

Bienvenidos a la discoteca-mundo. Simulación y violencia en *Yo era una chica moderna* de César Aira

134

Irene Depetris Chauvin

(Universidad de Buenos Aires / CONICET)

Resumen: En sus trayectos por la ciudad, las jóvenes de *Yo era una chica moderna* (2004) de César Aira actúan repitiendo imágenes mediáticas, que las inscriben en el horizonte del espectáculo contemporáneo, pero sus performances de simulación y violencia suponen también una deriva respecto de esos mismos elementos preconstituídos. Este artículo analiza cómo esos desplazamientos disparan un devenir de la subjetividad que expone de manera crítica el funcionamiento del simulacro contemporáneo.

Palabras clave: César Aira - Violencia – Género - Subjetividad – Simulacro

Resumo: Em suas derivas pela cidade, as jovens de *Yo era una chica moderna* (2004) de César Aira, atuam repetindo imagens mediáticas que as inscrevem no horizonte do espetáculo contemporâneo, mas suas performances de simulação e violência representam também uma separação desses elementos pré-constituídos. Este artigo discute o modo em que esses deslocamentos acionam um devir da subjetividade que expõe criticamente o funcionamento do simulacro contemporâneo.

Palavras chave: César Aira - Violência – Gênero - Subjetividade - Simulacro

Buena parte de las tramas de las novelas de César Aira publicadas a partir de la década de los noventa se asientan en el territorio urbano de una Buenos Aires permeada por los mecanismos económicos y culturales de un capitalismo globalizado. Si bien alejadas de una descripción realista de la cotidianeidad, *La prueba* (1992) *La guerra de los gimnasios* (1993), *La mendiga* (1998), *La villa* (2001) y *Un sueño realizado* (2001) atraviesan la geografía urbana estratificada, escenario del encuentro entre jóvenes de clase media y sujetos desplazados por el sistema¹.

Referidos a través de estereotipos mediáticos, los motivos de la nueva pobreza y la precarización del trabajo, producto de las políticas neoliberales implementadas durante los años noventa, permean también la narrativa de *Yo era una chica moderna* (AIRA, 2004), una novela que sigue la deriva de dos jóvenes en la noche porteña. En la novela las protagonistas repetidamente refieren al mundo a partir de nociones recibidas y representadas virtualmente en los medios, pero la influencia de los motivos y los códigos de la televisión y videoclip es clave también para entender el desarrollo espectacular de la trama: como en casi todas las novelas de Aira los eventos se suceden a un ritmo vertiginoso, lo que propulsa un desvío progresivo del realismo y hace caer el relato en el delirio apocalíptico². La crítica literaria ha dado cuenta de este fenómeno señalando no sólo la intermedialidad con los discursos de los medios de comunicación, sino también el rescate y la transposición

1 En *Territorios del presente* Josefina Ludmer (2004, p. 107). plantea que después de 1990 se ven nitidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas, otros mundos que no reconocen moldes tradicionales y que trazan otras fronteras al absorber y contaminar lo separado y opuesto. Desde esta perspectiva, el movimiento de contaminación y desdiferenciación es clave para entender a los jóvenes de clase media presentes en la narrativa de Aira. Estos se presentan como subjetividades en el límite que funcionan en el adentro-afuera. Los textos mismos llevan la marca de esa contaminación no sólo en la construcción de los personajes, sino también en el nivel de las tramas, la construcción de las voces y en las adscripciones de género.

2 Jesús Montoya Juárez (2008, p. 53) divide la obra de Aira en un corpus canónico, formado por las novelas editadas en los años ochenta como *Ema la cautiva* (1981), *La liebre* (publicada en 1991 y fechada en 1987) o *Una novela china* (1987), que se dejan leer como narrativas nacionales, reescrituras de la historia o literatura de viajes, y que se diferencian de ‘novelitas’ publicadas a partir de los noventa, entre las que se encuentran *La guerra de los gimnasios* (1993), *La serpiente* (1997), *Yo era una chica moderna* (2004), *La mendiga* (1998), *Haikus* (2000), *Las noches de flores* (2004). Estas últimas formarían parte de una “serie b”, en la que el procedimiento de la producción masiva de los textos se acompaña del uso masivo de la cultura de masas.

literaria de los procedimientos vanguardistas que la narrativa de Aira opera³. Pero el delirio aireano, su exceso, se relaciona también con otros sentidos de radicalidad. *Yo era una chica moderna* ofrece una mirada sobre la sociedad contemporánea y sus fenómenos de globalización, consumismo, escapismo e hiperrealidad, pero estos aspectos no son meramente referidos en la diégesis del relato, sino que el texto mismo se inscribe en una dinámica de lo actual y lo virtual que invita a reconsiderar el lugar del simulacro como la forma en que se organiza nuestra experiencia.

Siguiendo esta línea de reflexión, en este artículo me interesa focalizarme en las performances de simulación y violencia de las protagonistas de *Yo era una chica moderna* como una exploración de un devenir de la subjetividad que expone críticamente el funcionamiento del espectáculo contemporáneo. Lejos de pensar el simulacro, a la manera de Jean Baudrillard (2005), como una representación vacía o fallida⁴, Gilles Deleuze (1994, p. 306) trabaja sobre la posibilidad que el simulacro ofrece en tanto «asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como defundamento». Esta reconsideración del simulacro deja de interpretar la repetición en términos de su distancia respecto de una identidad fundadora, o como reproductora de lo dado, para entenderla como el retorno de la diferencia. La repetición rompe con el modelo de la representación: no es la vuelta de algo que ya ha sido, sino la creación de lo nuevo. En este sentido, la simulación se presenta como parte de un movimiento constitutivo, como la expresión del poder transformador de lo falso donde de la repetición desplazada de las figuras de lo dominante da lugar a una nueva sensibilidad ya no necesariamente legitimada por su origen.

3 Apelando al gesto primigenio de las vanguardias históricas, cuyos procedimientos creativos se basaban en el azar, César Aira sitúa el «continuo» o la «huida hacia delante» en el centro de su poética. De esta manera, las tramas de sus novelas resultan excesivas en tanto subordinan el sentido a la «expansión» textual. (MONTALDO, 1990, p. 308; CONTRERAS, 2002, p. 21)

4 Para Jean Baudrillard (2005, p. 10-11), en la contemporaneidad los simulacros ya son «la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio -precesión de simulacros- y el que lo engendre». Lo que se genera, entonces, es una «sustitución de lo real por los signos de lo real». Esta noción del simulacro, como la repetición serial de las apariencias externas de un modelo distante, prevalece en los análisis contemporáneos de la cultura de masas que, al enfatizar en la noción de copia degradada, revelan un sentimiento nostálgico por un viejo sentido de realidad.

Desde esta lectura del concepto de simulacro planteo que el «exceso» característico del delirio aireano refiere a una operación de sobrecodificación que vuelve el simulacro contra sí mismo. Escrita desde el horizonte del espectáculo contemporáneo, en *Yo era una chica moderna* las jóvenes repiten imágenes mediáticas, pero las performances de violencia que éstas protagonizan suponen una repetición desplazada de esos mismos elementos preconstituidos. La violencia y la performance de la repetición del simulacro posibilitan un movimiento de devenir en la aparente autoidentidad de la imagen familiar. Antes que la repetición serial y vacía de las apariencias externas de un modelo distante, la apropiación del simulacro en esta novela es una afirmación de la posibilidad misma de lo diferente, de un cuerpo monstruoso: el movimiento constitutivo de una subjetividad en exceso.

La discoteca-mundo y la subjetividad como performance

Las dos jóvenes que salen una noche a bailar en *Yo era una chica moderna* (AIRA, 2004) protagonizan exageradas performances de violencia gratuita, que introducen líneas de fuga en la trama y la instalan en el plano de lo absurdo. Tanto en los espacios micro de la discoteca y el restaurante con cena show, como en las calles de la ciudad de Buenos Aires, las chicas modernas refuerzan con sus actos cierto carácter teatral del mundo. Aquí quisiera detenerme en estas escenas de violencia y la acumulación de las transgresiones de la moral sexual tradicional por parte de los personajes, como una entrada a la reflexión sobre el espectáculo postmoderno. En esta pequeña novela, más que las imágenes que reproduce el simulacro, importa el ejercicio de la simulación que, entendida como una performance artística, da lugar a una noción de subjetividad en exceso.

En *Yo era una chica moderna* el género sexual es construido como una categoría inestable que resulta de una performance en varios sentidos: el texto comienza repitiendo definiciones sobre el amor y la pareja resultantes de una internalización repetida de la norma social heterosexual; sin embargo, en el transcurso de la trama, las acciones de los personajes desestabilizan esas mismas concepciones mediante performances que toman la discoteca y la ciudad como escenarios privilegiados. En la novela, la superposición de una concepción performativa de género y de una noción de performatividad en tanto

campo de lo posible afecta, en primer lugar, la concepción de género literario pero, en otro nivel, tensiona nociones de espacio, tiempo y subjetividad que articulan en el texto una crítica al lugar del simulacro en la economía política de una Argentina globalizada.

Una primera lectura de la novela evidencia un juego y una exploración de los límites del género literario. En su consideración sobre el uso de los procedimientos vanguardistas en Aira, Graciela Speranza (2006, p. 298) señala que la función del «continuo» o de la «huida hacia delante» aireana sería la de la defensa de «lo informe»: una operación que posibilita poner en marcha una desclasificación radical. En otras palabras, el continuo movimiento hacia delante, que implica escribir sin nunca corregir, supone un cruce de las fronteras genéricas que no respeta la división de la literatura en alta y baja. La fluidez con la cual Aira se desplaza por varios estilos, los cambios radicales y abruptos de registro y de voz en su obra son propios de un proyecto que cuestiona los géneros, estereotipos, usos lingüísticos, imágenes, temas, motivos, códigos y sistemas de clasificación que dividen los sexos. En varias entrevistas, Aira sugirió el carácter estimulante y liberador de la impureza, por eso -según Graciela Montaldo (1990)-, un resultado de la huida hacia delante es el paso de la ficción aireana a otra dimensión: la de una literatura sin género. El «estallido» del género que Mariano García (2006) encuentra en el centro de la poética de Aira es también evidente en la trama de *Yo era una chica moderna*. La narración comienza con el relato en primera persona de una joven moderna quien cuenta con asombro la borrachera que sufrió en una de sus habituales salidas a bailar y de la que recuerda poco⁵. La primera frase invoca el título, «Yo era una chica moderna, que salía mucho. Salía para mantenerme al tanto de lo que pasaba, y además porque me gustaba» (AIRA, 2004, p. 7) y alude a una definición de identidad ya pretérita: ni el género de la novela, ni la identidad de género de los personajes se mantendrán estables⁶.

5 La tribu urbana de los modernos está conformada por jóvenes de clase media o alta que cultivan un estilo y una estética a la vez refinada y alternativa y se inclinan por la movida de la creatividad, estudian carreras como diseño gráfico, cine o publicidad. Para una descripción sociológica de esta tribu urbana durante los años noventa véase Margulis (1994).

6 En este sentido, *Yo era una chica moderna* puede asociarse con otras narrativas en primera persona, tales como *Cómo me hice monja* (1993) y *Yo era una niña de siete años* (2005), en donde Aira elabora sobre diversas transgresiones de género sexual y propone una falta de confianza en las categorías, que acarrea una desestabilización misma de los géneros literarios (O'CONNOR, 2001).

En los primeros capítulos Aira describe con trazos pop a la disco como el lugar en donde se puede vivir una realidad distinta de la cotidiana, una realidad mágica. La narradora-protagonista dice: «Me molesta que me hablen en esos lugares. A la música hay que respetarla, aunque sea una porquería. Nunca respondo a una pregunta, y en realidad ni siquiera las oigo. Prefiero una comunicación por gestos, por movimientos, siguiendo la onda de la música» (AIRA, 2004, p. 8). Este fragmento puede ser leído como una descripción verosímil de las reglas de sociabilidad de una juventud que privilegia, en el espacio de la disco, la performance corporal por sobre la comunicación lingüística. Efectivamente, en la novela, la discoteca es un mundo con sus propias reglas: «La falta de luz y de espacio transformaban todo. Una está adaptada a cierto tipo de ambiente. En una disco pequeña ‘salir’ a bailar era ‘entrar’. Todos bailaban con todos, pero sin mirarse» (AIRA, 2004, p. 8). Pero, al mismo tiempo, la disco como microespacio por el cual se entra al mundo revela un mecanismo fundamental de la literatura de Aira. Para Reinaldo Laddaga (2001, p. 45) «todo, en los libros de Aira, sucede en los mundos diminutos de la clase media barrial porteña o rosarina, exóticamente presentados» y es esta técnica de miniaturizar la que permite que los mundos se vuelvan densos y recargados, lo que abre la posibilidad de establecer conexiones entre lo micro y lo macro⁷.

De esta manera, la focalización sobre lo pequeño permite una lectura sobre la economía. El establecimiento de canales de comunicación entre las estructuras económicas locales y globales es uno de los motivos de la novela. Recurrentemente se hace referencia a que *Lilliput* es la disco «más pequeña del mundo», es decir, es una especie de isla dentro de un espacio mayor y lo que pasa allí tiene una conexión con lo general. La noche misma en la que transcurre la novela Lila es contratada por los dueños de la disco ya que, al trabajar en una empresa privatizada trasnacional, puede desvelar el misterio de la fuga de seis mil pesos que tiene lugar en la «disco más pequeña del mundo». La narradora comenta sobre la ventaja de la perspectiva que supone mirar los acontecimientos desde lo local y desde lo global pero termina concluyendo que el dinero es el elemento que lo unifica todo: «Todas las tramas que se

⁷ Según Graciela Montaldo, todos los personajes de Aira son como niños frente a un mundo de adultos y su mirada ingenua permite combinar lo desmesurado y gigante con la miniatura, dos proporciones del mundo que en un relato convencional no encajarían (MONTALDO, 1990, p. 109).

entrelazan formando nudos de telaraña (en cada uno de los ‘aspectos’ o ‘niveles’) se explican a nivel del dinero» (AIRA, 2004, p. 38). Todos los personajes están inmersos en una Argentina afectada por los resultados de la globalización: la narradora trabaja en una empresa privatizada que la provee de tarjetas de crédito para consumir y la constante búsqueda de ella y su amiga de la novedad y de la modernidad, su alegoría de la juventud, puede relacionarse también con la misma velocidad de la circulación de las mercancías:

En el mercado, las mercancías deben ser nuevas, deben tener el estilo de la moda, deben captar los cambios más insignificantes del aire de los tiempos. La renovación incesante que necesita el mercado capitalista captura el mito de novedad permanente que también impulsa a la juventud. Nunca como hoy, las necesidades del mercado están afinadas de manera tan precisa al imaginario de sus consumidores (SARLO, 1994, p. 33).

Las jóvenes modernas son conscientes de su participación en el mercado como consumidoras y de la existencia de los sectores excluidos de esa modernización. A la manera de un sueño, la narradora refiere a los contornos del puente Alsina que separa la ciudad de Buenos Aires del conurbano, ese «territorio ajeno y exótico» (AIRA, 2004, p. 40) y en otros pasajes Lila y la narradora explícitamente refieren a la ola de privatizaciones y a la posición periférica de la Argentina dentro de la estructura económica globalizada.

Pero esta concepción del espacio, que permite pensar la economía política de una Argentina periférica, se relaciona también con una vivencia del tiempo y permite pensar una concepción de subjetividad en “exceso”. En *In a Queer Time and Place*, Judith Halberstam (2005, p. 2) plantea que «queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience –namely, birth, marriage, reproduction, and death». De esta manera, en la novela, la temporalidad sería disruptiva de las narrativas del tiempo normativizadoras y supondría una extensión relativa de la adolescencia. En un momento la narradora dice: «la clave de nuestra empresa espiritual era seguir en una misma escena, y que todo pasara ahí, sin intervalos innecesarios, sin trampas» (AIRA, 2004, p. 29), lo que revela la densidad de un presente lleno de acontecimientos. La

sensación de juventud perpetua se señala no sólo mediante las reflexiones y acciones de los personajes, también la descripción como espectáculos de lo que ocurre en la disco parece suspender el curso del tiempo y contribuye a extender el relato en el espacio. Según la narradora: «el tiempo iba hacia atrás, retrocediendo mucho más despacio de lo que avanzaba en circunstancias normales, de modo que una hora se volvía media» (AIRA, 2004, p. 12).

A lo largo de la novela, Aira pone de relieve el problema de clasificación de los géneros y las diversas concepciones de la belleza, el amor y la felicidad. La narradora inicia el relato auto definiéndose como moderna, pero tanto su modernidad como su identidad sexual van volviéndose ambiguas a medida que el relato avanza. En la terraza de la disco cuando Porfiria, una rumana que no puede dejar de crecer porque fue afectada por las radiaciones de Chernobyl, le roba un beso la narradora plantea que el rumor de que ella era lesbiana era «tan sólo una leyenda» y, en seguida, en una conversación con Lila, confiesa que Porfiria «me gusta más que los hombres, pero tengo miedo de que después dejen de gustarme las mujeres. Ella no es una mujer. Es una cosa» (AIRA, 2004, p. 11). Finalmente, la narradora tiene un sueño erótico en el que, en un callejón, «al abrigo de las miradas» besa a Lila, para después darse cuenta de que ella misma no es una mujer, sino un hombre famoso (AIRA, 2004, p. 14-15). En definitiva, la identidad de todos los personajes se encuentra atrapada por una serie de máscaras y simulacros. Como si fueran niños, los jóvenes juegan a asumir roles, hacen caer máscaras y asumen otras, en un proceso en que las identidades no dejan de proliferar. Como la radioactividad de Porfiria, que la condena a crecer infinitamente, en todos los personajes hay una potencialidad virtual que permanece todavía no actualizada: el poder de asumir otro rol, de devenir otra cosa que lo mismo.

La reiteración y asimilación de las normas a las que refiere Judith Butler (1996) en relación con la performance de género permiten tanto una identificación atada a la heteronormatividad como la posibilidad de una desidentificación⁸. En la literatura de Aira, la repetición desplazada

8 En «Performative Acts and Gender Constitution», Judith Butler (1996, p. 416) sostiene que «gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo». El género es constituido a través de una serie de actos que se actualizan por los individuos repetidamente a través del tiempo. Basándose en la teoría de la interpelación de Althusser, para Judith Butler lo performático del discurso se refiere a su artificialidad y a la escenificación. El género

de lo dominante, la violencia y la simulación de los personajes los sitúan en «exceso» del proceso normativizador del aparato de Estado y la familia heterónoma. También los géneros y discursos mediáticos proliferan tanto como las posiciones de género. El texto se arma a partir de la repetición de clichés de la telenovela. Lila encuentra el novio perfecto: «alto, rubio, rosado como un bebé, cara bonita, ágil y fuerte, muy deportivo, muy pulcro, loco por la limpieza, por la ropa buena, por lo clásico. Roberto. Nosotras lo llamábamos El Amor» (AIRA, 2004, p. 30). La narradora también recurre a los clichés telenovelescos cuando describe la meticulosidad con la que al noviazgo perfecto debe suceder el matrimonio. Lila y Roberto ahorran para la casa y compran, de a poco, los muebles y hasta las servilletas de papel porque «una casa funciona a fuerza de muchísimos objetos» (AIRA, 2004, p. 32). Finalmente, el relato acude a otro cliché del melodrama del amor heterosexual, cuando Roberto decide romper el compromiso con Lila porque ha dejado embarazada a otra joven, Ada, y debe casarse con ella por una «cuestión de honor».

142

Como plantea Sandra Contreras (2002), en la narrativa de Aira el cliché de la fuerza del amor funciona como motor del relato, pero en *Yo era una chica moderna* se moviliza también para activar las performances de simulación y desarmar el paradigma de la heteronormatividad. Buscando el amor, los personajes hacen caer máscaras que los hacen diferir de sí mismos. En la repetición se produce una subversión, un movimiento de divergencia. El sentido teatral de la performance, en la cual se revela el status hiperbólico de las normas de género, y el ejercicio de la violencia transforman la concepción dominante del amor heterosexual en el amor indefinido de las dos amigas. Como si se tratara de una remake de *Thelma y Louise*, Lila y la narradora quieren «abonar el mito salvaje de las dos amigas inseparables que se quieren y comparten novios sin celos ni envidias» (AIRA, 2004, p. 18). Cuando Lila le cuenta a la narradora sobre la ruptura de su noviazgo, ésta dice que no hay que hablar sino actuar porque «la acción tiene la cualidad mágica de hacerse a sí misma, y crear sus propios objetos» (AIRA, 2004, p. 47). Así, las performances de la violencia y la simulación se presentan como

es una construcción performática, una construcción cultural imitativa y contingente. Entendido de esta manera, el género es considerado una ficción regulatoria y encarna una *performatividad* a través de la repetición de normas que disimulan el carácter de convención de la heterosexualidad.

un movimiento constitutivo, una repetición desplazada de las figuras de lo dominante, que dan lugar a una sensibilidad y una forma de vida ya no legitimadas por las bases de la normatividad:

Lo mismo que la condensación espacial que se había producido con la inauguración de la disco más chica del mundo. La condensación de la aventura también, cuando todo pasa a la vez. Y la condensación de Lila y yo, condensación que pronto se materializaría en un ser de carne y hueso, o más bien de niebla y pasión (AIRA, 2004, p. 49).

Una vez que la acción prevalece sobre la descripción, rápidamente el relato se va deformando de manera cada vez más alucinante hasta convertirse en una aventura de *gore* fantástico, propia de un videogame ultraviolento. Si durante la primera mitad, *Yo era una chica moderna* reproducía al pie de la letra los clichés del amor heterosexual en clave del discurso mediático de la telenovela⁹, la fuga hacia delante de esos mismos elementos llevan a introducir mecanismos narrativos propios de las *road trip movies* americanas, el manga y el anime japonés. En el capítulo cinco, la narradora y su mejor amiga, Lila, asesinan a Ada en el baño de la disco. La violencia de la escena es tan extrema que produce una torsión en todo el texto. Las mismas protagonistas se presentan extrañadas frente a los órganos y vísceras arrancadas del cuerpo tradicional de Ada. En el baño de la disco, la violencia hace irrumpir la materialidad de lo real: «Sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones» (AIRA, 2004, p. 53).

Desafiando todos los postulados de la verosimilitud, la razón y el buen gusto, las dos chicas extraen del útero de Ada el feto, lo bautizan *El Gauchito* y se convierten en sus madres al darle de mamar en plena calle Florida (AIRA, 2004, p. 62). Este «humanoide informe de treinta centímetros» posee poderes extraordinarios, a modo de mascota, acompañará a la pareja de amigas en su lucha contra Porfiria, que resulta ser amante de Ada y que, gracias a sus conocimientos adquiridos por ser un fenómeno radioactivo, logra reconstruir el cuerpo de Ada y devolverlo a una cuasi-vida. De esta manera, queda expuesto lo que Mariano García (2006, p. 122) denominaba *degeneración* del relato: Si

⁹ El discurso televisivo del teleteatro, un código que Aira incorpora en sus novelas, aparece en las conversaciones entre Lila y la narradora: se refieren a Ada como una 'mosca muerta' que manipuló a Roberto para 'hacerle hacer un hijo' y así conseguir una 'boda reparadora'.

en la primera mitad, Aira jugaba con los registros de la sociología de la juventud y el melodrama, luego de la escena del asesinato el relato se convierte en uno de aventuras fantásticas que alterna la velocidad de un videogame con la ultraviolencia y la deformación de las expresiones corporales características del anime.

Las performances de simulación, el juego de máscaras, va repitiendo y desplazando lo dado. Aquí ya no se trata de una forma de simulación normativa y reproductiva, sino de un modelo de simulación que selecciona todas las propiedades, todas las máscaras, en exceso y da vuelta el sistema de la semejanza y la replicación, desarmando así el paradigma de la heteronormatividad. Lila y la narradora habían sido testigos de los besos entre Porfiria y Ada en la terraza de la disco, «una escena privada y secreta, pero que a la vez era como un teatro, y nosotras éramos el público» (AIRA, 2004, p. 74), pero Porfiria está «en exceso» también de una identidad lésbica. La narradora la describe como una «cosa», un animal, para terminar reconociendo que siente envidia porque ella, dada su enfermedad que la hace crecer sin fin, nunca es igual a sí misma, vive en el devenir. Ada, que en el discurso del melodrama era «una mosca muerta» en el relato de videoclip ultra violento pasa a convertirse en una suerte de zombie, cuando su novia Porfiria reconstruye su cadáver.

Las performances de la simulación en la novela marcan un alejamiento del discurso sobre la identidad y el significado y apuntan hacia nuevas concepciones radicales de materialismo corporal que acercan la imaginación de Aira a las concepciones animistas de Deleuze y su idea del mundo como una maquinaria deseante no antropomórfica e infinitamente conectada, que se desagrega a través de dimensiones moleculares de animales, objetos, e intensidades en constante movimiento. Según Deleuze (1997, p. 22), la máquina de guerra hace proliferar velocidades, afectos y relaciones deseantes para constituir líneas de fuga. Este devenir otro a partir de la fuga y la mutación que supone un movimiento constante de transformación del mundo, las personas y las cosas introduce la figura excesiva de lo monstruoso. Más allá del límite de lo normal, lo monstruoso amenaza con disolver la noción misma de límite y es esta la ambigüedad que caracteriza el devenir de la figura de *El Gauchito*¹⁰. La pareja de amigas dice que

10 Materializada en sus textos de ficción, la noción de monstruo es también un elemento clave

su *hijo* «por el hecho mismo de haber nacido, se puso de parte de la Ley» (95). Sin embargo, más adelante señalan que él era incontrolable porque «era una gestualidad arrancada a un cuerpo... Después de todo, el cuerpo le pone límites al exceso de gestos» (88). Contra la noción de codificación de las expresiones corporales reguladas socialmente, Aira expone la expresividad sin reglas de los gestos que escapan a las reglas de la verosimilitud y que, al sostener la teatralidad de la ley, desestabilizan el discurso sobre el cuerpo producto de la ideología y de la interpelación althusseriana.

Frente a las ataduras de la representación y de la repetición simple de lo ya existente, en la búsqueda de lo inolvidable, las chicas modernas se entregan a una acción que produce una degeneración del texto y un devenir monstruoso que tiene asimismo consecuencias artísticas: una performance que opera como crítica de la gramática del simulacro en el seno mismo de un local de entretenimientos. Luego de abandonar la calle, Lila y la narradora entran a un nuevo local nocturno propiedad de Josephine Baker y su esposo, Tatave, quienes habían migrado a la Argentina, siguiendo la ola de privatizaciones, para invertir en la industria del espectáculo con el nuevo formato de *Cena Show* (19). Esta secuencia funciona como un comentario sobre la época menemista cuando, debido a la desregulación de los medios y la política de privatizaciones, se dio una verdadera explosión mediática y la plena incorporación de la Argentina a los canales de circulación económicos y de información globales¹¹. En esos años, la televisión ocupó también un lugar decisivo en la construcción de la esfera pública y la política se

para comprender el proyecto artístico de Aira. Ricardo Gutiérrez Mouat (2005, p. 11–13) y Graciela Montaldo (1990, p. 101–04) enfatizan la dimensión de lo monstruoso en la obra de Aira, una categoría conceptual que, en palabras de Gutiérrez Mouat constituye un atentado contra la lógica de la identidad y contra la epistemología y la ontología clásicas ya que el monstruo es la especie que consta de un solo individuo, una especie que no puede reproducirse (GUTIÉRREZ MOUAT, 2005, p. 4)

11 El menemismo adviene al poder en la Argentina en 1989 cuando Carlos Menem fue elegido gracias a su presentación como el heredero de los sueños “justicialistas”, aunque terminó haciendo exactamente lo contrario al poner en práctica ideas sociales y económicas neoliberales. Beatriz Sarlo (1990, p. 1-4) tempranamente reconoció el particular estilo de la gestión de Menem, caracterizado por la banalidad, el entendimiento de la política y la diferencia de opiniones como obstáculo para la voluntad presidencial y el discurso cínico y excesivo plagado de hipérbolos. En este artículo utilizo el término de menemismo, en lugar de peronismo, ya que referir a “menemismo” supone aludir a un régimen neoliberal y a un estilo de hacer política que va en contra de la transparencia, de la independencia de poderes y que promueve una ideología neoconservadora (WORTMAN, 2003).

volvió un espectáculo narrado en shows televisivos. Precisamente los emprendimientos espectaculares que tienen lugar en el local nocturno de Josephine Baker evidencian la ecología massmediática del «tiempo de deshistorización y periodismo» (AIRA, 2002) de la era menemista. Dentro del local, las jóvenes modernas asisten a un performance del tipo *reality show* de Porfiria, a los entretelones de la discusión de los dos periodistas políticos más famosos, Melón y Melamo, así como al extraño comportamiento de un grupo de rabinos que cenan en el local. En relación con la gramática visual del simulacro, la *Cena Show* se propone como el ámbito de actualización de lo virtual: «la lluvia de rabinos-marmotas venía de todos lados. Y de cada marmota saltaban en arcos incongruentes conejitos rojos, escorpiones, murciélagos, y de éstos peines, collares de fantasía, saleros, y de éstos virus, microbios y bacterias» (AIRA, 2004, p. 100). Esta proliferación constante de lo material y la superposición espectacular de todos estos niveles lleva a la narradora a preguntarse:

146

¿Y qué era lo importante, al fin de cuentas? La importancia del mundo se consumía a sí misma y se reducía a la nada en el eterno combate de sus elementos por ser más importantes que los otros. Pero no podíamos sentirnos tan seguras de nuestra marginalidad e insignificancia, porque la modernidad nos hacía importantes a nosotras también (AIRA, 2004, p. 99-100).

Esta distinción entre un plano en el que la combinación de múltiples elementos previos lleva a la anulación del sentido y a la importancia de la «modernidad» de las protagonistas sugiere una lectura sobre la creación artística. Desde el momento en que asesinan a Ada y se apropian de *El Gauchito* y sus superpoderes, las jóvenes asumen su participación en una realidad virtual propia de un videojuego. La narración apocalíptica de la lucha final en Chez Tatave encuentra sus claves en la «miniaturización del espacio» y la «aceleración del tiempo» que se combinan con la ultraviolencia de la animación:

Si era el fin de mi modernidad, quería celebrarlo con un verdadero apocalipsis, y la batalla de Chez Tatave era justo lo que necesitaba. Me desentendí de los resultados. Quería gozar del proceso. *El Gauchito* lo hacía todo por nosotras. De su cuerpecito gris de trompo blando salían rayos en todas direcciones, los rabinos caían fulminados en forma de marmotas enroscadas, de sus cadáveres saltaban murciélagos que a media altura quedaban presos en burbujas verdosas y se iban directo al cielo por el techo abierto. Josephine Baker gritaba como una poseída

reuniendo a sus veinte hijos adoptivos, pero *El Gauchito* era implacable: un rayo de baba blanca directo a la cabeza de los niños, y ardían como una vela instantánea. La negra también recibió lo suyo: una flecha de baba en la panza, y se disgregó en bolas violetas nacaradas (...) Tatave murió despanzurrado y sus intestinos corrieron como serpientes entre las patas de la mesa. Lila estaba gozando del espectáculo tanto como yo. (AIRA, 2004, p. 105-106)

En las espectaculares luchas de los rabinos transformados en marmotas por obra de *El Gauchito*, que es utilizado como arma de rayos contra sus enemigos, la narración sugiere una intermedialidad con la gramática ultravioleta de los videogames combinada con las exageradas expresiones corporales del manga japonés. En la última escena, antes que preguntarse sobre el significado del simulacro, Lila y la narradora se entregan a aquello en lo que éste puede convertirse. La serie alocada de acontecimientos que se suceden no suponen una repetición simple, una reproducción, sino un devenir que desbarata la representación y la causalidad. La proliferación de múltiples identidades y el movimiento constante de transformación del mundo es tal que, en un momento, la narradora llega a preguntarse sobre la necesidad de buscar una determinación que establezca la lógica del azar porque corrían el «peligro de caer en el puro disparate» (AIRA, 2004, p. 102). En su lectura sobre el simulacro en Deleuze, Brian Massumi (1987) sugiere que el arte es una forma radical de simulación que contradice el sistema general de semejanza y reproducción porque, antes que seleccionar ciertas propiedades, las selecciona todas para multiplicar sus potencialidades. En este sentido, en el «eterno combate de los elementos», las chicas modernas encuentran en el disfraz y la proliferación un ejercicio de simulación que deviene una práctica estética¹².

Puede decirse que Aira sitúa el proceso de devenir en el centro de su empresa: *Yo era una chica moderna* parte de la repetición de la definición normativa de la felicidad pero desestabiliza la heteronormatividad y propone una crítica corporal que incluye el rol de

12 La novela de Aira interviene en el campo cultural estético del presente y establece un diálogo con el proyecto de la galería de arte y editorial alternativa *Belleza y Felicidad* administrada por Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna, quien proveyó el acrílico («Vos y yo», 2000) con el cual está ilustrada la tapa del libro. En una interesante reseña de la novela, Daniel Link (2005) señala que Aira propone una teoría del campo estético en una ciudad periférica como Buenos Aires, en donde, como dice la narradora hacia el final: «Hay que mirar para adelante, y seguir intentándolo. Las cosas sólo salen bien por casualidad» (*Yo era una chica moderna*, 124).

la performance en la creación de una subjetividad siempre inestable. Las chicas modernas repiten todas las imágenes que atraviesan una infinita serie de roles y máscaras para volver como otras que ellas mismas. De la coexistencia virtual de todos esos roles, en la repetición de cada uno, resulta una subjetividad constantemente en devenir¹³. En la novela el exceso es constitutivo del sujeto: «la existencia de los deseos se apoya en su exceso, y nunca asoma uno a la superficie sin hacer resonar la inmensa proliferación de la que proviene» (AIRA, 2004, p. 113). De esta manera, el delirio en la novela refiere a una subjetividad corporizada que se resiste al dualismo y que elabora alternativas tanto para la identidad como para la concepción del mundo.

De la repetición a la subversión del simulacro

La literatura de César Aira coloca cada frase, motivo, tema y elemento de género como *ready-mades* en un continuo sin fisuras que al repetirlos convierte las semejanzas en desemejanzas. En otras palabras, el pastiche de Aira opera una transformación: los elementos prefabricados se utilizan para el avance del relato al instaurar una verdadera proliferación del sentido. Pero en la repetición literal de los clichés mediáticos la narrativa produce algo más. En la recreación grotesca y camp de *Telma y Louise* de *Yo era una chica moderna* hay un uso de la imagen que forma parte de una intervención en la economía espectacular contemporánea.

La emergencia de lo que Guy Debord (2002) llamó «sociedad del espectáculo» ha supuesto la apertura a nuevas políticas de la imagen. Situados en el dominio del simulacro, ya no es tan importante el valor de verdad de la imagen como los efectos que ésta produce. Teniendo en cuenta la forma emblemática de los deseos comodificados del espectáculo postmoderno, la narrativa analizada en este artículo vuelve el simulacro contra sí mismo, al cuestionar la separación entre lo virtual y lo actual que es constitutiva del espectáculo postmoderno. Las imágenes seriales que se repiten, que son apropiadas, en la cultura del simulacro potencialmente son más que meras emanaciones de un mundo espectacular del que los sujetos están separados. Más bien,

13 En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (1997, p. 217) plantean que la subjetividad no debe confundirse con una concepción fija de sujeto, más bien es un concepto dinámico, un proceso de subjetivización en donde el cuerpo es central no por lo que es, sino por lo que puede hacer.

las performances de las jóvenes modernas de Aira dan cuenta de una «experiencia» del simulacro.

En *Yo era una chica moderna* el simulacro es la máscara pero también la creación de un poder subversivo de lo falso, que a través de las repeticiones teatrales de las imágenes se las apropia y las transforma. La experiencia de la repetición del simulacro, como el retorno enmascarado de la diferencia, configura un espacio teatral en donde «el movimiento de la repetición se vive como un poder, ya que los gestos se desarrollan antes que cuerpos organizados, con máscaras antes que caras, espectros y fantasmas antes que personajes» (DELEUZE, 2002, p. 10-19). De esta manera, el simulacro aparece como performativo, en tanto se produce en la recreación de un rol que enmascara y actualiza los poderes que asume. Como un movimiento de devenir, en la aparente autoidentidad de la imagen familiar repetida el simulacro se afirma no como una implosión de sentido, sino como un proceso de diferenciación.

Los lenguajes mediáticos que proliferan en el texto son ejemplos de prácticas de simulación que, asociadas a performances de violencia gratuita, provocan una apertura de lo existente a partir de una actualización de lo posible. De mano de la repetición como eterno retorno de la diferencia, la imagen familiar se transforma en otra cosa: el cliché telenovelesco de «la fuerza del amor» convierte *Yo era una chica moderna* en una *road trip movie* que acaba en un videojuego ultraviolento del estilo del anime japonés.

El acto mismo de simulación aparece como subversivo respecto de las verdades e identidades del orden legítimo. Al igual que los elementos, las relaciones son reproducidas, desplazadas o transformadas en cada repetición y, en el acto mismo de la repetición y de la simulación, los personajes proponen la posibilidad de pensar una nueva relación con el propio deseo, uno que, al igual que la subjetividad, está siempre en exceso. Partiendo de la repetición de estereotipos massmediáticos, renunciando a prescribir un curso determinado de acción, la novela afirma una lógica del azar que libera a la juventud hacia desarrollos de la subjetividad que se manifiestan en deformidades absurdas. En definitiva, al asumir las repeticiones del simulacro, las jóvenes dramatizan una relación con mundos y formas de vida que todavía no han sido actualizadas. En este sentido, aunque el vínculo entre la potencialidad virtual de los personajes de reinventarse libremente y la

potencia virtual de un colectivo es débil, *Yo era una chica moderna*, sin embargo, expone de manera crítica el problema estético y político de la relación con lo que permanece impensado y no representado pero que las figuras del espectáculo postmoderno repiten.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César. “El dandi con un solo traje”, *Suplemento Babelia*, 2002 <http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012610357_850215.html>, [02/05/2009]

AIRA, César. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Karios: Barcelona, 2005.

BUTLER, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution» en Huxley, M. y N. Witts (eds.) *The Twentieth-Century Performance Reader*, London: Routledge, 1996, 270-282.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Viterbo, 2002.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu: Buenos Aires, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Planeta: Madrid, 1994.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia, España: Pre-Textos, 2002.

GARCÍA, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GUTIERREZ MOUAT, Ricardo. «La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: Un panorama crítico» *Hispanamérica*, vol. XXXIV, 101, 2005, 3–13.

HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.

LADDAGA, Reinaldo. «Una literatura de la clase media: Notas sobre César Aira» *Hispanamérica: Revista De Literatura*, vol. XXX, 88, 2001, 37-48.

LINK, Daniel. «Carta de Buenos Aires. El pintor de la vida moderna» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 655, 2005, 133-36.

LUDMER, Josefina. “Territorios del presente. En la isla urbana.” *Pensamiento de los Confines* 15 (Diciembre 2004): 103-10.

MARGULIS, Mario. *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994.

MASSUMI, Brian. «Realer than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari», *Copyright* 1, 1987, 90-97.

MONTALDO, Graciela. «Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)», *Hispanamérica*, 55, 1990, 105-12.

MONTOYA JUAREZ, Jesús. «Aira y los aireanos. Literatura argentina y cultura masiva desde los noventa». *Entre lo global y lo local: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Vervuert, Iberoamericana, 2008, 51-77.

O'CONNOR, Patrick. "César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in Cómo Me Hice Monja." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.2 (2001): 259-76.

SARLO, Beatriz. "Menem", *Punto de vista* 39, 1990, 1-4.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

SPERANZA, Graciela. «César Aira, literatura *ready-made*». *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006, 289-315.

WORTMAN, Ana. *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones, 2003.