

# Novela experimento: la novela según César Aira<sup>1</sup>

Clara María PARRA TRIANA  
Universidad de Concepción, Chile

...por eso mis novelitas son siempre tan cortitas, porque son como experimentos, como cuando un químico mezcla dos sustancias para ver qué pasa. Ésa es más o menos la idea que tengo al escribir una novela, probar algo; los experimentos son breves por naturaleza; se hace la combinación, se enciende, sucede o no sucede y ahí termina.<sup>2</sup>

La definición dada por Aira en el fragmento anterior, nos ubica directamente en la problemática más frecuente a la hora de abordar el trabajo literario del argentino: ¿qué tipo de novela desarrolla?, ¿es ésta un aporte estético para las letras o, por el contrario, reivindica la marginalidad y la literatura trivial de escasa trascendencia? Pretender dar respuesta a estas preguntas equivaldría a lanzar juicios de valor, los cuales generalmente están mediados por el gusto y no por un acento interpretativo. Así, hemos optado por reflexionar sobre esta cuestión, vinculando los señalamientos realizados por nuestro autor, la crítica existente sobre su obra y las reflexiones metanarrativas presentes en nuestra novela objeto: *Varamo*.<sup>3</sup>

De cierta forma, Aira nos ha “facilitado” las cosas. Al coordinar sus preocupaciones artísticas (su narrativa) con sus reflexiones intelectuales (su producción ensayística), deja ver una articulación entre lo que piensa, hace y busca con su trabajo literario. Sin embargo, el asunto no está resuelto; no hay que olvidar que Aira disfruta del juego intra y extraficcional, así que confiar en sus declaraciones (hechas con toda la intención del caso) en entrevistas (que son prolíficas, especialmente en medios masivos), sería caer en su trampa. Así que nos atreveríamos a advertir a los lectores de Aira: hay que participar del juego airano, pero no de forma ingenua. Atendiendo a la anterior advertencia, presentamos el objetivo central del presente artículo: observar el tipo de

<sup>1</sup> El presente artículo es parte de mi tesis para optar al título de Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia, 2005), titulada *Varamo, una evaluación de la posmodernidad*.

<sup>2</sup> “El último vanguardista”, entrevista a César Aira.

<sup>3</sup> César Aira, *Varamo*. Barcelona, Anagrama, 2002.

elección realizada por Aira en *Varamo*, en cuanto a su escritura, para desentrañar su propuesta de “novela experimento” en sus elementos formales constitutivos.

La crítica que se ha ocupado del trabajo narrativo de Aira —tenemos que remitirnos al trabajo de Sandra Contreras,<sup>4</sup> los esfuerzos críticos y editoriales del escritor y estudioso mexicano Sergio Pitol (en la Universidad Veracruzana), junto con el gran acervo crítico desarrollado por la academia argentina (en especial la Universidad de Rosario)— ha atendido con detalle al tipo de escritura que desarrolla, vinculándola con su reflexión intelectual. Esta metodología se hace comprensible ya que Aira “no puede evitar” dar declaraciones sobre la escritura; ya que además de trabajar con la ficción, estudia el campo del arte en sus diferentes manifestaciones.

Pero no hay que olvidar que uno es el “Aira-intelectual” (traductor y ensayista), y otro es el “Aira-creador” (novelista, cuentista y dramaturgo). La diferencia radical se encuentra en la distancia que toma el autor, en su actitud explicativa —la primera—, y ficcional —la segunda. Éstas no se excluyen, pero tampoco es lícito asegurar que son equivalentes.

El problema que nos ocupa ha sido debatido por Contreras y Barenfeld,<sup>5</sup> con la noción de “literatura mala”, atendiendo al señalamiento realizado por el autor en “La innovación” —texto publicado por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) en 1995.<sup>6</sup> Barenfeld, en su artículo “Cesar Aira: realismo en proceso”, señala: “¿Tanta sociología de la cultura, postestructuralismo, posmodernismo y deconstructivismo para concluir en el planteo formalista? Es más complejo. Es literatura mala”.<sup>7</sup> Desafortunadamente, Barenfeld no amplía sus explicaciones sobre dicho carácter. Asumimos —por las referencias citadas en su artículo— que la crítica conoce y toma la acepción del estudio de Contreras en el apartado “Literatura mala” géneros y genealogía del relato”, que se encuentra en *Las vueltas de César Aira*.

En dicho trabajo, Contreras define el trabajo narrativo de Aira como “aquel que pierde el control y el rumbo y no resulta del *todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra la novela se malogra”,<sup>8</sup> y relaciona su novelística en perspectiva con la experimentación de la década de 1970 en Argentina. Los rasgos que encuentra la crítica en la *literatura mala* de César Aira son: la forma precipitada de los desenlaces y la espectacularidad de esta precipitación, simulación y decepción, y la excesiva velocidad y visibilidad (opuestas a la clandestinidad y lentitud

<sup>4</sup> Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

<sup>5</sup> Eva Verónica Barenfeld, “César Aira. Realismo en proceso”, en *Especulo*. Revista de estudios literarios, 2003. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c\\_aira.html.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html) [02/06/2005].

<sup>6</sup> Una de las dificultades a las que nos enfrentamos al realizar este estudio fue la consecución de la crítica sobre los textos de Aira, y los artículos que ha publicado, ya que éstos se encuentran en revistas de corta difusión. Sabemos de su existencia por el compendio bibliográfico que hace Contreras al final de su estudio crítico.

<sup>7</sup> E. V. Barenfeld, *op. cit.*, p. 1.

<sup>8</sup> S. Contreras, *op. cit.*, p. 127.

de Macedonio Fernández). Estas características, nos dice Contreras, han hecho que la crítica desdeñe su trabajo literario, por parecer una literatura excesiva y saturada:

Quando la literatura de Aira *cae* en la espectacularidad excesiva de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su estilo empieza a dividir las aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo y la admiración incondicional”.<sup>9</sup>

Frente a esto es comprensible la posición que asume la crítica. Los textos de Aira se caracterizan por la brevedad y tergiversación de la anécdota, hasta el punto de “exasperar” al lector, ya que promete cierto enfoque al inicio y culmina en un punto ajeno al prometido.<sup>10</sup> Esa “literatura mala”, sin embargo, se suscribe más al efecto que produce en sus lectores que al objeto estético mismo. Compartimos el argumento de Contreras en cuanto a la presencia de formas propias de la cultura popular en las obras de Aira muy de la mano con lo que ha hecho la tradición literaria argentina de Arlt, Puig, Cortázar, etcétera, ya que “la poética de Aira participa de esta tradición, la que inviste a la literatura mala con los valores (“altos” en tanto son el signo mismo de lo literario) de la resistencia y la innovación”.<sup>11</sup>

La elección estética de Aira, llena de intencionalidad, advierte la carga de la tradición literaria que el autor no duda en declarar. La cercanía y lectura de narradores como Osvaldo Lamboghini, dramaturgos como Gombrowics, la literatura de aventuras de Verne y Salgari, y la poesía de Alejandra Pizarnik (además de estudiarla desde el ensayo), permiten encontrar en la obra de Aira un posicionamiento bastante lejano de la “biblioteca argentina”, ésta entendida desde el canon de Borges, Bioy Casares y Sábato —el mismo Puig— Fernández, Saer, entre otros. Su postura enmarcada en una preocupación manifiesta del objeto estético, desde el contenido mismo de sus obras, hasta la construcción, se instala en la *autoconciencia* que propone un sistema propio y que debate dentro de la ficción la esencia misma del arte: su presencia en la sociedad, ya sea como objeto de consumo (para el placer o para la falsa erudición), como objeto prometeico (de salvación del hombre y justificación de su existencia) o como simple artefacto decorativo. Su posición en el campo literario argentino entonces, está delineada por el distanciamiento de la tradición tanto de los cánones de la tendencia “Bustos Domecq”, como de las estéticas ligadas al *kitsch* y a la legitimación de móviles masificados como el caso de Puig. La estética de Aira con respecto a la tradición borgesiana se halla opuesta y alejada, y en cuanto al *kitsch* tiende a un corte mucho más conservador.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>10</sup> Quienes han observado detenidamente el procedimiento de las ficciones airanas, enfatizan en dos de sus características fundamentales: *la huida hacia delante* y *el cambio de tema*, las cuales vinculan formal y estructuralmente dicho procedimiento con el vanguardista. (Teresa García y Pablo Villalobos, “Para leer a César Aira”, en Teresa García Díaz, coord., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 141-168.)

<sup>11</sup> S. Contreras, *op. cit.*, p. 126.

De esta manera, es posible aducir al campo literario argentino unas “reglas de juego” de gran amplitud, correspondientes con el grado de conciencia del artista en cuanto a la pluralidad de la cultura que lo alberga. Es en este momento de la producción artística cuando mayor se hace la conciencia del uso del arte, de su producción y recepción. Con ello no se asegura que el arte tenga una mejor recepción sino que en la medida en que éste tiene una participación activa en la sociedad, su público es mayor. Dado el momento de protagonismo de las artes experienciales como el *happening*, las instalaciones, las *performances*, el *ciber-arte*, el *zapping*, etcétera, el escritor asiste a ellos y descubre que los límites se han desdibujado, y que se hace lícito participar con propuestas propias, aunque no formen escuela.

Pierre Bourdieu<sup>12</sup> nos recuerda que si bien el campo artístico y el subcampo literario logran cierta autonomía, éstos se definen por desafío, rechazo y/o ruptura con respecto a otros. Así la obra de Aira actúa más como desafío frente a sus predecesores que como adhesión a éstos, debido a que el espacio en el que ha sido posible su producción le ha permitido ubicarse de forma independiente, sin ignorar el camino trazado por el arte y las letras argentinas en general (ya que sería absurdo asegurar que la escritura de Aira parte de cero).

De acuerdo con la investigación de Sandra Contreras, la producción de Aira se ubica hacia la década de 1970; pero las publicaciones comienzan a partir de 1980, abarcando desde el momento de la producción un espacio coyuntural; la “mundialización cultural y la globalización económica” como factores preponderantes que traen consigo la pluralidad. En el campo artístico tales factores influyen reacomodando, aboliendo y reemplazando los imperativos en proceso de maduración, postulando nuevos juegos coherentes con el *marketing*, los *mass media* y la virtualización.<sup>13</sup> Ya veremos cómo en la obra de Aira dichos fenómenos no se adhieren en la disposición formal, sino en su carácter crítico y cuestionador.

Aira no es indiferente a las dinámicas que rodean su trabajo y la tradición a la que pertenece; en consecuencia, realiza una propuesta particular desde sus elaboraciones ficcionales: *la novela experimento*. Sin duda ésta se une a la producción experimental descrita por Noé Jitrik<sup>14</sup> en su texto “Destrucción y formas en las narraciones”, que abarca el fenómeno latinoamericano del siglo veinte (desde la novela de la tierra hasta los síntomas más experimentales en Macedonio Fernández, Julio Cortázar, entre otros); pero su caracterización se encuentra en un plano diferente que aquí describiremos, tomando como referencia a *Varamo*.

Como primera medida, la denominación de *novela experimento* (novela airana) se halla directamente relacionada con el experimento científico: éste es breve (las novelas de Aira son “novelitas”), combina elementos que convencionalmente no se relacionarían

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>13</sup> Carlos Fajardo, *Estética de la posmodernidad*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2001.

<sup>14</sup> Noé Jitrik, “Destrucción y formas en las narraciones”, en Cesar Fernández Moreno, comp., *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI Editores, 1972.

(asociaciones absurdas), busca un efecto (lo que no quiere decir que éste sea exitoso, al fin experimento) y, es irrepetible de forma exacta (una novela experimento no es igual a otra).<sup>15</sup> Estos rasgos se verifican ya sea a nivel del argumento, del punto de vista, de la ubicación espacio-temporal de los acontecimientos, o en la actitud del personaje.

Para Jitrik, la manifestación de rasgos experimentales en la novela latinoamericana parte del “autocuestionamiento”, que no se da por sí solo, sino por eventos socio-culturales que circundan a la literatura:

(autocuestionamiento) término que designa no sólo una actitud filosófica o moral sino la virtud que tiene esa actitud de convertirse en forma. Inversamente, la forma, exigida puesta en tensión, nos acerca al “autocuestionamiento” como núcleo producto, zona que caracteriza al poeta, a una literatura, así como a una época y a un sistema social.<sup>16</sup>

Este autocuestionamiento actúa como principio de organización y reflexión interna en la novela. En él se concentra esa autoconciencia creadora y las manifestaciones explícitas de esta actitud. En *Varamo* tal actitud se presenta en las reflexiones metaficcionales del narrador que posee doble apariencia: ser narrador de novela y ser crítico literario. Para la definición de *Varamo* como *novela experimento*, el punto de partida será su narrador, además de los siguientes rasgos particulares:

- Brevedad en la extensión de la historia y constante remisión a su inicio, éste propuesto a manera de *hipótesis*.
- Negativa a presentar lo expuesto como material de ficción; es decir, la reflexión metanarrativa busca evadir el carácter de *lo novelado*, insistiendo en la verosimilitud de los hechos.
- Utilización de motivos totalmente ajenos entre sí, como ejes de desarrollo de la ficción (dinero-escritura del poema).<sup>17</sup>
- Inclusión de la dicotomía *eterno-efímero*, propias de la ambivalencia provocada por las narraciones airanas.
- El contenido (lo narrado) repercute en el material (herramienta narrativa) y viceversa, a través de la alusión a hechos cargados de irregularidad.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Aunque Contreras no la denomina *novela experimento*, al respecto dice: “Pero hemos visto también que no hay un solo relato construido del mismo modo que otro, que aun en aquellos que pueden agruparse en series o ciclos el principio organizador de la forma actúa cada vez de un modo diferente. Es la tensión que define a la poética del relato de César Aira: la tensión entre procedimiento y canon único, entre receta e inejemplaridad”. (S. Contreras, *op. cit.*, p. 220.)

<sup>16</sup> N. Jitrik, “Destrucción y formas en las narraciones”, en Cesar Fernández Moreno, comp., *op. cit.*, p. 220.

<sup>17</sup> Recordemos que en *Cómo me hice monja* el narrador (a) asegura que su vida cambió repentinamente desde el día en que su padre lo (a) llevó a comer helado. Esta asociación además de ser absurda invita al lector a buscar esas falencias que podría presentar una historia tan singular.

<sup>18</sup> A este recurso Contreras lo ha llamado *lo rocambolesco airano*: “(…) ‘clásico’ sentido de un desenfreno de los acontecimientos y de un crescendo de inverosímil que puede desembocar en el

*Varamo* narra la historia de la escritura de un poema, desde el evento que la provocó hasta su punto final. En sus escasas 120 páginas, la novela relata los hechos que acontecieron al autor del poema y la particularidad de las circunstancias que lo llevaron a escribirlo: Varamo es un empleado público como muchos otros en Colón (Panamá), al cobrar su sueldo mensual, le es pagado en billetes falsos. En esta novela no hay deseo de ocultar nada. Todo en ella parece explícito. Su narrador se sitúa en la conciencia de quien conoce el hecho, lo relata y hasta reflexiona sobre su manera de contar. Así se podría catalogar a *Varamo* como una novela fácil para la lectura; sin embargo, en ese “exceso de sinceridad narrativa” hay un trasfondo que nos proponemos develar para hallar así uno de los sentidos inscritos en ella.

En el texto se encuentra un narrador que insiste en no ser narrador, sino la voz impersonal de un texto de crítica literaria. Su presencia es justificada a través de las intervenciones de un comentarista que ha estudiado un hecho y ahora lo comparte con fines explicativos; es decir, su narrador “aparenta” serlo debido a que se esconde detrás de la voz objetiva del historiador o crítico literario. Adicionalmente se encuentra en *Varamo* la negación del carácter novelístico del texto, que hace parte de la propuesta airana; según la “voz dirigente” *Varamo* no es una novela (aunque lo parezca) sino un “ensayo” de crítica literaria:

A pesar de su formato de novela, *éste es un libro de historia literaria*; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas. Siendo así, el lector habrá podido preguntarse cómo es posible que hasta aquí hayamos venido presentando los pensamientos del protagonista, con el método llamado “indirecto libre”, usado habitualmente en la ficción, o en la ficcionalización de los hechos históricos (lo que no es el caso aquí). Esto tiene una explicación, que no desmiente en nada el carácter de estricto documento histórico del presente volumen. Si hay invención es involuntaria o casual; y una revisión de lo escrito hasta este punto, hecha en este preciso momento (aprovechando que la meditación de Varamo se encuentra en “tiempo real”, lo que nos da un margen), nos permite asegurar que no la hay. *La invención puede tomar la forma del registro documental, y viceversa, porque en lo esencial su aspecto es el mismo.*<sup>19</sup>

El fragmento anterior se encuentra justo en la mitad del desarrollo de la trama. El narrador “aprovecha” para hacer aclaraciones, ya que el protagonista se ha detenido a pensar, lo cual sugiere que quien “narra” asume una posición radicalmente objetiva frente a los hechos (como si estuviera presente y después desde la distancia temporal), tal como lo asumiría un estudioso de un fenómeno al cual no desea entorpecer.<sup>20</sup>

efectismo y la arbitrariedad en la resolución). Tiene que ver con el brusco desencadenamiento de una acción signada por la progresión vertiginosa, el desenfreno, la urgencia, la precipitación, la desmesura creciente”. (S. Contreras, *op. cit.*, p. 143.)

<sup>19</sup> C. Aira, *op. cit.*, p. 62. (Las cursivas son mías.)

<sup>20</sup> A estos excesos tan notorios en las ficciones airanas, la crítica los ha debatido como particularidades del realismo de su obra. Su concepción del realismo (des-realismo, como señala Sergio Delgado

La estructura de *Varamo* se presenta a manera de texto argumentativo: posee un *exordio* (presenta el tema, los motivos y la intención), una *exposición* (comentarios, valoraciones, la narración de los hechos como mecanismo de sustentación) y un *epílogo* (síntesis o postura del autor y la mención de problemas por resolver), así:

Exordio:

El objeto de este relato es presentar en su despliegue natural la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado.<sup>21</sup>

*Objeto de la narración.*

Exposición:

Salió del Ministerio abrumado por la preocupación. Se había percatado de la falsificación en el momento mismo en que el cajero le tendía los billetes.<sup>22</sup>

*Relato de la jornada de Varamo con interdictos interpretativos.*

Lo demás es historia conocida [...]. Ahí terminó la aventura de Varamo. Se sentó y lo escribió.<sup>23</sup>

*Desarrollo del argumento.*

Epílogo:

El resultado fue su célebre poema; salvo que no fue exactamente un resultado, sino que más bien volvió resultado lo que lo había precedido...<sup>24</sup>

*Conclusión.*

Para Contreras, el uso que Aira hace de “otros” géneros dentro de sus narraciones, obedece más a una búsqueda por dar “continuidad al relato”; es decir, que los utiliza como instrumentos para que la narración no se agote rápidamente, ni en su lectura ni en su interpretación:

en “El personaje y su sombra. Realismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, en *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, 12, 2005) se halla directamente implicada en sus decisiones estéticas y en su manipulación de los géneros.

<sup>21</sup> C. Aira, *op. cit.*, p. 9.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 124.

Es éste el sentido que determina la lógica del uso de los géneros en la propia literatura de Aira: los géneros —sus principios estructurales o sus motivos— se usan, en su estricto carácter de lógica formal. Y sólo en la medida en que constituyen *el mejor instrumento (la mejor forma) de dar continuación al relato*. Lo cual supone también aquí, sin duda, una evaluación del género; sólo que la valoración la hace no en función del planteo o la resolución de un conflicto cultural, sino desde el punto de vista específico del género como *principio artístico*: el género al que se recurre se selecciona, específicamente, en virtud de una *eficacia narrativa*.<sup>25</sup>

En nuestra novela, que se debate entre el relato (ficcional) y el ensayo de crítica literaria (sobre la escritura de un poema vanguardista), la discusión sobre el género estaría dada en la medida en que “esta ambigüedad”, provocada por las declaraciones del narrador-crítico-historiador (literario), hace que el evento de la escritura del poema sea la excusa perfecta para narrar, y que dicha narración no se agote en su brevedad, ya que uno de sus efectos será que el lector vuelva al texto a colmar sus dudas (sin asegurar que lo logre).

Pero para que los hechos ameriten una estructuración argumentativa de este tipo, es decir, que éstos hagan necesaria una explicación, el mecanismo de la *novela experimento* aboga por unir dos eventos *totalmente* ajenos, los cuales ejercen el papel de causa y efecto, tanto de la narración como de la trama implícita. En *Varamo*, la “lógica de hierro” que hace que dos hechos tan disímiles como la recepción de unos billetes falsos y la escritura de un poema se entrelacen en la relación causa-efecto, obedece a este recurso de “entrelazamiento absurdo” propio de la *novela experimento*, que justifica la estructura argumentativa.

Nunca había tenido en las manos, ni visto, un billete falso [...]. Del mismo modo, nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de este género literario o de cualquier otro [...]. Por otro lado, el carácter heterogéneo de los extremos entre sí (¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?) creó una proliferación incontrolable de pasos intermedios.<sup>26</sup>

Con lo anterior, Aira propone que la unión de dos eventos que llevan un curso lógico en su autonomía, se pueden unir de forma inesperada, dando paso a un producto perfectamente adaptable al curso normal de los hechos. La jornada de *Varamo* se encuentra cargada de hechos aparentemente inconexos que se entretajan con el avance de la lectura, encontrándose y separándose de forma continua. Esta dinámica del acontecimiento incluye una correspondencia entre lo nunca antes escrito y lo escrito para siempre: lo *eterno* y lo *efímero*: “era la primera vez que le pasaba, pero una vez bastaba para que fuera siempre”.<sup>27</sup> Ése es el efecto que persiguen las novelas de Aira. *Varamo* entre ellas.

<sup>25</sup> S. Contreras, *op. cit.*, p. 141.

<sup>26</sup> C. Aira, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 41.



Ser una novela única e irrepetible, escrita una vez y para siempre. Un texto que mezcla elementos heterogéneos con el simple ánimo de sentar un precedente en la literatura, probar sus efectos y poner a prueba las “lógicas de hierro” que descartan las posibilidades de que sucedan eventos insostenibles, como en un experimento:

[...] tuvimos que hacer una exigente selección, ya que, teniendo el poema, lo teníamos todo, y podríamos haber escrito un libro del tamaño de una guía telefónica; nos contuvimos porque el proyecto era hacer un volumen *muy breve* ya que es un *experimento* (un experimento en crítica literaria), y los experimentos deben ser breves para ser convincentes; una vez que se demostró la *hipótesis inicial*, no tiene sentido seguir. Además está el riesgo de aburrir.<sup>28</sup>

La explicación que ofrece el narrador-historiador-crítico del material utilizado en la construcción resalta la brevedad, la característica de prueba y demostración con fines prácticos e inaugurales; es decir, que los relatos novelados son ocasiones para explorar en las posibilidades de la escritura, jugar con elementos ajenos que en su fusión avancen hacia la verosimilitud, a partir de pequeñas partículas de realidad, que no alejan totalmente a la ficción de los efectos de naturalidad que busca el escritor.

La unión del texto argumentativo (ensayo) con el texto de ficción (novela), debate explícitamente el “purismo” de los géneros. Dicho purismo no se adapta a las exigencias ficcionales y de recepción actuales; una *novela experimento* explora en otros sistemas de expresión, abogando por la pluralidad propia de las manifestaciones artísticas de finales de siglo, y *Varamo* como ejemplo reúne el fenómeno de escritura, con la conciencia de su crítica.

La *novela experimento* presentada en *Varamo* sugiere un proceso de construcción análogo al funcionamiento de la experimentación científica, que persigue nuevos hallazgos: una vez que se ha descubierto un nuevo efecto, hay que pasar a una nueva búsqueda. Si ocurre lo contrario, si no se logra como mínimo un efecto, hay que seguir intentando.<sup>29</sup> Así como actúa *Varamo* con su empresa de embalsamamiento:

Embalsamar no es fácil, y menos para alguien que nunca había tenido contacto con el oficio, ni conocido a nadie que lo practicara. No había libros sobre el tema, o si los había no habían llegado a Panamá. Así que había tenido que inventarlo todo por su cuenta, con el primitivo método del ensayo-y error. Lo más desalentador era que en este caso las pruebas se extendían sobre una latitud desmesurada como que lo cubrían todo entre la vida y la muerte, y bastante más allá de ambas.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 64. (Las cursivas son mías.)

<sup>29</sup> De los comentarios hechos por Aira sobre los clásicos de la literatura, se puede destacar la crítica que lanza a los “novelistas de muchas páginas”. Aira señala que el novelista debe dedicar su vida a hacer muchos intentos (novelitas), y no dedicarle “toda la vida” (Proust, por ejemplo) a un solo intento. Para Aira, cuantas más oportunidades se cree el escritor de lograr por lo menos un efecto, mayores posibilidades tendrá de alcanzarlo.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 84.

De esta manera el ejercicio de novelar-embalsamar, exige empaparse del oficio (aunque alguien que no lo haya hecho puede lograrlo por asunto del azar), a través de la práctica constante (aunque con el riesgo de equivocarse, siendo la equivocación semejante al aburrimento); pero esta constancia no se debe confundir con la extensión exacerbada, ya que un experimento-novela extenso no garantiza el éxito. Además hay que recordar la razón de ser del *hobby* de Varamo: escapar del tiempo y abolir la abstracción cosificante del hombre. Si el embalsamamiento contribuye a estas búsquedas, la *novela experimento*, cuando alcanza dicho *status*, subvierte la abstracción y crea pequeñas burbujas en el tiempo de sus lectores. En otras palabras, lo que no logra Varamo con su *hobby*, sí lo logra Aira con su *novela experimento*.

Ante estos rasgos que presenta la obra de Aira vale preguntar: ¿cuál es la respuesta al conflicto humano que propone la *novela experimento*? La posición que asume la novela a través de este tipo de escritura es la crítica a la canalización de la realidad y el absurdo de las circunstancias que rodean al ser humano. El hombre de la *novela experimento* ha llegado a ignorar cualquier tipo de empresa trascendental. Los héroes airanos ya no se preocupan por resolver dilemas esenciales ni existenciales; su tendencia se orienta hacia la resolución de contratiempos superficiales y prácticos. En consecuencia, aunque los inconvenientes son triviales —llevados al extremo en su carácter cotidiano— el hombre no posee la “madurez”, o la “amplitud de conciencia” suficiente para enfrentar y superarlos, sino que en la medida en que los experimenta su juicio y sensatez se reducen.

El hombre de la novela airana ha alcanzado, gracias a las circunstancias que lo agobian, una desilusión completa que le niega la posibilidad de actuar con fortaleza ante el mundo; pero al mismo tiempo nunca se propone emprender cambios radicales por su cuenta, pues su sistema de valores se ha reducido de antemano, mucho antes de la ruptura:

Se ahogaba en un vaso de agua, lo atemorizaba deslizarse hacia el latido oscuro de las ideas, como si fuera a perder para siempre lo visible y la realidad [...]. Dio un paso y pensó: ¿por qué me tenía que pasar esto a mí? ¿Por qué a mí? Y en cada uno de los cientos de hombres, mujeres y niños que circulaban por la plaza parecía estallar en cerebros irisados el estribillo burlón “A mí no”, “A mí no”.<sup>31</sup>

La falta de resolución sugiere una renuncia irrevocable a asumir el mundo con o sin dificultades. Ya el hombre se siente al final del camino, por lo tanto experimenta un cansancio de conciencia que le imposibilita el enfrentamiento a circunstancias de distinto orden. Con él no sólo la conciencia se estrecha, sino que su visión se guía por lo inmediato y lo simple. La irregularidad violenta el curso normal de su existencia hasta el punto de crear un conflicto irresoluble y limitante para el hombre y su “pequeña conciencia”. La *novela experimento* de Aira indica que la virilidad madura lukacsia-

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

na ya no es suficiente, que la salida es la indiferencia y la incredulidad, ya que cualquier código puede actuar como atadura, y atarse significa detenerse a reflexionar, cuestión problemática para el héroe de este tiempo: “La luz disolvía las preocupaciones creadas por su gemelo oscuro, el pensamiento. ¿Por qué pensar? ¿Por qué crearse una cárcel de problemas cuando la solución estaba tan cerca como abrir los ojos?”<sup>32</sup>

Entonces, la novela experimento de Aira, más que una innovación con el *material verbal*, es una manifestación evaluadora desde la contemporaneidad en la cual la brevedad de los relatos se relaciona más con el individuo que se inscribe en la indiferencia e incredulidad, que corre como el tiempo *massmediático* o con el afán del científico que mezcla sustancias y espera en la brevedad del tiempo la solución y respuesta —ojalá sencilla— a sus circunstancias problemáticas. Este “experimento con la palabra” señala una posición crítica frente a la opción contemporánea de la adolescencia infranqueable, la comodidad sin queja.

Varamo ya nos demostró que esta opción por la adolescencia es la respuesta al desgarramiento que experimenta frente a la sociedad en la que existe, pero de la cual se aísla; por eso mismo su opción es siempre la búsqueda de esa armonía silenciosa y pasiva a la que se había acostumbrado desde su soltería, pero que no alcanza de nuevo, porque “el episodio banal de los billetes falsos” le presenta la armonía como algo ausente e irrecuperable.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.