

CÉSAR AIRA Y EL PROCEDIMIENTO COMO EXPERIMENTACIÓN

César Aira and the procedure as experimentation

Autor: Carlos Surghi¹

Filiación: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

E-mail: carlossurghi@yahoo.com.ar

RESUMEN²

El siguiente texto analiza de qué modo el escritor argentino César Aira en sus ensayos ha trazado una poética del procedimiento como experimentación. Dicha poética se formula en su propia narrativa a través de las figuras de “lo nuevo” y “la escritura” como formas de renovación en la narrativa. Partiendo de una lectura de las vanguardias históricas como formas de renovación en el arte, César Aira singulariza los resultados de éstas al resaltar que su principal aporte ha sido la noción de procedimiento como experimentación. De este modo Aira produce una lectura ensayística que se encuentra estrechamente ligada a su propia escritura narrativa. Sin embargo la lectura de Aira posee otra explicación al fenómeno de las vanguardias, esta tiene que ver no sólo con la invención del arte presente en cada procedimiento, sino más bien con la actitud que el escritor asume frente al fin mismo del arte hasta llegar a pensarse a sí mismo como el primer y el último escritor. Liberado entonces del peso que la tradición le otorga a la literatura del pasado, pero también al margen de la propia tradición que con cada una de sus novelas un escritor puede construir para sí, la noción de procedimiento presente en los ensayos de Aira y la autfiguración como “último escritor” se transforman en claves interpretativas para la lectura de sus últimas producciones narrativas a mediados de fines de los años 90, las cuales se caracterizan por la brevedad, la ausencia de temas, la negativa al despliegue narrativo y la presencia constante de la escritura como protagonista del arte entendido como experimentación.

Palabras clave: César Aira, procedimiento, experimentación, estética, vanguardia.

ABSTRACT

The following text discusses how the Argentine writer César Aira in his essays has developed a poetic and experimental procedure, which is formulated in his own narrative through the figures of the new and writing as forms of renewal in the narrative. From a reading of the historical vanguards and renewal forms in art, Cesar Aira singles out their results by emphasizing that his main contribution was the notion of procedure and experimentation. This produces a reading Aira essay that is closely linked to its own narrative writing. But reading Aira has another explanation for the phenomenon of the avant-

garde, it has to do not only with the invention of art present in every procedure, but rather with the attitude that the writer assumes before the end of art itself up to think of itself as the first and the last writer. Then freed of the weight of tradition gives the literature of the past, but also outside their own tradition with each of his novels a writer can construct for themselves, the notion of this procedure in trials of Aira and self-figuration as the last writer become an interpretive key reading of his latest narratives productions, which are characterized by brevity, the absence of issues, the denial of the unfolding narrative and the constant presence of writing as a protagonist of art as experimentation.

Keywords: César Aira, procedure, testing, aesthetics, art vanguard.

1. Una nueva narrativa: el procedimiento como experimentación

Con más de 70 novelas publicadas, con una irrupción ensayística que parece puesta en función de discutir temas precisos de la literatura –cuando en esa intención tal vez no haya más que una autojustificación de filiaciones imaginarias–, y en cierta medida con la fehaciente convicción de haber hecho de sí un personaje a la altura de sus relatos, César Aira hace ya unas décadas viene proponiendo dentro de la literatura hispanoamericana la excelencia de lo nuevo en todo lo relacionado con su nombre.

En una serie de movimientos que van desde la continuidad de una actitud vanguardista, la cual se evidencia en publicaciones periódicas en infinidad de editoriales consagradas o de reciente surgimiento, hasta una reticencia por prestar su voz a la discusión estética que se vale de un nombre antes que de una obra consagrada, el universo entrevisto por Aira parece en realidad avanzar de un modo paradójico: cada nuevo relato, sobrio en su expresión e inmerso en una serie que se repite, parece en realidad inaugurar una nueva posibilidad dentro del propio sistema que lleva adelante.

De este modo Aira aparece como el autor genial que se sabe portador de un secreto, y podríamos decir que ese secreto tiene su origen en una pregunta propia de la intimidad del escritor: ¿cómo seguir escribiendo?³ La respuesta de Aira parecería ser no sólo taxativa sino también en cierto sentido lacónica: haciendo de la escritura una experiencia. Es por eso que resulta más que interesante pensar la literatura de Aira no sólo como una reivindicación de lo nuevo que una y otra vez sostiene la posibilidad de escribir cuando todo parece ya escrito, sino también como una experimentación que por medio de la escritura actualiza tradiciones, inaugura formas de conocimiento y hasta piensa posibilidades de vida en el interior mismo de la literatura.

En un ensayo de finales de los años 90 titulado “La nueva narrativa”, el autor de *La liebre* expone en parte su visión de dos aspectos inherentes a su literatura: escritura y novedad. Básicamente la propuesta de lectura en torno a las vanguardias históricas por parte de Aira consiste en ver en estas un arte de la radicalidad. Pero dicha radicalidad no tiene tanto que ver con el consabido gesto de ruptura que capitalizarán las vanguardias para consagrarse como lo eminentemente nuevo; para Aira la radicalidad del arte, su singularidad, acaso aquello que lo distingue como tal en un supuesto grado cero, está más bien ligado a la idea de proceso. Para Aira entonces “el arte que no usa un procedimiento, hoy día, no es arte de verdad” (170). Es más, tal vez ni siquiera participe del mundo como forma, pues en cierto

sentido, no es más que divertimento, repetición, artefacto sin aura. Aún cuando pueda parecer una visión un tanto especular de la relación entre el arte y su inmediatez en el mundo, lo que Aira denominará “la nueva escritura”, es decir el procedimiento propio de las vanguardias antes que las obras que de ello han resultado, es en sí una propuesta ontológica que devela el mundo. Lo que Aira presupone como cierto es que la experiencia de la vanguardia surge necesariamente cuando el mundo se ha vuelto imposible no sólo de ser vivido sino también de ser comprendido como tal; por lo tanto, el procedimiento pasaría a ser una suerte de segunda naturaleza, pero esta vez al alcance de la fabulación de un sujeto; la mismísima experimentación se tornaría un nivel de comprensión por medio de la invención. Lo que en definitiva nos lleva a señalar que el artista de vanguardia ha hecho de su propia experiencia en el mundo un laboratorio en el cual comenzar de nuevo hasta llegar a reinventar la experiencia perdida por medio del procedimiento como actitud vitalista. Aquí debemos entonces destacar que para Aira el significado de experimentación no está relacionado tanto con la idea de oscuridad en la forma, o innovación en la expresión, sino que más bien tiene que ver con una idea de conocimiento a través de la invención, algo que parece clarificarse en el siguiente pasaje de su ensayo:

El vanguardista crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Lo hace porque en su época, que es la nuestra, los procedimientos tradicionales se presentaron concluidos, ya hechos, y el trabajo del artista se desplazó de la creación de arte a la producción de obras, perdiendo algo que era esencial. Y esto no es ninguna novedad. 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. (169)

Si para Aira el arte ha perdido algo que era esencial, eso mismo retorna en las vanguardias transformado en la posibilidad de otorgar una forma sensible a aquello que como excepcionalidad se ha extraviado en medio de la repetición y la serie. La concepción que Aira parece tener del arte es en todo sentido evolutiva, pero no en un sentido de continuidad superadora, sino más bien en un sentido de irrupción, de sorpresa, de filiación inesperada por fuera de todo patrón establecido.

Por otro lado, esta afirmación de un arte siempre en transformación busca rescatar el espíritu mismo de la vanguardia, el cual no puede escapar a la historia hegeliana del espíritu que en sus postrimerías se despide de la materialidad para llegar a ser la cristalización de un concepto que no depende de un sistema de expresión. Pero también es cierto que esa superación no se da sobre un esquema negativo en el cual el espíritu se mutila y se resiente contra todo lo viviente que abandona en su ascenso por sobre lo sensible; la nueva escritura está muy lejos de entender el procedimiento como un padecimiento subjetivo, y en un extremo opuesto aspira a que el arte en su camino hacia la autonomía sea también una reinención afirmativa de la vida. Para Aira entonces esta superación deja de lado la historia misma de la literatura, la cual está fundada sobre el paso más allá imposible de dar por el riesgo de encontrarse en él con el silencio de quien decide no escribir por entender la escritura misma como algo inhumano: “mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desgarrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano” (165). Todo esto nos lleva a firmar que en Aira, la idea de experimentación e

innovación está lejos de cualquier carácter prometéico como en el romanticismo; es más, los resultados de todo procedimiento están orientados a la búsqueda de una felicidad perdida que como tal sólo se experimenta en la invención del proceso más que en las obras concluidas.

Ahora bien, resulta imposible y hasta ingenuo no leer este ensayo de Aira a la luz de su cuantiosa obra, teniendo presente que para llevarla adelante como tal hace falta el impulso de un procedimiento que no sólo la reitere sino que también la vuelva única en cada entrega. Sin embargo, de existir el método-Aira este no justifica para nada el carácter de la totalidad de sus relatos. En realidad el procedimiento está ahí, expuesto y a la vez oculto, para desplazar la atención de la obra en tanto que la categoría del juicio mide el alcance de todo esfuerzo. Experto en el arte de la desorientación, Aira parecería distraer nuestra atención detrás del abultado número de sus novelas cuando en realidad lo que importa es esa suerte de impulso privado y propio de la intimidad que le permite a través de un flujo constante de escritura, en vez de hacer obras inventar un procedimiento que termina haciendo del arte un estado constante de experimentación:

Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya! (166)

Está claro entonces que la novedad para Aira es la permanencia del deseo de continuar escribiendo; es por otro lado la característica propia del artista que ve en la experimentación no sólo un resultado sino una actitud frente al fetichismo del arte y la pérdida de toda experiencia. Basado entonces en los modelos de la música sin música de John Cage y su intervención sobre el azar; en los juegos del lenguaje presentes en las novelas oníricas de Rymond Roussel; o en el arte objetual del mismísimo Marcel Duchamp, Aira parece construir una nueva orientación para la narrativa que consiste en sostener a lo largo del tiempo, y más allá de los resultados materiales, la intensidad propia de la escritura. Por lo tanto la experimentación no está puesta en la dimensión argumental o estilística del relato —aunque en Aira estos puntos se han visto modificados en relación al relato tradicional— sino más bien en la conformación del artista como un sujeto que una y otra vez experimenta el tan deseado grado cero de la escritura.

2. El último escritor

Dentro de la escritura ensayística de Aira existe un marcado interés en la figura del artista como singularidad. Es más, por momentos parecería ser que la relación arte-vida, tan inherente al programa de las vanguardias, tendría su razón de ser sólo para justificar la presencia del procedimiento. Y es que de algún modo el artista ha dejado de ser esa subjetividad patética de la egolatría romántica y se ha transformado en un sujeto que pone en escena el espacio de la intimidad que la escritura objetiviza por medio del procedimiento. De ahí que Aira piense la literatura en virtud de autores —Puig, Copi, Arlt, Lamborghini— en los cuales el procedimiento parece singularizarlos hasta llegar a transformarlos en el último escritor de cada instante que va camino de ser un mundo a punto de desaparecer.

Pero la figura del escritor, que parecería en desuso y un tanto pasada de moda, interesa también porque en cierta medida permite pensar el contexto de un autor sin caer a primera vista en las reducciones biográficas o sociológicas. En cada nombre y en cada obra, Aira

no sólo ve un comportamiento compositivo, sino que también ve una conversación ininterrumpida entre un sujeto y el mundo. Una conversación que por supuesto está hecha de singularidades en cuanto a lo que la literatura puede, puntos de distorsión que son propios de la actitud experimental y suspensiones morales que dejan de lado cualquier carácter didáctico. Y lo que vuelve aún más interesante esa conversación es que quien toma la palabra no es ni más ni menos que el exponente de un arte que ya ha desaparecido. Contrariamente al certificado de defunción de la literatura como un arte extinto o en vías de extinción, Aira ve en ello la posibilidad de pensar la literatura como un proceso de individuación sin contexto.

Al suponer la desaparición de la literatura, Aira no hace más que distinguirse a sí mismo como ese último exponente; incluso por momentos hasta se vanagloria de ese destino de un modo un tanto irónico: “La literatura murió, y yo soy la prueba viviente. Mi contexto ya pasó” (12). Pero en realidad la propuesta de Aira está montada sobre las posibilidades que la ausencia de la literatura ofrece a quien escribe. El razonamiento se conduce un poco a la manera de la estadía utópica de Robinson Crusoe en una isla desierta, pero en este caso en una isla de las letras: si soy el último escritor, tanto el pasado como el futuro de la literatura dependen de mi entusiasmo por continuar escribiendo. Aunque en realidad, deberíamos decir que Aira ha dotado a su propuesta de una felicidad hecha al alcance de sí mismo: nada mejor que dejar de lado la presión consagratoria de escribir con todo el peso de la tradición para así poder hacerlo en el espacio vacío de la primera vez repetida una y mil veces en un mundo donde la literatura ha desaparecido. Esta suposición apocalíptica tiene entonces por objetivo hacer como si sólo existiese “la literatura de Aira”, de hecho, recordando la expresión de San Agustín, Aira es el único escritor que puede hablar del mundo pues —a la manera de Dios— conoce su secreto procedimiento.

Pero entonces también deberíamos preguntarnos, ¿por qué detenernos en cada escritor que pretenda ser de algún modo el último escritor? La respuesta de Aira es contundente: todo escritor al ser el último presume en esta condición una herramienta crítica para su lectura. Es más, en cada escritor estamos leyendo un mundo que muere:

Con el escritor muere una época, esta o cualquier otra; “época” entendida como el colectivo histórico en el que participó, a título de componente, la obra de ese escritor y su mito personal. (¿Cómo iba a sobrevivir “la época de Proust” a la muerte de Proust? ¿En qué cabeza cabe?) Es un mundo que se desvanece, todos sus participantes mueren, no queda ningún soporte para sus recuerdos, y sus sentidos sutiles, los sobreentendidos o hábitos en que se basaba la vida se pierden inexorablemente (las reconstrucciones que harán los filólogos, si los hay, serán aproximativas, torpes e hipotéticas). (13)

Única e irrepetible, toda vida —es más, toda experiencia puesta en función de la literatura— es una vida entendida como un procedimiento de individuación, el cual se realiza en la escritura, el cual sólo la muerte detiene para silenciar en ella esa prosa del mundo. Sin embargo, hablar del último escritor es hablar también de un poder propio de la literatura que Aira estima en alto grado: el de comenzar a contar el principio de la historia —ser el primer escritor—, y el de recuperar la vida para transformarse así en un sobreviviente que debe contar todo —ser el último escritor. Así si el escritor es una “singularidad histórica”, lo es porque en cierto sentido se ha pensado como el único sujeto capaz de hacer de su época un absoluto al alcance de su genialidad. En palabras de Aira ese absoluto lo que busca es clausurar el pasado y dejar, por sobre todo, el presente de su realización:

El pasado es la necesidad. El presente, la libertad. El instrumento esencial de la literatura es la libertad, pero la única libertad auténtica del escritor, la que está más allá de las ilusiones, es la de clausurar definitivamente el pasado volviéndose él mismo el último escritor. (14)

Aun así la propuesta de Aira se basa en singularidades tanto históricas como estéticas, y si existe un último escritor que clausure el mundo, necesariamente debe existir un primer escritor que no sólo inaugure ese simulacro que es la literatura, sino que también establezca el puntapié inicial del principio de calidad, pues para Aira “esta teoría del “último escritor” no contradice la del “primer escritor”; por el contrario, la complementa” (14). Si la literatura en cada uno de sus individuos únicos e irrepetibles termina siendo un absoluto, lo es porque aquello que el escritor descubre en cada una de sus palabras es el procedimiento que le permite comprender su época. Ahora bien, la comprensión no tiene tanto que ver con la asimilación de un reflejo, viejo mandato entregado a la literatura por el malentendido del arte realista, sino que tiene que ver con la comprensión que posibilite el procedimiento experimental llevado delante por el escritor. De ahí entonces la importancia para Aira de la singularidad histórica en el último escritor, la cual básicamente es una constante actitud vanguardista que busca identificar lo nuevo; y por otro lado, también la importancia del gesto de ruptura en el primer escritor, quien debe asegurar su irrupción en la literatura con el sello de su singularidad irrepetible, como en el caso de El Quijote pues “es la primera novela, y la mejor, porque nadie podría ponerse a la altura del paradigma que estableció”. (15)

3. La orientación experimental

Que la literatura esté expuesta a su inminente final parece ser la última imagen de su propio destino. Sin nada que decir, ya que tal vez en cada nuevo comienzo todo esté dicho; sin experiencias a su alcance, ya que es el lenguaje aquello que en ella habla y no un sujeto con pretensiones de expresar una visión del mundo. Es innegable entonces que todo intento por comenzar de nuevo sea inherente a un individuo que, con una pretensión desmesurada, establece en él mismo ese destino de la literatura, el cual importa más allá de su continuidad o su desaparición como fuga hacia delante. La misma escritura de Aira parece demostrarlo, ¿qué la impulsa hacia el futuro?, ¿hacia dónde se dirige con tanto entusiasmo? En todo caso la principal característica de un método-Aira, que en sus ensayos se devela y se oculta detrás de palabras tales como procedimiento y novedad, sería la idea de una obra incompleta, la cual sin embargo se realiza una y otra vez en cada libro. Contrariamente a la idea de que la posteridad guía la promesa de la obra completa, la promesa misma de una literatura que se adueña del presente se limita exclusivamente a cada impulso, a cada acto de escritura, en definitiva, a lo que dura la experiencia de cada novelita.

Justamente esta especie de diminutivo en el género mayor de la prosa es una muestra evidente del carácter experimental de la escritura de Aira. Agotada su forma tras siglos de escritura que sólo agregan una y otra vez más objetos a la faz del mundo, y concebida como tal en la posibilidad de que cada individuo que escribe sea el único capaz de otorgarle su forma primera y última, es decir una totalidad abierta que se expande o se contrae; la novela para Aira es un género que como tal desaparece tras la experimentación que puede producir la escritura. Si creemos en ese universo de la obra como una expansión que se dilata hacia lo inimaginable, podemos ver que esa especie de comportamiento abarcador en el caso de Aira se ha vuelto un movimiento inverso. El primer instante de su literatura

estaría dado por esa suerte de novela totalizadora, ambiciosa, tal vez siguiendo hasta el extremo la forma propia del siglo XIX, la cual no sólo en su extensión sino más bien en su ambición, despliega delante de nosotros situaciones, personajes, entrecruzamientos que parecen querer agotar la propia lógica del mundo que como tal se contiene a sí mismo en cada instante. *Moreira* (1972-1975), *Las ovejas* (1970-1984), *Emma, la cautiva* (1978-1981), *La luz argentina* (1980-1983) *Una novela china* (1984-1987) y *La liebre* (1987-1991) parecen conformar una serie que abarca “la extensión de la llanura” no sólo en su sentido topográfico sino también temático, argumental y a nivel de despliegue de lo posible. Pero a partir de finales de los años 90, y más que nada en los primeros años del siglo XXI, Aira orienta la novela hacia ese afuera que podríamos denominar la novelita en donde reside nada más que el deseo de seguir escribiendo. Como si se tratara de objetos fabulosos por su mínima extensión, por su referencia argumental a momentos ausente y por la libertad que en una y otra se respira en relación a la propia tradición que Aira ha forjado de su obra, *El infinito* (1993-1994), *Haikus* (1998-1999), *La pastilla de hormona* (2000-2002), *Picasso* (2006-2007), *El perro* (2008-2010) y *En el café* (2011), por citar solo algunas, aparecen como una singularidad a destacar. En el caso de estas obras, las cuales giran alrededor de un mínimo argumento, cuando no son abiertamente una excusa para dejar que los juegos del lenguaje se apoderen del centro de atención, parecería ser que la mínima referencia —la anécdota del museo en *Picasso*, la deuda infinita por cobrar en *Haikus* o las artesanías en papel que realiza la nena de *En el café*— está ahí para justificar la presencia de la escritura como protagonista de la narrativa más experimental de Aira. Pero lo interesante es que aquí la escritura es protagonista no en el sentido especulativo de una teoría analítica sobre las posibilidades del lenguaje o sus relaciones complejas con el mundo que intenta expresar, sino como una apuesta por la felicidad que viene con lo nuevo a cada palabra en la invención de una y otra situación, en el hecho de posibilitar el estado de escribir continuamente.

Dicho estado de escritura ha sido tematizado por Aira una y otra vez; pero tal vez en uno de sus libros más experimentales sea donde mejor se lo puede apreciar. Nos referimos a *Fragmentos de un diario en los Alpes*, esa suerte de texto en donde las observaciones de un autor viajero se cruzan con especulaciones sobre el mundo encantado de la representación atesorada en objetos, juguetes, libros accionados por extraños mecanismos que traducen un universos de imágenes proliferantes, cuando no las opiniones literarias del propio autor que parece mostrarnos el tiempo que transcurre entre una y otra novela, el tiempo en el cual se prepara la escritura por medio de una suspensión subjetiva, en un puro estado de atención que también está sometido a la destrucción del tiempo que corre.

Desde ya como el título lo expresa el libro de Aira es inclasificable en cuanto a un todo; sin embargo en cada una de sus páginas lo que espera es el laboratorio crítico y narrativo del escritor que justifica la preponderancia de la literatura como un trabajo de signos intercambiables en su infinidad de códigos discursivos. De un momento a otro, la descripción de la estadía en esa suerte de “casa de la representación” se transforma en una suerte de “casa de la literatura”, donde todo puede ser el principio de un signo que da cuenta de un mundo perdido:

A medida que una civilización progresa, sus objetos se hacen cada vez más imágenes de otros objetos. Esta casa en la que estoy, que me parece un mundo encantado de la representación, también puede ser una cámara de adaptación para salir a un Nuevo Mundo

donde los objetos-imágenes proliferan: la casa serviría como cámara de adaptación, para sensibilizarse y empezar a ver signos por donde uno vaya. (28)

Ahora bien, encontrarse con esos signos es un poco la función del escritor, quien busca descifrarlos y darles una entidad artística para que perduren y sean algo más que una mera comunicación. El hecho es que como todos los signos, los artefactos estéticos que los contienen también están expuestos a la degradación, a la muerte, al fin mismo del arte. En uno de los “Apéndices” que acompañan al diario de viaje, Aira nos narra la suerte corrida por el primer artefacto que trabaja la representación de signos: el “taumatropos”, pequeños discos de cartón con imágenes en sus lados que al girar gracias a unos hilos produce la ilusión óptica de una acción, la cual puede ser “un pajarito en libertad y ahora en una jaula”. Lo singular en el pequeño artefacto, lo que llama la atención de nuestro autor, es su posibilidad de llegar a ser arte, es decir, el momento en el cual abandona su materialidad para ser un concepto de representación que contiene en sí la acción y la reflexión de esa naturaleza segunda que duplica el mundo hasta desplazarlo de nuestra atención:

Cuando nace un medio de expresión nuevo, vale como medio; la expresión viene después. La mayoría se queda en medio. Muchas veces me he preguntado qué debe pasar para que un medio de expresión se transforme en un arte; porque ninguno nace como arte, más bien al contrario, nacen lejos del arte, casi en las antípodas, y es todo un milagro que lleguen a ser un arte. (73)

Justamente lo que pasa en ese trayecto de la mera expresión al sentido, está relacionado con la experiencia estética, aquello que sólo la experimentación puede revelar, pero que también cierto procedimiento puede poner en relieve. De algún modo el procedimiento en Aira pasa a ser entonces una especie de reconstrucción del mundo que es también una reconstrucción del propio arte, su instante de transformación en discurso, la definición que como tal es resultado de la experimentación:

El problema es que no me atrevo a definir, de modo tajante, qué es un arte. Quizás por deformación profesional, o por autodefensa, lo veo como algo muy grande, muy abarcador, muy eficaz. Y en esa línea llego a algo como una definición: arte es la actividad mediante la cual puede reconstruirse el mundo, cuando el mundo ha desaparecido. Una reconstrucción en detalle, microscópica, sobrenatural en lo que se refiere a reconstrucciones. La clave está en que el mundo desaparezca; y lo hace realmente, todo el tiempo, por acción del tiempo. (82)

Por lo tanto para concluir podríamos observar que la experimentación en Aira está relacionada con una premisa propia de la filosofía del arte: la finitud de la expresión, el carácter evanescente de las formas, la descomposición del carácter trascendente de todo sentido. Frente a lo cual la propuesta de la escritura como transformación —o como paso de la novela consagrada a la felicidad de la novelita original— no es más que una respuesta en la construcción del sentido del arte. Si la experimentación es un proceso fundado en la invención, en la reconstrucción de lo perdido, en el carácter sobreviviente del arte llevado adelante por el último escritor, entonces la literatura debe una y otra vez proceder como si fuese la primera vez que se la escribe; sólo de este modo podrá escapar al designio hegeliano de que el arte es una cosa del pasado.

Bibliografía

Surghi, Carlos. “CÉSAR AIRA Y EL PROCEDIMIENTO COMO EXPERIMENTACIÓN”. Revista Laboratorio N°6. Web.

- Aira, César. "El último escritor". Revista El banquete No 1 (1997): 11-17.
- _____. "El sultán". Revista Paradoxa No 6 (1991): 27-29.
- _____. "Art". Revista Paradoxa No 7 (1993): 55-71.
- _____. "Sobre una novela de Tanizaki". Revista Tokonoma No 2 (1994): 63-68.
- _____. "Sobre una novela de Walter de la Mare". Revista Tokonoma No 3 (1995): 74-78.
- _____. "La nueva escritura". Revista Boletín No 8 (2000):165-170.
- _____. "El ensayo y su tema". Revista Boletín No 9 (2001): 9-15.
- _____. "La intimidad". Revista Boletín No 13-14 (2007-2008): 6-12.
- _____. *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo, 1975.
- _____. *Las ovejas. El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984.
- _____. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- _____. *La luz argentina*. Buenos Aires: CEDAL, 1983.
- _____. *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- _____. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- _____. *Diario de la hepatitis*. Rosario: Bajo la luna nueva, 1994.
- _____. *Fragmento de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- _____. *Duchamp en México*. Bogotá: Ediciones Brevedad, 2000.
- _____. *El infinito*. Buenos Aires: Vanagloria, 1994.
- _____. *Haikus*. Buenos Aires: Ediciones Mate, 1999.
- _____. *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.
- _____. *Picasso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2007.
- _____. *El perro*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2010.
- _____. *En el café*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2011.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Echabarren, Roberto. *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 1998.
- Estrin, Laura. *El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- _____. *El giro autobiográfico de la literatura Argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- _____. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jitrik, Noe. *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11, Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Link, Daniel. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones el Eclipse, 1994.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Romano-Sued, Susana. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: Epoké Ediciones, 2001.
- Rosa, Nicolás. *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2002.
- Spiller, Roland. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt: Verlag, 1991.
- Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor, 1992.

Fecha de recepción: 16/03/12
Fecha de aceptación: 24/05/12

- 1 Carlos Surghi nació un 9 de agosto de 1979. Poeta, ensayista, crítico literario y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es Becario del CONICET en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC e Investigador en Literatura Argentina en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad. Actualmente realiza su tesis de Doctorado titulada "Carlos Correas, la experiencia de la autoficción. Formas de la subjetividad en la escritura ficcional y ensayística". Ha publicado los libros de poemas *Mujeres enamoradas* (2006), por el cual recibió el Premio Estimulo 2005 de la Agencia Córdoba Cultura, *Regalo de bodas* (2007) y los libros de ensayo *Abisinia Exibar* (tres ensayos sobre Néstor Perlongher) (2009), *Los nombres del fantasma* (2010) 1er Premio Fondo Nacional de las Artes y *Batallas secretas* (ensayos sobre la ausencia de la literatura) (2012). Forma parte de la dirección de la revista *El banquete*.
- 2 Este artículo se enmarca en el proyecto "Constelaciones: experiencia, lenguaje y subjetividad en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea" que dirige el Dr. Silvio Mattoni con el subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), UNC.
- 3 Para una interpretación del fin del arte y sus posibilidades de continuidad más allá de la propuesta hegeliana, ver la lectura que propone Arthur Danto en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.
- 4 Respecto a este tema ver lo expuesto por Peter Szondi en su libro *Poética y filosofía de la historia*.
- 5 Respecto a este tema seguimos las observaciones de Sandra Contreras en su libro *Las vueltas de César Aira*, sobre todo su capítulo titulado *Introducción: relato y supervivencia*.
- 6 La primera fecha corresponde al año en el cual Aira da por terminada cada novela; la segunda corresponde a su año de edición.
- 7 En relación a la literatura de Aira producida en los años 90, ver el artículo de Silvio Mattoni titulado *César Aira. Una introducción en Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*.