

¿Volver a pensar en *realismo*?

Un acercamiento a esta noción a raíz de *La villa* de César Aira

Por Maira D'Antoni*

Resumen: En el presente trabajo revisitamos el concepto clásico o tradicional de “realismo” en el que “la literatura pretende dar cuenta de la realidad” para mostrar cómo en la narrativa airiana, concretamente en su novela titulada *La villa*, el “realismo” como concepto y como ejercicio literario se resignifica. Aira promueve en su producción ensayística un concepto de “realismo” que se pregunta por el acercamiento que tiene la literatura en relación con “lo real”, siendo que la literatura posborgeana (como lo indica Contreras, 2013) ya ha entendido que “lo real” no es otra cosa que un “relato”, tal como lo propone Arfuch (2005).

En suma, revisamos la producción ensayística airiana y analizamos operatorias concretas de la escritura de *La villa* para entrever cómo se vuelve sobre el “realismo” y se lo resignifica.

Palabras clave: Realismo, César Aira, realidad.

* Profesora de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL).

I

El siglo XX trajo consigo la puesta en cuestión del supuesto moderno en el que se asume la lengua como instrumento capaz de describir, designar, explicar y reflejar la realidad. En el sistema perceptual bajo el que se inscribiera dicho supuesto, “lo real” residiría por fuera del sistema lingüístico y no en este. Concebida de este modo, la noción de realidad poseería un valor de “verdad única y universal” irrefutable, plausible de ser descrita mediante la lengua. Este cuestionamiento implicó la pérdida de confianza en la referencialidad de la lengua y, con ello, el vínculo “literatura-realidad” no podría verse sino afectado.

El realismo literario (en el sentido más corriente del término) se ubica en un marco de este vínculo en que la literatura pretende dar cuenta de la realidad. En palabras de Alberto Giordano (1989), el realismo “se define por la exigencia planteada a la palabra literaria de adecuarse a una cierta convención de la realidad, es decir, de servir a una cierta creencia de lo que la realidad es” (12). Es por esto que la “crisis de referencialidad” socavó la ingenua pretensión del realismo clásico de representar “lo real” en el texto literario (Parra, 2019). Al respecto, Roland Barthes (1987) propuso que el gran problema del realismo reside en querer frenar el deslizamiento del significante al anclarlo a un significado, empresa propia del género en la construcción del verosímil realista.

Dado que en el presente trabajo nos ocupa la lectura de *La villa* de César Aira, es preciso señalar que la literatura argentina póstuma a Borges no escapa a lo que sucediera en estos años en tanto que ya no concibe el vínculo “literatura-realidad” en términos de representación.¹ En este período, la dimensión *narrativa* a la que Leonor Arfuch (2005) se refiere para pensar como constitutiva de todo relato (incluso aquel o aquellos que, como en la literatura decimonónica, definen la identidad de una Nación) es problematizada. Cabe resaltar que las lógicas de representación responden a dicha dimensión narrativa que supone, necesariamente, la inscripción de una lógica causal y binaria, una temporalidad cronológica,

¹ Sandra Contreras (2013) subraya que Borges ya habría parodiado la pretensión de la literatura realista de reflejar o describir los caracteres típicos de una sociedad.

identidades basadas en la asociación indiscutida entre un nombre y su referente y un único punto de vista. Ahora bien, si atendemos a estas consideraciones, ¿por qué hablar, entonces, de *realismo* en la poética de Aira? Siempre y cuando se tenga presente que por “realismo” ya no se asumirá el significado asociado al uso corriente del término, será pertinente emplearlo (si se quiere, resignificado) para leer el deseo de la literatura de Aira por llegar a lo real, “a lo real de la realidad” (Contreras, 2005). Es decir, en Aira leemos la invención de un realismo, dado que encontramos tanto en su producción literaria como ensayística una voluntad realista. En su literatura está presente desde el comienzo: sus relatos conducen hacia una “explosión de lo real” y; en sus ensayos, la voluntad realista es una noción a la que apela para pensar otras literaturas como, por ejemplo, la de Roberto Arlt. La realidad, apunta Contreras siguiendo a Aira, es el punto de fuga al que toda producción artística debe aspirar. Esta afirmación pareciera convivir de forma paradójica con la idea aireana de que la invención también funciona como un imperativo en el arte. Sin embargo, ambas premisas -la aspiración por llegar a lo real y la invención- resultan, en la producción de Aira, no serlo. El núcleo del razonamiento que aquí exponemos reside, precisamente, en qué entendemos por “realidad”: asumimos, entonces, que la realidad como disparador o punto de llegada (y a su vez, de partida) no supone dar cuenta de un verosímil realista; sino que se trata de alcanzar una experiencia de lo real que deviene, justamente, de la implicancia mutua que se da entre dicho verosímil realista -o aquello que es del orden de “lo esperable”, “lo corriente” o, en términos de Arfuch, “lo narrativo”- y las reglas del orden de la invención -o, si se quiere, “de lo mágico”-. En *La villa* leemos una de estas operaciones en el pasaje que menciona que Maxi (el protagonista) padece de “ceguera nocturna”; este rótulo vuelve insólito un acontecimiento del orden de “lo corriente”: que de noche no se ve.

Con dirección de lo hasta aquí mencionado, es que nos referimos a una vuelta al realismo en Aira: en su literatura cuanto más inverosímil va tornándose el verosímil y viceversa, más nos acercamos como lectores a dar el Salto², que es ese instante en que se

² Las categorías referidas en mayúsculas pertenecen a la producción ensayística del mismo Aira.

abandonan las estructuras que nos impiden el acceso a la experiencia, es decir, en que se suspenden los sistemas interpretativos y se manifiesta la realidad -nos atrevemos a decir- “al desnudo”. Una vez ocurrido el Salto³, todo en la novela se vuelve monstruoso. Nótese que en el final de *La villa* leemos una fusión entre lo televisivo y lo que estaría por fuera de ello, no hay manera de diferenciar “lo verosímil” de lo “inverosímil”: los pasajes resultan del orden de “lo espectacular”, lo hiperbólico se apodera de la narrativa, de modo tal que nos recuerda una escena de acción de una película de Hollywood⁴. Ciertas operaciones -como la hipérbole, la superficialidad de los personajes, el juego de dobles y de perspectivas, entre otras-, que desarrollamos en detalle en el siguiente apartado, moldean un trabajo con la percepción. Al “corazón de lo real” se llega sólo en ese punto en el que la trama desemboca en Acción (Contreras, 2005). Para Aira, en “el arte la percepción es acción, no contemplación” (1997:66). La contemplación o el conocimiento son del orden de la representación mientras que la acción es del orden de la percepción y “la literatura de Aira no quiere *conocer* la realidad, quiere *hacer* realismo” (Contreras, 2005:26). Leyendo a Arlt, Aira propone que percibir es actuar y eso supone, diferente de la hipótesis de la ficción como conocimiento conjetural del mundo, que “la percepción es una opción formal, y, la opción formal crea un mundo” (*Ídem*).

En Aira, entonces, de igual manera que en Arlt, leemos una percepción alterada o deformada en la que encontramos “una conciencia estancada, en la que no hay (...) sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos” (*Íbidem*, 61). Sin embargo, el único dispositivo que se tiene al alcance para “hacer monstruo”, sugiere el escritor, es el lenguaje; lo que se traduce en que las lógicas de la representación son las únicas disponibles como materialidad para llevar a cabo el trabajo con la percepción. Es por ello que, en la literatura de Aira, la narrativa avanza de manera secuencial y cronológica, los personajes

³ Es pertinente, sin embargo, señalar que el Salto no es localizable en algunos pasajes exactos de la narrativa, sino que es ese paso que da el lector en algún momento que notará, una vez que en las líneas siguientes todo se haya vuelto monstruoso.

⁴ “Alzó la pistola pensando ‘Adiós Proxidina’, pero antes de que pudiera apretar el gatillo ella disparaba todo el cargador de su metralleta, atravesándolo cien veces (por lo menos) con balas del tamaño de dátiles. Cuando caía muerto, sus ojos se cerraron sobre la visión de esa especie de patio misterioso.” (Aira,1998:98)

se inscriben asociados a un estereotipo y ciertas referencias al espacio son verosímiles (en *La villa*, el barrio Flores de Buenos Aires). Esta afirmación resulta más clara si planteamos un contraste con una novela que fue publicada también en la década del '90: *El aire* de Sergio Chejfec. En ella es notable cómo las lógicas de representación se inscriben deconstruidas desde las primeras líneas, desde el inicio se formula como un escrito cíclico y no lineal: la novela comienza citando un pasaje de su final⁵, podríamos decir, entonces, que empieza como termina. Además, la sucesión de acontecimientos es también cíclica, los únicos sucesos que parecieran ser claros -como la partida de Benavente (la esposa de Barroso, el protagonista)- vuelven una y otra vez a lo largo de todo el texto que pone en evidencia una “no-secuencialidad”. En la poética aireana, en cambio, se presenta una aparente secuencialidad en que ciertas circunstancias se suceden unas después de otras. En *La villa*, dicha secuencialidad se ve asaltada por momentos, producto de la inserción de ciertos planteos insólitos como el que se inscribe en la escena en la que Jessica le plantea a Maxi, cuando se encuentran en el gimnasio, que la situación que están viviendo quizás ya la habrían vivido. Esa aparente repetición de la situación, que distorsiona la percepción, suspende por un momento la secuencialidad con la que se estaría desarrollando la trama.⁶ Es plausible leer esta operatoria en sintonía con el planteo de Aira respecto de que “lo mágico” tiene que administrarse de a

⁵ “Y así, el valor de su carácter radicó en combinar desidia con impaciencia. Esto puede parecer contradictorio, o en todo caso, infrecuente, pero la circunstancia que le permitiría soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire que necesita sin embargo de ese mismo tiempo del que está exiliada para permanecer flotando sobre su ambigüedad” (Chejfec, 1992:9).

⁶ “—¡¡Aaay!! ¡Maxi!

—¡¿Qué pasa?! ¿Qué?

—¡Todo esto ya lo viví!

¡Es una repetición exacta! ¡Pero exacta, hasta el último detalle!

—¿El chichón también?

—No te burles. ¡Qué impresionante! Es un déjà-vu. Hasta saber que es un déjà-vu...

—Cuando recordás que la otra vez también habías pensado que era un déjà-vu, significa que se terminó.

—Pero no sé si en este caso se habrá terminado. Es como si persistiera, atenuado, o transformado... Es hermoso y horrible a la vez.

—Es lógico que sea dos cosas, porque es doble.

—¿Sabés por qué debió de pasarme? Porque cuando me desmayé estaba pensando en vos, y cuando me desperté, lo primero que vi fue tu cara.” (Aira, 1998:60)

poco para así volver a la realidad y administrar en ella lo que se obtuvo de la magia. Tras la inscripción de una porción de magia que se suministra en la realidad, se produce “una suspensión momentánea de la incredulidad” (2011:244) y en ese momento “se impone a la realidad y se convierte para el lector en posibilidad; abre, entonces, otro posible, otro mundo dentro del mundo” (Sager, 2013: 89). En este recorrido se crea el Monstruo: tras la intromisión de 1) la magia que suspende el verosímil realista pero que genera creencia y 2) de una situación del orden de “lo corriente” que suspende la magia.⁷ La operatoria 2 se lee en la escena en la que Maxi se cruza por la calle y mantiene una conversación (esto, del orden de “lo corriente”) con la chica que él considera que habita dentro de un espejo (que es del orden de “lo mágico”)⁸. Podríamos decir que ambas operaciones son constitutivas del relato en dos escalas: a un nivel micro (tal como hemos visto) asimismo como a un nivel macro, si entendemos la configuración estructural de *La villa* en este sentido. Siguiendo la hipótesis de lectura que Aira (2011) ensaya en “El realismo” respecto del viejo cuento “Aladino y la lámpara maravillosa”, es plausible conjeturar que la estructura de *La villa* es comparable a la de este relato. La hipótesis postula que este viejo cuento tendría un carácter realista, pese a que se esperara que fuera un cuento de magia. El escritor recupera mínimamente la anécdota del relato y observa en ella un mecanismo que subraya: Aladino frota la lámpara y le pide de comer al genio, luego vende las vasijas y vuelve a pasar hambre, vuelve a frotar la lámpara, pide comida, vende nuevamente las vasijas, y así sucesivas veces. Lo interesante de dicho mecanismo es que el personaje opera de acuerdo a las lógicas del orden de “lo narrativo” -con “el paso a paso de la realidad” dice Aira-. Un relato que asumiríamos mágico desde el comienzo resulta intervenido por estas lógicas, y, ello permite entrever la implicancia mutua que se da entre ambos órdenes: el de la magia y el de la *narrativa* (en términos de Arfuch).

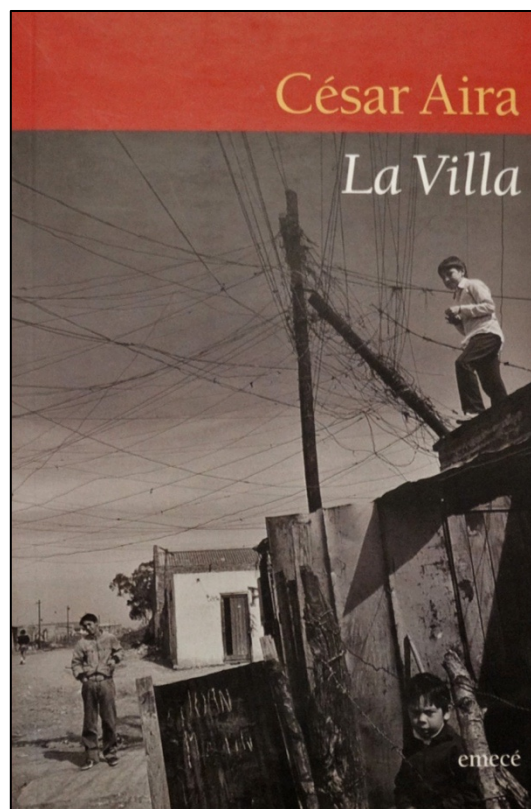
⁷ Aira (2011) argumenta que el error del realismo mágico fue prolongar la magia porque allí, sin ser respaldada por la realidad se encuentra el punto en el cual se pierden sus beneficios.

⁸ “Aun cuando fuera un ser maravilloso, la sensación de realidad que le había dado era muy intensa. Además de ser un duende del espejo, era una chica de carne y hueso, una chica pobre, no muy linda, seguramente una sirvienta (sí: había hablado de sus “patronas”). Se hizo el firme propósito de hacer algo por ella, en la medida de sus posibilidades”. (Aira, 1998:45)

En *La villa*, la fórmula es la misma, pero al revés: se esperaría que fuera una novela realista - en su sentido corriente- y se introduce lo absurdo, lo mágico, lo inverosímil que suspende las lógicas de la *narrativa*.

Ahora bien, Aira añade en su lectura otra observación relevante que permite pensar la fórmula que torna el cuento realista. Él detalla que el mecanismo que mencionamos con anterioridad pareciera advertir que Aladino “en lugar de actuar motivado por causas razonadas por él, lo hiciera obedeciendo a una suerte de ‘máquina de actuar’ que es el relato mismo” (2011:241). Esta afirmación es de suma importancia si consideramos que, en la narrativa de Aira, los personajes son auténticas “máquinas de actuar” en tanto se configuran de forma superficial y responden a los requerimientos de la prosa misma. Dicho carácter superficial

se enmarca dentro del trabajo con la percepción que, como hemos visto, para el escritor supone acción. Y es, justamente, la percepción alterada la que da paso a que el lector dé el Salto hacia lo real. Los procedimientos que distorsionan la percepción ponen en cuestión el valor de “verdad” (contrario a lo que ocurriría en escritos realistas, en su sentido tradicional, como por ejemplo, los textos *fundacionales*⁹ de la literatura argentina decimonónica). Ello cobra relevancia si notamos que para Aira el funcionamiento del arte puede compararse con el principio de Heisenberg que postula que el observador o la observación misma modifican las condiciones objetivas del hecho. Aún más: “disuelve la posibilidad de que el hecho tenga



⁹ En términos de Eliseo Verón (1997).

condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta” (1997:57). De este modo, si entendemos en este sentido el funcionamiento del arte, y concretamente de la literatura, la “verdad” como noción relativa (o, podríamos decir, como juego de apariencias) no podría sino plantearse en un marco de confusiones, absurdos y superficialidades. Queda claro el radical contraste con, por ejemplo, la literatura *fundacional* argentina: no hay condiciones objetivas de los hechos, sino meras percepciones. A continuación, reflexionamos detenidamente acerca de los procedimientos que operan en *La villa* alterando la percepción y problematizando, con ello, el valor de verdad de los discursos.

II

Como hemos visto, para Aira el modo de funcionar del arte es similar al del principio de incertidumbre que postula la física cuántica: no habría una condición objetiva de los hechos, sino mera observación. Las operaciones que se inscriben en *La villa* no escapan a esta premisa. En la novela todo resulta del orden de lo aparente: los personajes se construyen de manera superficial (son “meras máquinas de actuar”) y priman los absurdos y los malos entendidos. En este sentido, cada una de estas operaciones dan lugar a monstruos de percepción que evidencian, justamente, que no habría nada por fuera de ella. *La villa* nos plantea una imposibilidad de entrever las fronteras exactas que dividirían “lo verosímil” de “lo inverosímil”. Pareciera existir una conjunción indivisible de ambos planos, derivada de la forma en que cada uno de ellos se implica uno al otro a lo largo del texto. Que todo esto da lugar a que la “verdad” como concepto se problematice, o bien, a que la realidad no sea sino sólo verdades aparentes (y que a lo “real” de la realidad se llega únicamente cuando se está libre de toda estructura y de todo supuesto), como se lee hacia el final de la novela. Tal como lo hemos citado en el epígrafe, hay una línea que reza: “Pero la verdad no era más que un abismo” (Aira, 1998:98). Son abundantes los pasajes como este, que podríamos clasificar como de carácter “metaliterario” o “autorreflexivo”, que se inscriben en las páginas de *La villa*. Ahora bien, ¿por qué proponemos estos términos? En el caso puntual del texto que aquí

analizamos, entendemos por “metaliterario” o “autorreflexivo” el gesto de la novela reflexionando acerca de sí misma: respecto de su propia construcción. Es de suma importancia señalar que este gesto se da en la literatura de Aira en idéntica dirección a su teoría. Es decir, los razonamientos que se inscriben en *La villa* operan exhibiendo el reverso (por apelar a una metáfora de costura) del entramado del texto, las nociones de la producción ensayística aireana se pueden entrever construyendo el relato al tiempo que revelan el modo en que el mismo se construye. En el caso de las líneas ya citadas, la novela misma explicita su composición que resulta ser un entramado de verdades aparentes basadas en absurdos, malos entendidos, superficialidades, etc. En este sentido, es sabido que para Aira los hechos no poseen una única y objetiva interpretación y en *La villa* puede leerse¹⁰. Pero hay todavía más, existen múltiples pasajes en los que se proyectan reflexiones vinculadas con nociones importantes de la producción ensayística de Aira elaboradas y/o empleadas para pensar el funcionamiento del arte, entre las que hemos subrayado en el apartado anterior, se encuentran: el Monstruo, el Salto hacia lo real, la Acción, etc. La inscripción de dichas nociones opera, tal como se indicó que lo hace el realismo aireano: suspendiendo el verosímil, tornándolo insólito, alterando la percepción. Concretamente, en la construcción superficial de los personajes, se inscriben como la materialidad que los moldea en su carácter de “máquinas de actuar”. Hay una serie de enunciados que dan forma a “Maxi”, los cuales explicitan esta naturaleza netamente performativa (o de mera acción). Construyen a “Maxi” a la vez que revelan cómo se construye: “su cuerpo había adquirido una necesidad de acción, y a esa hora hacía sonar una especie de alarma” (Aira, 1998:7). Nótese que ha de leerse la acción como necesidad, como motor, de alguna manera: como premisa. Si el funcionamiento del arte es performativo, ¿cómo podrían no demandar y/o implicar “acción” los enunciados que conforman a Maxi como personaje de *La villa*?

¹⁰ “Pero la historia es un compacto de hechos, una creación intelectual que acumula artificiosamente todo lo poquísimo que ocurrió en las extensas playas del tiempo real” (Aira, 1998:39).

Además de la inscripción de la Acción, se introducen las nociones de Monstruo y del Salto hacia lo real, inclusive se entrevé cómo se implican aún en el marco de la construcción de la figura de “Maxi”. Léase:

Que un gimnasta se volviera profesor de gimnasia le parecía tan monstruoso como un enfermo haciéndose médico. Tenía un rechazo instintivo y profundo a los sistemas que se autoabsorbieran (no habría podido explicarlo). Era como si la condición misma de su fuerza, y hasta de su belleza, fuera ejercerse fuera de la estructura que los había producido, en dirección al mundo real. (*Ibidem*:15)

Del presente pasaje es plausible recuperar el recorrido que se iría dando desde “lo monstruoso” hacia la suspensión de toda estructura y por fin, el Salto hacia “lo real” de la realidad. Estas líneas, que operan construyendo un personaje (que, en *Aira*, como hemos subrayado, no son más que mera superficie) explicitan también en un nivel micro la forma en que, en una escala macro, funciona la novela completa. La operatoria se juega siempre en ambos niveles: la percepción distorsionada que se va trazando en los pasajes desde el comienzo¹¹ da lugar, en una escala hiperbólica, a lo monstruoso que se presenta en las páginas finales y que suspende el esperado verosímil que nos promete, como lectores, el título de *La villa*. El juego de dobles sostiene a lo largo de toda la prosa esa monstruosa percepción que consigue su punto álgido hacia el final de la misma. Además, en ese tramo de la novela se da una fusión de imágenes que emerge como producto de la confusión que se genera al inicio del texto tras la adjudicación de un mismo nombre para dos referentes: “Ignacio Cabezas” como un policía corrupto y otro, como el padre de la joven fallecida.

Denominamos “juego de dobles” a la estructura de pares que presenta *La villa*, la cual supone que la narrativa está atravesada por la lógica del espejo y el tema de los dobles de los personajes. “Adela” es tanto la chica que Maxi se cruza por la calle como la que, según él (tal como hemos visto) habita en el espejo. “Jessica” es tanto la amiga de Vanessa, como también la que asiste con Maxi al gimnasio y él supone que son dos jóvenes diferentes. Y, por último,

¹¹ “Maxi estaba acostumbrado a ver mal de noche, a las trampas de la percepción, y también a sus proezas” (*Ibidem*: 40).

la nómina “Ignacio Cabezas” y sus respectivos referentes sobre la que ya hemos hecho mención. La lógica del espejo o la repetición se da también en los escenarios -los edificios en los que vivían Jessica y Vanessa “eran gemelos, en espejo” (*Ibidem*: 63)- y en las situaciones: recuérdese la escena (que expusimos en el apartado anterior) de Jessica y Maxi en el gimnasio en la que ella sugiere que están viviendo ese momento nuevamente. A raíz de dicho juego emergen las confusiones y los absurdos que distorsionan la percepción que abre otros posibles. Como sugiere Sager, en la narrativa de Aira parecieran existir otros mundos posibles: mundos dentro del mundo moldeados y condicionados por el observador (idéntico que en el principio de incertidumbre). Diferente de los textos del realismo clásico que ofrecen una única perspectiva (fundada solo en un punto de vista) y, con ello, una percepción; dando por sentado la existencia de un solo mundo, cuyas verdades son inobjetables y que es plausible de ser descrito solamente de un modo. Al respecto, cabe subrayar que “los posibles” en Aira también hacen parte del gesto “autorreflexivo” que señalamos anteriormente.¹²

En esta misma dirección, ha de notarse que, en *La villa*, la abundante cantidad de pantallas, espejos, vidrios, ventanas y televisores dan lugar a juegos ópticos que plantean diferentes perspectivas y contrarían el mecanismo de la literatura que pretende dar cuenta de la realidad como verdad inobjetable. Dichos juegos ópticos, al igual que el juego de dobles, realizan un trabajo sobre la percepción hasta tornarla monstruosa. Hacia el final del texto, nada queda por fuera de la fusión de imágenes, de lo superfluo y de los malos entendidos. Todo ello puede leerse a raíz del caso de “Ignacio Cabezas”, en el cual prima, como una suerte de regla, la confusión. Es el Ignacio Cabezas policía el que da inicio a que su identidad se confundiera -y en el final, se fundiera- con la identidad del papá de Cinthya. Los monstruos de percepción en torno a esta situación se presentan a lo largo de toda la novela, pero en las últimas páginas encuentran, efectivamente, una percepción completamente amorfa. Más allá del problema sustentado únicamente en la nómina, en el capítulo X leemos un pasaje en que

¹² “Nadie lo vio nunca. Pudo deberse en parte a la casualidad, que a veces toma el camino de la abstención y lo mantiene, infalible a través de las mil vueltas del laberinto de los posibles; y en parte a la formación de uno de esos puntos ciegos que son tan característicos de la vida de las grandes ciudades” (*Ibidem*: 21).

se produce una fusión de imágenes, transmitida por televisión en el momento de la persecución de la Jueza, que no permite distinguir un “Ignacio Cabezas” de otro:

En los canales la actividad era frenética. Ya habían encontrado fotos de Cabezas en sus archivos digitalizados, y las estaban intercalando en la emisión en vivo. Era una cara horriblemente deformada por la electrónica, una cara sin explicación. Cada segundo que permanecía en la pantalla se deformaba más. Seguramente porque en el apuro no habían encontrado una foto de él, y se las habían arreglado con un retrato hablado. Y los archivos seguían mandando imágenes: una foto carnet de Cynthia Cabezas, escenas de su funeral, con las alumnas de la Misericordia, y sus padres llorando. Y de inmediato: viejas fotos de Cabezas y la jueza Plaza, en un local nocturno, jóvenes, con sendas copas de champagne en las manos, el Pastor predicando en una asamblea, la Jueza con su hijo de pocos meses de vida en brazos, Cynthia niña en una playa con sus papás... (*Íbidem*: 83)

Nótese de este fragmento que a la vez que se fusionan las identidades de “Ignacio Cabezas”, dando lugar a lo monstruoso, también se da un gesto “autorreflexivo” (idéntico al que hemos analizado previamente con el caso de “Maxi”) que conforme apunta la deformación de los rostros en las imágenes, deforma, al mismo tiempo, la percepción. Esta descripción monstruosa que, en su fusión de imágenes, torna indivisible “lo televisivo” de “la realidad”, permite entrever cómo no hay nada por fuera de la mediación de imágenes, es decir, la realidad siempre está mediada por otras representaciones. Este tipo de operatoria nos recuerda la que presenta *Un diario de Fragmentos en los Alpes*, texto en el cual, la narración avanza indistintamente entre la voz del personaje “César Aira” y fragmentos de las novelas de Balzac. La operatoria de los escritos del novelista francés es idéntica a la que acabamos de exponer. No es un dato menor si tenemos en cuenta que Aira considera a Balzac el padre del realismo debido a que asume que todo gran realista debe ser un maestro de “la mediación de los signos”. Es decir, cuando en Balzac se describe un paisaje, se describe un cuadro; cuando se describe un vestido, el referente es un figurín de moda; y cuando se narra, se toman argumentos de los libros o los diarios (Contreras, 2005). En *La villa*, los juegos ópticos, el juego de dobles y las imágenes monstruosas operan en esta dirección. A ello se debe que en el final lo televisivo y lo que está por fuera resulten indivisibles, que todo se haya convertido

en un delirio que nos conduce a dar el Salto que se va dando en el devenir mismo de la percepción alterada hasta que, en un instante, de un momento a otro, todo se borra y luego, como plantea el escritor mismo: “explota”. Graciela Speranza no pudiera haber enunciado de mejor manera este instante que presenta la literatura de Aira, cuando apunta que:

atravesando el límite, la trama, improvisada e informe, devora los fragmentos de realidad, los confunde con sus dobles televisivos, y los tritura en su ya ejercitada máquina voraz que, con movimiento centrífugo y entrópico, destruye el verosímil y el sentido, y los aplana en una superficie colorida de cuento de hadas desquiciado. (2006: 5)

Tras la lectura de esta cita, no caben dudas de que es el componente insólito, absurdo y delirante el que suspende las lógicas representativas y da paso a la experiencia de lo real.



César Aira por el artista gráfico Raúl [<http://www.raulrevisited.com/>]

III

Hemos subrayado que la vuelta al realismo en Aira se dirime en un “más allá de la representación”, como lo denomina Contreras: en su poética se juega un “hacer realismo”. Sin embargo, tal como vimos, no se abandonan las lógicas representativas, sino que se recuperan y van cambiando hasta el punto cúlmine de la prosa en que, por fin, terminan por metamorfosearse y dar paso al Salto hacia lo real. Para que se llegue a ese momento, expusimos, se requiere de una implicancia mutua tanto de los planos “narrativo” como de “lo mágico”. Cabe destacar, por ello, que no es un dato menor que *La villa* se funde sobre una estructura doble porque supone un gesto “autorreflexivo” a un nivel de escala macro. Es decir, si las lógicas representativas se recuperan para ser intervenidas y suspendidas por el elemento insólito, no es un dato menor que el gran supuesto que plantea que todo es dual -el cual se suscribe en el sistema perceptual moderno- se recupere en la novela de Aira en su estructura para ser suspendido una vez que todo se fusiona, intervenido por el delirio de que no hay nada por fuera de “lo televisivo”, “lo hiperbólico”. *La villa* revela, incluso en líneas menores, pero de modo reiterativo, la forma en que las dicotomías se asaltan de una parte a la otra constantemente, por ejemplo: el sueño y la vigilia¹³. Este ejercicio supone, de acuerdo a nuestra apreciación, el gesto “autorreflexivo” quizás más importante de la novela, que se condice con la hipótesis de lectura que postula Aira sobre la narrativa de Balzac en que asegura que primero “todo hecho tiene dos caras: la posible y la real”, pero luego “el novelista asume la prerrogativa de descartar los posibles y dibujar el camino al centro, donde se agazapa el Monstruo” (1997: 64).

¹³ Pero seguramente eso también dependía del contexto; al fin de cuentas, el sueño y la vigilia conformaban el par de contextos del que derivaban todos los demás. (Aira, 1998: 57)

Bibliografía

- Aira, C. (1997): "Arlt". Paradoxa, 7
- (1998) *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- (2011) "El realismo". Dossier, *Revista de la Facultad de comunicación y letras*, Santiagode Chile 14 <http://www.revistadossier.cl> [Citado de Contreras (2013), Apéndice]
- Arfuch, L. (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Barthes, R. "El efecto de realidad". *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Chejfec, S. (1992) *El aire*. Buenos Aires: Aguilar, Altea Taurus, Alfaguara.
- Contreras, S. (2005) "En torno al realismo" en *Pensamiento de los confines*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2013) Coomp. Contreras, S. Dir. Giordano, A. *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario : Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones.
- Giordano, A. (1989): "El efecto de irreal". *Discusión. Suplemento de Crítica Literaria de la Revista de Letras*, Año 1, N° 1, UNR.
- Parra, D. (2019) "Hacia una nueva crítica materialista: realismo argentino reciente y lo real lacaniano" en *UNIVERSUM* · Vol. 34 · N° 1 · 2019 · Universidad de Talca. Pp.191 -215
- Sager, V. (2013) "La garantía de la lógica. El realismo de Aira y la magia de Borges", en Sandra Contreras (ed.) *Realismos, cuestiones críticas, Centro de Estudios de Literatura Argentina*, UNR, Rosario.

Speranza, G. (2006) "Por un realismo idiota". Revista Otra Parte, n°8, 2006. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota>.

Verón, E, (1997) *Semiosis de lo ideológico y del poder*. Buenos Aires, UBA–Facultad de Filosofía y Letras.