoría de esta virtud, 55), y una vez más la tensión entre lo concreto y lo abstracto tal como lo ejemplifican las siguientes citas:

Mi entrega era total y ella la recibía con demoras y anticipaciones que rizaban el tiempo en volutas asimétricas. Yo cerraba los ojos para mejor sentir tanta belleza. Los abría a los grandes soles del campo, asombrado de seguir allí. No presentía nada. No era hora de presentir. La idea pura necesitaba una forma para poder expresarse; una vez formada,

se contaminaba de todas las cosas concretas que habían entrado en su círculo por asociaciones o permutaciones. Y eran muchas, muchísimas, más de las que habría imaginado que existían (89).

Un poco más adelante, ya cerca del final, producida la dolorosa separación, el narrador, pese a su maravillada idealización de Margarita, comprende “oscuramente que Margarita era real, que por más que hiciera no podría reducirla a las dimensiones mutantes de la fábula” (106), pese a que un poco antes la definía como “siempre ligeramente despegada de lo concreto” (78) y como “figura visible de la asociación de ideas” (79).

Desde el principio el texto juega con la oposición entre realidad e imaginación, y esto toma forma particular en la escena en que el narrador intenta concentrarse en las “ensoñaciones” de la lectura mientras afuera los peones, en medio de una gritería risueña, juegan a la taba (34-8). Leyendo unos ensayos de Oscar Wilde, el narrador comprende “la pureza del pensamiento”, algo que de manera grotesca es enfrentado a la descripción de un peón con una deformidad en la boca, la expresión más basta de una materialidad obscena y pavorosa. Los datos de la realidad, como la partida de Margarita, entran en el pensamiento del narrador “con una fuerza que me causaba dolor” (99), acaso porque “el pensamiento, ese hijo dilecto del futuro, no puede nada contra el presente” (11). Pese a que la fuerte impronta del escenario idílico ayuda a crear la ilusión de una espacialización del tiempo (nuevamente la simultaneización de lo sucesivo), esta figuración de lo ideal resulta aplastada por lo real, y hacia el final hasta la luna menguante termina por perder su densidad metafórica.

Con *Actos de caridad*, de 2014, podemos pensar que frente a la anécdota de un sacerdote que construye un suntuoso palacio allí donde lo envían para aliviar la miseria de un pueblo estamos frente a una trama zoliana como la de *La faute de l'abbé Mouret*, donde las preocupaciones materiales, y más precisamente decorativas del cura del título pautan un contrapunto irónico con la vocación sacerdotal.⁸ Sin embargo lo que Aira nos presenta es aquello que André Jolles caracteriza como *einfache Formen*, un apólogo o parábola kafkiana que en su gradación y amplificación de absurdos recuerda a *El templo etrusco* de Wilcock, y que en la utilización de la mansión y su parque como soporte del concepto paradójico de Caridad asume las formas de la alegoría, al estilo de las novelas renacentistas *Cárcel de amor* o *El sueño de Polifilo* y cuya tradición llega transformada hasta *Las afinidades electivas* de Goethe. Vale decir, un texto donde lo espacial amenaza con ocupar el tiempo de la narración, sobre todo al ser esta circular y además porque, característica llamativa en Aira, la anécdota no está contada en pasado, tiempo por excelencia del relato del que Aira se ha mostrado acérrimo defensor (Aira 2014b:

73-4), sino en un presente hipotético que se prolonga hacia el futuro: en suma, un “*a priori* del plano de construcción” (Binswanger 230) en el que conviven y se realizan todas las opciones posibles y sus contrarios. Esto y la ausencia de nombres del primero, segundo y tercer sacerdote afianzan la sensación de fábula, en donde la historia es apenas una ilustración de la idea (y la idea en este caso es que por humildad se renuncia a la caridad y a la pobreza). La simetría que impone el esquema temporal circular (en el que los sucesivos sacerdotes podrían representarse como lo hace Botticelli) en cierto modo paraliza el tiempo y eterniza la anécdota, sustrayéndola del tiempo narrativo y afianzando así su abstracción, que a diferencia de lo figurativo sospechamos que no tiene tiempo. Más allá de la riqueza de detalles en los aspectos suntuosos del palacio, necesarios para ilustrar retóricamente la lógica acumulativa del caso, su proceso, ni el lugar ni los actores tienen un nombre.

Si bien no encontramos aquí rastros de autoficción ni de metaficción, al menos se comprueba la presencia de este juego entre lo concreto y lo abstracto que constituye uno de los efectos de la presencia predominante de ambas modalidades (esto es, auto y metaficción) en la narrativa de Aira y que ilustra también la dupla sucesivo-simultáneo, que es otra figura de la irrupción de la teoría o la reflexión (simultánea o atemporal) en el devenir temporal narrativo. Para ilustrarlo podemos recurrir, como conclusión, a otro libro publicado ese mismo año, *Continuación de ideas diversas*, miscelánea muy útil para comprender estos y otros procedimientos de su escritura y que podríamos tomar casi al pie de la letra en su carácter de no ficción, puesto que las reflexiones metaficcionales insertas en sus ficciones suelen estar impregnadas de cierto aire de chiste que no siempre nos da seguridad sobre sus intenciones.

La presentación que hace el propio Aira en la contratapa (escrita por él mismo, como en los lejanos tiempos de *Ema, la cautiva*) resulta significativa. Hablando de las ideas, afirma: “Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado”.

Acerca de la abstracción, entre muchos valiosos apuntes retendré para mi argumentación los siguientes: “El cuadro abstracto en contraste [con la pintura figurativa] suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después” (50). Acerca de las novelas de Marguerite Duras, en las que, a diferencia de las escritas por jóvenes escritores argentinos, tolera el uso del presente, dice que se parecen a la “abstracción figurativa de Neo Rauch: cubrir la superficie del cuadro como podría hacerlo un pintor abstracto, pero con figuras. Un antecedente de ese método”, aclara, “es el *Hebdomeros* de De Chirico” (74).

Sobre el tiempo: “El tiempo en las artes fue expropiado, definitivamente, y desde épocas inmemoriales, por el relato, y el relato

en su estructura básica no admite vanguardismos. Lo único que pueden hacer las vanguardias con el tiempo es espacializarlo” (77).

Por último, a propósito del libro *The System of Landor's Cottage* de Rodney Graham, se plantea “un sistema filosófico que pueda ‘representarse’ (¿es la palabra?) en obras de arte”, un poco a la manera de la *Monadología* de Leibniz que surge a partir del libreto que le encargan al filósofo para un ballet (63).

Esto nos lleva a una hipótesis final sobre la presencia conjunta, sucesiva o simultánea, de la auto y la metaficción en la literatura. La metaficción, por su calidad reflexiva, destruye la ilusión ficcional y detiene o suspende el tiempo de la ficción, como en ese momento destacado de la metaficción que es la *Lucinde* de Friedrich Schlegel, donde el espacio del parque cobra un protagonismo alucinado y con su estatismo devora el tiempo. La autoficción, por el contrario, tiende a reforzar la ilusión ficcional y con ello a realzar la cualidad temporal, ya que lo que les pasó a los personajes también le pasó al autor, que es un personaje más inserto en el relato y por ese truco le confiere peso real al tiempo de la ficción. Su presencia conjunta da cuenta por consiguiente de una tensión relacionada con lo que venimos analizando, entre abstracción y concreción, entre sucesivo y simultáneo, entre simétrico y asimétrico... Es muy probable que ambas modalidades compartan una raíz histórica común, vinculada por la ironía, como lo hemos analizado en otra parte (García 2015), y que su convivencia en un texto resulte en una oposición tan productiva como puede serlo en general toda construcción oximorónica para el arte o la literatura. A fin de cuentas, los diálogos platónicos y filosóficos en general cuentan con estas características: presencia del autor como personaje, análisis de los mecanismos del discurso mismo que se está presentando, distancia irónica frente a determinado “mito” o “fábula” o “doxa”, alegoría como vehículo de los conceptos... Para volver a tomar la palabra de Deleuze y Guattari, con quienes comenzamos, “la relatividad y la absolutidad del concepto son como su pedagogía y su ontología, su creación y su auto-posición, su idealidad y su realidad. Real sin ser actual, ideal sin ser abstracto. El concepto se define por su consistencia [...] pero no tiene *referencia*: es autorreferencial, se plantea a sí mismo y plantea su objeto, al mismo tiempo que lo crea” (Deleuze y Guattari 27).

De modo que si hay una evolución en la narrativa de César Aira, respondiendo a nuestra pregunta inicial, esta se relaciona en todo caso con un intento por perfeccionar, en la medida de lo posible, y pese a la convicción del fracaso, la plasmación de la pureza de la idea, cuya cualidad “informe” le da “un brillo, un encanto, una elegancia de fábula” (Aira 2014b: 13).

NOTAS

1 A partir de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) se comprueba una presencia creciente de las artes plásticas en la ficción: "Picasso", "Mil gotas", "El criminal y el dibujante", "El cerebro musical", *El divorcio*, *Art Forum*, así como *El error*, que analizamos en el presente estudio. Entre sus ensayos, además de la presencia tutelar de Duchamp, los dedicados a Copi y a Edward Lear evidencian su interés por los escritores dibujantes o pintores, a los que se podría agregar a James Thurber, George du Maurier, Lewis Carroll, Max Beerbohm, Denton Welch, Adolfo Couve, Juan Emar...

2 Sobre Saer, v. César Aira, "Zona peligrosa", *El Porteño*, abril de 1987, sobre Piglia, "Novela argentina: nada más que una idea", en *Vigencia* n° 51, agosto de 1981.

3 La melancolía es una enfermedad de la forma en su atracción por lo informe (Premat 53), así como la disociación de formas es la "marca última" de la pulsión de muerte (Kristeva 38). Si la simetría es una imagen de la perfección del hombre y del mundo, el melancólico se siente atraído, desde la distancia que ha adoptado frente al mundo, por aquella hostilidad a la vida que se manifiesta en lo informe o lo deforme.

4 Tomo prestado el neologismo de Gombrowicz en *Trans-Atlántico* para aludir a una relación de filiación pero desviada, problemática, histérica y, esencialmente, productiva.

5 Si bien en muchos textos aparece con nombre y apellido, en otros, como este, se sugiere una autoficción implícita a través de un narrador que, si bien no ostenta su identidad con el autor, tampoco exhibe las marcas necesarias que lo diferencien del autor. Esta modalidad, que podría caracterizarse como autoficción ambigua, aparece también en las narraciones de Mario Levrero y de Mario Bellatin, entre otros.

6 En *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* (1999) Georges Didi-Huberman dedica un análisis considerable a esta serie de pinturas de Boticelli.

7 En ese sentido, resulta más convincente y más entretenida la discusión y posterior ejecución del folletín en *El volante* (1992) e incluso en *La mendiga* (1998).

8 Si bien la estética naturalista se plantea a simple vista como antítesis de las construcciones conceptuales, Henry James, en *The Future of the Novel*, subraya la presencia de la alegoría en Zola. Cf. Angus Fletcher, *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, 1964, Cornell University Press, pp. 142-3.

OBRAS CITADAS

- Aira, César. 2010. *El error*. Buenos Aires, Mondadori.
- _____. 2013. *Margarita (un recuerdo)*. Buenos Aires, Mansalva.
- _____. 2014^a. *Actos de caridad*. Santiago de Chile: Hueders.
- _____. 2014^b. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Attala, Daniel. 2009. *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J.L. Borges*. Buenos Aires, Paradiso.
- Binswanger, Ludwig. 1971. *Introduction à l'analyse existentielle*. Paris, Minuit.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires, Losada.
- Fédida, Pierre. 1978. *L'Absence*. Paris, Gallimard (col. Folio).
- Fernández, Macedonio. 1966. *Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*. Buenos Aires, CEAL.
- García, Mariano. 2015. "Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero", *Pasavento*, Revista de estudios hispánicos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. III n° 1 (Invierno 2015), monográfico dedicado a "La autoficción en el siglo XXI" coordinado por José Manuel González Álvarez, pp. 137-153.
- Jolles, André. 1930. *Einfache formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen*. Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.
- Premat, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE.