

# Lo desconocido: Aira, la crítica y el ensayo

Ignacio Iriarte<sup>1</sup>

## Desconocer

201

En un tramo de *Las tres fechas*, César Aira comenta la obra del escritor británico Joseph Randolph Ackerley. Como sucede con otros de sus ensayos (*Copi*, *Alejandra Pizarnik* y textos más breves como la introducción a Osvaldo Lamborghini), Aira se preocupa por encontrar lo que llama el mito personal del escritor, es decir, el momento en el que la vida y la obra se conjugan para formar un estilo. Mucho de lo que dice podría aparecer en un texto que pertenece a la crítica académica. Muy especialmente el método que sigue: leer las obras de los escritores a través de las coordenadas que presentan el año de publicación, el año de escritura y el año en el que transcurre la historia contada. No se me escapa, por supuesto, que Aira lee con la libertad que le proporciona el ensayo, pero lo cierto es que los libros sobre Copi y Pizarnik y los comentarios de *Las tres fechas* son de consulta indispensable para la crítica académica, y lo mismo podríamos decir de los métodos que sigue, incluso el del mito personal del escritor. Por eso mismo, cabe preguntarse qué es lo que hace que, al mismo tiempo, esos aportes sólo puedan darse en el ensayo. ¿Es la libertad que tiene el ensayista? ¿Es la inteligencia, que aparentemente embotan la burocracia universitaria? ¿Es el gusto y la erudición, dos condiciones subjetivas, que en *Las tres fechas* reclama para el ensayista y niega para el investigador? Creo que la respuesta

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

se encuentra en una frase que dice sobre Ackerley, una frase que de ninguna manera podría aparecer en un *paper*: “Dejando de lado una obra de teatro juvenil, que no he leído, *The Prisoners of War*, basada en recuerdos de la guerra, su obra [la de Ackerley] consta de cuatro libros, que podrían agruparse en tres bloques” (AIRA, 2001, p. 35).

“No he leído”: la confesión es casi gratuita. Si la sacáramos no caería un solo argumento ni el ensayo perdería su capacidad de asombro y convicción. Casi diríamos que se trata del barómetro de Mme Aubain: un detalle sin sentido. Pero así como Roland Barthes encuentra en esa mención la clave del realismo, de la misma manera esa frase viene a ser como un gesto en el que se cifra el ensayo. Es como si Aira dijera “escribo ensayos porque, a diferencia del crítico literario, puedo decir con tranquilidad que hay algo que no he leído del autor que estoy comentado”. Y efectivamente, la clave de ese reconocimiento no está en el significado, sino en el significante, es decir, en el hecho de que lo ponga, de que nos desafíe de esa manera. “No he leído, pero mi lectura se sostiene igual”. Porque la crítica, como todo discurso de la universidad (el concepto es de Jacques Lacan), está dominada por la pulsión del saber<sup>2</sup>. No puede escribir sin saberlo todo, lo que significa que los protocolos de lectura y las evaluaciones institucionales no le permiten (no nos permiten) decir cosas como “hay algo de este autor que no he leído”. Todos desconocemos libros, todos tenemos saberes precarios y limitados. Lo que separa al ensayista (a Aira) del crítico es que puede mantener una relación abierta con lo que no conoce.

Veámoslo en otro libro. En *Alejandra Pizarnik*, se detiene en el cambio de apellido del padre, que pasa de Pozharnik a Pizarnik, y explica que “debe de haberse debido a uno de los muy corrientes errores de registro de los funcionarios de inmigración” (AIRA, 1998, p. 9). Como una hermana de la madre vivía en Argentina, “Debió de ser por ella que eligieron” (AIRA, 1998, p. 9) ese país. Los padres hablaban yidish en la casa: “la

---

<sup>2</sup> La presentación del discurso de la universidad, junto con los tres que completan el esquema, se encuentra en *El reverso del psicoanálisis*, seminario dictado en 1969-1970, bajo el impacto todavía de Mayo del '68. Entre otras consideraciones, se debe resaltar que, según la fórmula de Lacan, el saber se coloca en el lugar dominante. Esto no significa que la universidad lo sepa todo. Como sostiene Roland Chemama (2009, p.172), “‘todo saber’ no designa un saber que daría cuenta de todo, sino un conjunto de enunciados que no dejan lugar a ninguna otra cosa que no sea el saber”.

curiosa forma de hablar de la poeta puede haber tenido su origen en esa situación” (AIRA, 1998, p. 10). Pizarnik jamás se resignó a buscar un empleo corriente, por eso los padres “debieron de ser complacientes, o más o menos indiferentes, en ese aspecto” (AIRA, 1998, p. 10). Todas estas afirmaciones son conjeturas razonables, pero carecen de respaldo documental. Un tramo después concluye la primera etapa de la escritora de la siguiente manera: “el panorama de su formación queda más o menos completo” (AIRA, 1998, p. 27). Aira reconoce que tiene vacíos documentales. Imaginemos a un editor de una revista académica que se topa con la afirmación de que el cambio de apellido “debe de haberse debido a”. Podría preguntarse si el dato no se encuentra entre los archivos de los ingresos de inmigrantes, o podría sugerir que cambie la perífrasis por aclaraciones como “aunque no podemos asegurarlo con certeza, las fuentes consultadas indican que es probable que”. A Aira no le interesa ocultar los vacíos: los muestra con desenfado. ¿Por qué?

203

Las razones para trabajar de esta manera deben ser muchas. En primer lugar, cabe aventurar que Aira reivindica una cierta libertad en relación con el material que trabaja. En otras palabras, se planta en el desconocimiento, si entendemos esa palabra en el sentido activo que tiene, como cuando decimos “desconozco la deuda que se me reclama”. Esto es especialmente claro en su trabajo sobre Pizarnik: le alcanza con realizar hipótesis razonables sobre cuestiones como el cambio en el apellido o las causas que originaron las dificultades en el habla porque no tiene la obligación de saberlo todo y porque esos datos, en realidad, no modifican su lectura. Parafraseando a Borges, Alberto Giordano dice que los críticos académicos “desatienden su propia *convicción* y su propia *emoción* de lectores para fundar sus juicios estéticos sobre algunas de las *supersticiones* impuestas como valores indiscutibles” (AIRA, 1998, p. 262)<sup>3</sup>. El crítico se revela una “figura opaca, modelada por una serie de pactos y compromisos institucionales” (AIRA, 1998, p. 262-263). Efectivamente, el crítico cancela su individualidad porque habla en nombre de una comunidad académica, que se organiza alrededor de valores como “objetividad”, “cientificidad” y

---

<sup>3</sup> Giordano apoya su juicio en “*La supersticiosa ética del lector*”, que Borges recoge en *Discusión*.

“exhaustividad”, todos valores que, en el caso de los estudios literarios, son efectivamente supersticiones o, a lo sumo, pactos y compromisos institucionales. Al confesar los límites de lo que sabe, Aira habla desde sus criterios en la medida en que, en lugar de intentar saberlo todo, utiliza sus propias convicciones y su propia emoción para ponderar qué documentos leer y hasta qué grado de profundidad y minuciosidad llegar.

Complementariamente, frases como “no he leído” ponen de relieve que lo que hace admisible a un ensayo es la realización de un texto convincente y a la vez, e inseparablemente, estético. En Aira, se ha estudiado el mito personal del escritor. Analía Capdevila destaca que en *Alejandra Pizarnik* (el argumento es extensible a otros ensayos) Aira elabora su relato con un esquema que mantiene el tipo de biografía tradicional (familia, aprendizaje, influencias literarias, etc.), pero lo cruza con el mito personal del escritor, es decir, el momento en que el escritor quiso ser escritor, experiencia que da comienzo a la obra, y que al mismo tiempo va reconfigurándose a lo largo de la vida y la escritura. “La vida de un escritor – comenta Capdevila – sería entonces ese revivir, a lo largo de toda su vida, del momento de la primera vez, de la vez que pudo inventar lo nuevo; instancia a la que Aira también le encuentra el nombre preciso: la innovación” (CAPDEVILA, 2018, p. 7). Así, el mito del escritor no es un momento congelado en el tiempo, porque la innovación es “la fundación de un campo de experimentación artística”, que surge a partir de una serie de restricciones en la conquista de un estilo.

Notemos, de paso, que el mito personal del escritor apunta en una dirección cercana a la de la crítica. En “¿Qué es un autor?”, uno de los propósitos de la crítica es establecer el corpus que se articula con esa categoría especial que es el nombre del autor. Para esto, necesita definir una serie de características temáticas o formales que le permitan trazar límites entre los textos que entran y los que no entran en la literatura. Pero, sujeto universitario, el crítico debe leerlo todo, sin restricciones ni ponderaciones estéticas de ningún tipo. No podría descartar la obra temprana de Ackerley, aunque más no sea porque forma parte del corpus, y tendría que leer hasta las boletas de la lavandería, porque quién sabe, tal vez tenga alguna marca particular. Nada de esto se encuentra en el mito personal del escritor.

Ciertamente, Aira define de esta manera un estilo (y esa definición es muy útil para un tipo de trabajo crítico como el que acabo de comentar), pero lo que le interesa es definir ese momento de iniciación, que se puede comprender a posteriori, después de la muerte, como destaca Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira*, de modo que los textos adquieren de pronto una jerarquía, no todos tienen el mismo interés, ni tampoco es necesario leerlos completos. De hecho, se los puede descartar. En Aira, la lectura es descubrimiento, narrativa e invención.

Pero existe otra razón detrás de todo lo que dije. El desconocimiento tiene una relación compleja con el conocimiento, porque sólo se llega a desconocer algo cuando se ha conocido lo suficiente. Es un hueco en el saber. Sólo se desconoce el libro temprano de Ackerley cuando se han leído los demás. Esto pone de relieve que el desconocimiento es una parte importante de la subjetividad, porque una vida está hecha de luces y sombras, de la misma manera que un desarrollo intelectual está conformado por ideas y oscuridades. Para subrayar esta cuestión, quisiera reponer una imagen que Guido Ceronetti (2018, p. 6) presenta en *Los pensamientos del te*:

En la lucha por hacer frente mentalmente a lo que en el tiempo se demuestra como una agresión de la tiniebla que materialmente no encuentra resistencia, a modo de cortes transversales liberadores que el té ayuda a encontrar y descifrar, aprendo a no aborrecer en exceso las tinieblas, para no destruir las pocas posibilidades de penetrar en su secreto.

Una de las claves de la obra de Aira se encuentra en que mantiene las tinieblas como condición para escribir. Esto es especialmente claro en su narrativa. Como dice Julio Premat, sus ficciones se basan en la composición de una perspectiva repetida: “la de un narrador que no entiende, la de una acción que se desmenuza, la de una peripecia incongruente que echa a perder una historia hasta entonces tan prometedora” (PREMAT, 2009, p. 245). “El personaje típico en Aira observa el mundo pero no lo conoce, quiere descifrar lo elemental y lee mal” (PREMAT, 2009, p. 245). Por eso, se trata de una “literatura de monstruo o de idiota, de extranjero o de salvaje, pero sobre todo una literatura de punto de vista. El procedimiento Aira, tan comentado, es ante todo el de una perspectiva: son las andanzas de un idiota en el mundo de la peripecia” (PREMAT, 2009, p. 245).

Por supuesto, la cuestión cambia cuando pasa de la narrativa a los ensayos. En los ensayos, Aira demuestra un conocimiento pasmoso de lo que habla. Pero igualmente las oscuridades, reveladas como tales, pasan a formar una parte importante de la argumentación. Si la crítica académica procura disipar las nieblas para presentar los textos de una manera luminosa, Aira intenta mantener las oscuridades porque forman una parte importante de la realidad y la subjetividad de quien escribe. Al reconocer las sombras y las ambigüedades, la literatura dice las cosas de una manera más ajustada a la realidad. Descubrir el documento en el que se certifica el cambio de apellido de la familia de Pizarnik es un hallazgo; mantenerlo en la incertidumbre se ajusta más a la vida, porque la vida no siempre tiene razones y documentos que le den sentido, y tal vez casi nunca los tiene.

Por otra parte, hay una acción activa del desconocimiento, o por lo menos de esa forma a posteriori del desconocimiento que es el olvido. Podemos comprender el olvido como la fuerza que realiza una curaduría de los recuerdos. En “*Dos notas sobre Moby Dick*”, Aira (2001, s.p.) aborda el problema a través de la lectura

206

Sucede que las novelas muy extensas no se releen con frecuencia. Si son clásicos, como lo es *Moby Dick*, se los lee en la juventud, y después se los recuerda, y el olvido los enriquece infatigablemente. Los accidentes de la memoria engendran toda clase de quimeras. A veces nos lanzamos a releer uno de esos libros larguísimos sólo para encontrar ese detalle extraño, misterioso, sugerente, que ha vuelto sin cesar a nuestro pensamiento durante veinte o treinta años. Típicamente, no lo encontramos, porque no existía. Típicamente, nos resistimos a creerlo. El mecanismo es análogo al de Ahab lanzándose al mar en busca de su ballena blanca.

El olvido compone un texto diferente para cada lector. Es como una sombra que va cubriendo determinadas partes. Sin duda deja el argumento mítico de Ahab arrojado como un loco contra la ballena blanca, pero elimina muchas de las digresiones ensayísticas, cosas como la anatomía de la ballena, la ballena como plato o el estudio comparativo de la cabeza de cachalote. Otros detalles, incluso poco significativos, permanecen. En mi caso, recuerdo la defensa que hace Melville de la caza de ballenas, el momento demoníaco en el que Ahab se enfrenta a los rayos y varios episodios puntuales de la cacería, que le dan carnadura a la anécdota. Nadie recuerda el mismo texto. Aira agrega que el olvido tiene un componente

creativo, porque incorpora detalles, como si la invención completara los huecos. Por eso, un libro largo como Moby Dick es un libro distinto en cada lector, especie única, hecha con el mismo mito, pero con detalles distintos. La escritura y la subjetividad son formas que están articuladas a partir de memoria y olvido, conocimiento y desconocimiento. Aira afirma que la lectura también lo es: cuando releemos, buscamos darle caza a un elemento que no está y que ignoramos. Acaso siempre lo vamos a ignorar.

### **Estilo, historia, desconocimiento**

La relación con lo desconocido cambia de acuerdo con los escritores y las épocas en las que nos detengamos. En César Aira, esto se puede comprender a través de “*En La Habana*”, un ensayo/crónica/relato que apareció hace algunos años junto con “*El arte contemporáneo*”.

Desde las primeras líneas, el texto de Aira se coloca al final de los tiempos, que en su obra es, como sostiene Sandra Contreras en su libro sobre el escritor, el tiempo de la escritura. Se trata de una descripción directa, hasta podríamos decir concentrada, porque pareciera avanzar demasiado rápido por las calles de la ciudad:

La primera mañana fui a la casa de Lezama Lima. Sucedió un poco por casualidad: salí a caminar para ver la ciudad, y como no hay mucho que ver porque todo está en ruinas, todo es sucio y sórdido y uno trata de pasar de largo lo más rápido que pueda, dejé atrás La Habana Vieja, de pronto estaba en Prado y se me ocurrió que la calle Trocadero no debía estar lejos. (AIRA, 2016, p. 59)

El “pasadizo mitológico” de Trocadero “ahora es una callecita rota, con charcos y montones de basura y viejos sentados en los umbrales fumando cigarros malolientes” (AIRA, 2016, p. 59). El clima decadente se completa con un sopor que lo invade todo. A las 10 y media de la mañana una ciudad debería estar a pleno tren; Aira descubre, en cambio, que en la calle hay viejos jugando al dominó, y el museo de Lezama parece cerrado. Es una impresión falsa, pero eso refuerza el clima, porque algo que parece cerrado tiene que estar en un estado lamentable. Cuando entra, descubre a una pareja que está durmiendo en un banco que hay en el pequeño patio de la casa. El lugar está descuidado: la biblioteca no está, de las piezas cuelgan

“deplorables cuadros” de “jóvenes pintores”, “los muebles son dudosos”, la casa está llena de humedad y el patio “es un pozo oscuro al que dan las cocinas y lavaderos de los ruinosos departamentos superiores, que parecen superpoblados. En uno de ellos, allá arriba, estuvo cantando un gallo todo el tiempo” (AIRA, 2016, p. 61).

Aira recorre la casa con poco interés, hasta que encuentra un vaso, procedente de Dinamarca, de veinte centímetros de alto. La directora del museo le comenta que el vaso aparece en *Paradiso*. Aira lo describe con fascinación: es un florerito para una sola flor, de veinte centímetros de alto; visto a la distancia, parece moteado, pero “de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso, todo en finas líneas verdes sobre blanco, de casas, árboles, calles, autos, *all over*” (AIRA, 2016 p. 63). Esto lo lleva a comentar la teoría de la imagen de Lezama Lima:

Lezama teorizó largamente, a su modo, sobre la “imagen”, o las eras imaginarias, y aunque en él la palabra está contaminada con el sentido de “metáfora”, creo que coincide, o se lo podría hacer coincidir sin violencia, con la idea de Deleuze de nuestra época actual como “era antiimaginaria”. La imagen, para ser verdaderamente imagen, como lo fue en las eras imaginarias (por ejemplo el Renacimiento) debe surgir como enigma, fuera del lenguaje, definitivamente sin explicación ni justificación: fuera de todo relato posible, es decir como misterio y posibilidad infinita. Nuestra época, al revés de las eras imaginarias, se ha especializado en neutralizar el valor específico de la imagen, anulándola con algún relato de una clase u otra. Claro que en un escritor eso es inevitable. Si la imagen de verdad es la refractaria a las palabras, el escritor no podrá evitar desvirtuarla. Pero, supongo, hay modos de sugerir, aun dentro del discurso, el silencio de la imagen. Esos modos, que no soy yo quien pueda analizarlos, constituyen buena parte del estilo y el método de Lezama. (AIRA, 2016, p. 64)

Aira repone con economía de recursos las ideas principales del escritor cubano. La imagen es una forma del misterio. Puede tratarse de una realización pictórica, un mito o un argumento literario. El soporte en realidad no importa, porque lo que importa es que la imagen está cerca de conceptos como aparición, fantasma e hipóstasis. Su función es darle un formato reconocible a lo desconocido. Como dice Aira, Lezama siempre se esforzó por mantener la imagen como algo que no se puede interpretar. El estilo de su obra es ese: un estilo ininterpretable, aunque evidentemente dirigido, dos características que comparte con sus verdaderos padres

literarios, que son los románticos alemanes, quienes se dirigían al absoluto, precisamente porque era algo que no se podía revelar.

Ahora bien, las teorías de la imagen de Lezama y de Aira son muy diferentes, y el punto central del ensayo se encuentra, creo yo, en esa diferencia. Esto está ligado a una concepción de la mirada completamente distinta. Cuando Aira mira el florero danés, sus ojos son penetrantes: repasa en él las casas, los árboles, las calles y los autos de una manera tan detallada, que ve “el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros” (AIRA, 2016, p. 63). Aunque puede exagerar, esta exageración demuestra que la mirada de Aira es la de un miope: los ojos de un miope ven muy mal de lejos, no consiguen eliminar las nebulosas que borronan los contornos, hasta que su dueño se acomoda a vivir en una suerte de impresionismo involuntario; sin embargo, esos ojos deficientes para lo lejano o lo amplio son máquinas extraordinarias para la cercanía ya que pueden ver con una gran nitidez los detalles milimétricos de las cosas. A lo largo de “*En La Habana*”, Aira describe varias miniaturas, algo recurrente en su obra. Y cuando no es una suerte de escáner de lo milimétrico, la miopía se convierte en una fuente de invención. En una de las escenas finales, está a punto de contemplar un pavo real y recuerda que una vez la escuela los llevó al zoológico y todos pudieron ver uno, todos menos él, porque ya por ese entonces era miope. “Por la miopía me he perdido todos los detalles, pérdida que seguramente causó el desarrollo excesivo, un poco monstruoso, de mi imaginación” (AIRA, 2016, p. 95). La miopía es el desconocimiento de lo lejano: pero esa atrofia dispara la invención y capacita para ver en un milímetro un universo encastrado.

Nada de esto se encuentra en Lezama. La mirada que compuso el autor de *Paradiso* es en cambio de grandes dimensiones: su campo de visión se forma en el horizonte, a la orilla del mar. En “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, reivindica lo que llama el “sentimiento de lontananza” para comprender la cultura cubana. Con ese concepto, realiza una oposición entre las culturas continentales y las insulares. Las primeras, comenta Lezama, construyen un paisaje interior, que es lo que hizo la literatura argentina, algo

sobre lo que Aira desplegó su primera narrativa, con *Moreira, Ema, la cautiva* y *La liebre*; las culturas insulares, en cambio, piensan el mar. Amplia como la perspectiva oceánica de una isla, la vista extensa de Lezama, situada en el sentimiento de lontananza, proyecta en el horizonte las esperanzas, los viajes, el exotismo, en fin, lo que se suele llamar la utopía. Como si se anticipara a los debates sobre la comunidad y lo común, Lezama comprende que la comunidad insular (la comunidad cubana) se construye con la mirada puesta en el mar, una cultura en la que lo universal viene en los barcos, una cultura nostálgica e ingrávida, una cultura como proyecto, todo lo cual significa que en el vértice (en el punto de fuga del cuadro oceánico hacia el que mira) se sitúa lo desconocido. En esa mirada utópica, lo conocido de la comunidad se construye situando lo desconocido en el horizonte, lo que conforma una poética, una política, una religión, una gran narrativa; si se quiere: un imaginario. Aunque se trata de un escritor absolutamente singular, formado por bibliotecas extrañas, libros conocidos y desconocidos, más aún, insospechados, la mirada amplia de Lezama, que sitúa lo desconocido en el horizonte, puede comprenderse como una mirada de época.

210

Pueden rastrearse muchos desencuentros entre Lezama, la modernidad y el socialismo (la tendencia antimodernista de su escritura, las repercusiones del caso Padilla y el exilio interno son algunos de ellos). Pero su obra pertenece enteramente a la modernidad. En ella, instala una mirada teleológica en la que lo religioso se confunde con lo político: una mirada que le da sentido al presente por medio de la profecía. Al reparar en la decadencia de las calles, los grupos de viejos jugando al dominó y el sopor que invade la ciudad, Aira le impone a la imagen de la utopía una serie de imágenes simples mediante las cuales sugiere una narrativa histórica (una suerte de copia del “antes y después” de las propagandas televisivas) con la que muestra el derrumbe de ese proyecto moderno por excelencia que fue el que le dio forma tanto a las esperanzas de los cubanos de los '30 y '40 como el que pareció realizarse con el triunfo de la revolución en 1959. El mismo trabajo por oposición de imágenes se produce entre la mirada gran angular de Lezama (una mirada de cinemascopio) y la miopía miniaturista que impone en el ensayo. Esto es particularmente claro en la forma en la que

habla de la casa de Lezama. Aira opone las dimensiones gigantes de la imaginación o el mito (la casa queda en Trocadero, un “pasadizo mitológico” y “una vía regia”) con la estrecha realidad del inmueble. Ciertamente, Aira exagera en su descripción: dice que la casa de Lezama cuenta con 5 o 6 habitaciones desplegadas en unos 30 metros cuadrados, lo que es lógicamente imposible, porque los ambientes tendrían la dimensión de calabozos. Pero todos modos lo real se impone: ese hombre que situaba lo desconocido en el horizonte y construía las dimensiones utópicas de la comunidad vivía en una casa módica en la que apenas entraba su voluminosa anatomía.

### **Torcer la teoría de la imagen**

En la casa de Lezama, Aira produce una torsión extraordinaria de la teoría de la imagen y sugiere un cambio histórico en las relaciones de la literatura con lo desconocido. Para enfocarlo mejor, voy a intercalar un tramo de “*La innovación*”. En ese otro ensayo, Aira dice que la obra de Baudelaire estaba preparada para ir hacia lo desconocido: “El mantra del innovador es el verso de Baudelaire: “al fondo de lo desconocido, para encontrar lo nuevo” (AIRA, 1995, p. 28). La afirmación podría ser de Lezama, gran lector de Baudelaire, pero Aira se aparta de esa coincidencia, porque resalta enseguida que lo nuevo es un epifenómeno de lo viejo. El autor de *Las flores del mal* “ve en el mundo fenoménico, en el vértigo de las ciudades, en la Historia misma, reinos inmóviles de tal antigüedad que ya han herrumbrado la memoria, embotado la percepción, extenuado el gusto” (AIRA, 1995, p. 28). Frente a la importancia que Lezama y la modernidad le dan al futuro, Aira resalta que el sustrato de la innovación es la vejez. Y esto lo lleva a repensar lo desconocido:

El mito de lo nuevo se forma entonces no sobre el futuro, sobre lo que está meramente mañana, o pasado mañana, porque para entonces sólo se habrá acentuado lo viejo, sino sobre una transmutación del quantum de realidad. Lo nuevo no está adelante, ni arriba, ni abajo, ni atrás, sino en otra dimensión, en lo que nosotros también, como Baudelaire, podemos llamar lo Desconocido. La llave de oro de esa dimensión es el tedio, y la ensoñación a la que el tedio nos precipita. No se accede a ella por los contenidos: objetos

nuevos, ideas nuevas, son apenas antigüedades “fabricadas a la vista del público”, como decía Macedonio Fernández. Todas las novedades son combustible para la caldera de nuestro indecible aburrimiento.

No. A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivizarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible. (AIRA, 1995, p. 28)

212

Al convertir las ruinas de *La Habana* en el trasfondo de sus reflexiones, Aira nos dice sin decir que el mundo ha colapsado y que el arte y la literatura deben convertirse en otra cosa. Lo notable no es solamente ese reconocimiento. Desde Baudelaire, y tal vez podríamos llevar la comprobación hasta los románticos, muchos escritores y artistas hablaron de las ruinas de la antigüedad. Pierre Bourdieu lo ha dicho en “*Algunas propiedades de los campos*”: los revolucionarios son aquellos que atacan el estancamiento y reivindican la vuelta a los orígenes de la literatura. Tal es así, que Lezama y su grupo no hicieron otra cosa: contra las vanguardias, a las que consideraban una forma del nihilismo, volvieron a los orígenes, que para ellos estaban representados por ese escritor anterior que es Juan Ramón Jiménez (y con él Mallarmé, Baudelaire y Julián del Casal). Pero mientras avanza el siglo XX, este juego del retorno va horadando los supuestos iniciales. El retorno a Freud que propuso Lacan puede comprenderse como el modelo de los demás. Cuando Lacan volvió, ya no lo hizo para reencontrar un significado o un origen del que los psicoanalistas se habrían desviado, sino para demostrar que en el origen no hay nada, o que la nada es el origen, de modo que en lugar de descubrir significados, lo que hizo fue poner de relieve la primacía del significante. Aira dice algo cercano al final de este pasaje: “A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada” (AIRA, 1995, p. 28). Ahora, entonces, el juego entre lo conocido y lo desconocido es la diferencia que existe entre lo que tiene significado y lo que no lo tiene, lo que ha sido interpretado y lo que sorprende porque todavía carece de interpretación. Lo conocido es lo que forma parte del saber: es el stock a partir del cual hablamos y nos comprendemos, haciendo del mundo una

superficie simbólica predecible. Lo desconocido es lo que irrumpe o bien lo que siempre vuelve a irrumpir.

La innovación de Aira se puede comprender precisamente al confrontar esta propuesta con la de un escritor como Lezama. La mirada de la modernidad es la del autor de *Paradiso*: amplia y comunitaria, enfoca lo desconocido, pero al mismo tiempo lo profetiza, de modo que eso le da sentido a la actualidad. La mirada de la modernidad es la que está en la foto que Alberto Korda le saca al Che Guevara: una mirada que escruta con seguridad el futuro hacia el cual avanzar. Lo mismo encontramos en los ojos de San Martín, los de Martí o los de Bolívar. A nadie se le ocurre que esas personas estén mirando alguna tontería, ni tampoco que estén pensando algo cotidiano, porque son figuras cuya única ocupación es imaginar el futuro de la comunidad: son los que se encargan de materializar la mirada que define lo colectivo. En esa óptica, lo desconocido es lo que le da sentido al resto de las cosas: es el horizonte, el punto de fuga que ordena el cuadro. Precisamente eso es lo que desfallece en Aira, y en *La Habana* ese desfallecimiento profundiza su representatividad histórica. Por una parte, lo desconocido se convierte en lo que no tiene significado, lo que irrumpe, lo que se encuentra en la actualidad más actual como aquello a lo que no puede dársele sentido y lo que le saca al presente su significación. Es la mirada del miope: imposibilitada de ver el conjunto, masa amorfa sin ningún sentido, se acerca demasiado a algún objeto, para descubrir en ese objeto un universo abismal.

213

En “*En La Habana*”, Aira presenta esta propuesta a través de los objetos que Lezama atesoró. Luego de mirar el vaso danés, se detiene en dos latas de tabaco que, según recuerda, portan una imagen de lo que cree son escenas de la industria del tabaco. La directora del museo le dice que aparecen en *Paradiso*. Aunque piensa que los escritores pueden hacer otras cosas además de describir objetos, reconoce que Lezama “se limitó a ‘describir’, como dice ella, los objetos y las escenas pintadas en ellos; no los usó para generar relatos nuevos sino en todo caso para decorar relatos generados psicológicamente” (AIRA, 2016, p. 73). Cabe agregar que las descripciones son parte de su concepción de la imagen, estrechamente vinculada con la pintura tradicional. Describir, para Lezama, es poner un

punto de fuga que hace que todo se dirija hacia la fuente de significación. Aira rompe con esta perspectiva a través de lo que, con Raymond Roussel, denomina “el método general de producción automática de relatos” (AIRA, 2016, p. 71): “un relato puede surgir no de la imaginación o la memoria o cualquier otro agente psicológico sino de la ordenación y organización narrativas de elementos o ‘figuras’ provenientes del mundo externo y reunidos al azar” (AIRA, 2016, p. 71). Con esas dos latas, que podrían presentar imágenes levemente diferentes, se puede elaborar un relato que permita conectar las dos escenas. La imagen no se describe: la imagen es una máquina que, al conectarla con otra, produce relatos.

Para avanzar en esta idea, compone la siguiente maqueta:

Supongamos un personaje de novela, un fugitivo, que atraviesa alguna porción del territorio de Cuba y llega a una casa aislada (una casa señorial, de ingenio o plantación, para hacer verosímil que sirvan la comida en una rica vajilla pintada), donde le dan hospitalidad, parte importante de la cual es la alimentación. Acabado el primer plato, le piden amablemente que cuente su historia. La verdadera no puede contarla, porque es algún asunto criminal, y como el sujeto no tiene imaginación, ‘cuenta’ lo que está viendo en el plato vacío, es decir improvisa una historia a partir de la escena que ve pintada en el fondo del plato. Resulta bastante apasionante, por inesperado y exótico (hay que pensar que las pinturas de esos platos no son muy realistas, y hasta suelen ser chinas), los anfitriones, ansiosos, preguntan cómo sigue. Pero ya le han servido el segundo plato, y el narrador se precipita sobre él, hambriento como está, contienen la curiosidad y le dan tiempo para alimentarse. Al desaparecer la comida aparece otra escena pintada en el fondo del plato, e inspirándose en ella el huésped continúa el relato. Por supuesto, al hacer pasar el cuento por hechos vividos, le es preciso mantener el verosímil, y para ello hay que conducir los hilos de la trama resultante de la escena del plato Uno a los de la escena del plato Dos, que pueden no tener nada que ver con la otra. (AIRA, 2016, p. 78)

214

Como dice en *Copi*: el trabajo del escritor “va contra la interpretación. Recuerden la frase de Jasper Johns: ‘El arte es hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa...’” (AIRA, 2003, p. 32). En otras palabras, huir hacia delante, lo que en el caso del fugitivo de “*En La Habana*” es literal. La lógica de Aira es la del sintagma: se pasa de una escena a la otra sin volver la vista atrás. La única exigencia es que el relato funcione. En la maqueta no hay paradigma, es decir, no hay sistema ni momento en el que la obra se pliega sobre sí para generar una interpretación de los hechos. A diferencia del psicoanálisis, en el que el acto fallido genera una

retrospección, lo inesperado produce una huida hacia delante. Por eso el fugitivo rompe los platos, lo que salva a la maqueta de las tramas habituales, como la que se ve en la película *Los sospechosos de siempre*, en el que el detective descubre que el criminal inventó una historia con las fotos y las noticias que tenía pegadas en la pared. “El fugitivo, reanimado por el alimento, salta sobre la mesa, les arroja a sus perseguidores lo que tiene a mano (la vajilla), se resiste como un demonio, se escabulle por una ventana” (AIRA, 2003, p. 79). A diferencia de la película, que clausura el relato con el sistema, Aira mantiene la continuidad del sintagma: “En el piso del comedor han quedado los platos rotos, y si uno de los niños de la casa trata de armarlos como un rompecabezas, se equivoca y se forman escenas nuevas, compuestas, que cuentan otras historias” (AIRA, 2003, p. 79).

No hay interpretación. Lo desconocido debe permanecer como lo que es, porque interpretar los objetos y los relatos es traicionar. Lezama levanta una imagen que, como un tótem, crea comunidad; Aira narra sin interpretar. Nada refleja mejor esa capacidad inagotable de los objetos que las reflexiones sobre el barroco que realiza en *Copi*. Para Aira, el autor de *Las viejas travestís* compone una estética barroca en la medida en que todo está infinitamente lleno. De ese modo, el relato nunca llega al límite: siempre se puede inmiscuir más, porque el universo es inagotable. En Lezama, en cambio, el barroco es todavía religioso: está marcado por la imagen de Cristo y sus reproducciones en los cuadros, funciona a partir del non plus ultra de esas imágenes. El barroco de *Copi* (el del Aira de esa época) es el de objetos que se encastran los unos en los otros, produciendo tanto huidas sintagmáticas como signos inagotables y recorridos incompletos. Ese universo pascaliano es a la vez pesadilla vital y potencialidad narrativa, porque nunca logra clausura, nada lo bordea ni lo limita. Aunque Aira abandona la palabra barroco, su trabajo con Lezama consiste en arrancarlo de la búsqueda del significado utópico para componer un pequeño laberinto que se duplica como en un espejo y permite que la narración se deslice sin preguntarse por el sistema o la interpretación. Así describe la casa de Lezama:

¿Habría vivido realmente ahí? Una vez que estuve otra vez caminando por la calle, recordaba a la casa, y sigo recordándola, como demasiado chica, una ‘casa de mente’, los

cuartos tan pequeños que abriendo los brazos se podrían tocar las paredes enfrentadas, y habría que ponerse de perfil para pasar las puertas. Y los cuartos apretujados unos contra otros. ¿Es posible? Quizás es una impresión que produce la casa gemela: al comunicarlas y derribar el muro divisorio es como si hubieran abierto la tapa de una caja, o puesto un espejo, creando esa sensación de maqueta o casa de muñecas. (AIRA, 2016, p. 67)

En esa duplicación se juega un cambio de época, un cambio de mirada, y una nueva colocación de lo desconocido. No hay teleología, no hay sistema, no hay paradigma. Sólo una huida hacia delante, como la del fugitivo, que sigue un camino azaroso.

### **Aquiles y la tortuga**

Lo desconocido es fundamental para comprender la diferencia entre la crítica académica y el ensayo. En *Copi*, Aira retoma el argumento de Herodoto que Walter Benjamin utiliza en su texto sobre el narrador: el rey vencido que, sin lamentarse, ve a sus hijos y ministros esclavizados, llora cuando pasa un viejo servidor que ha corrido la misma suerte. Herodoto no sólo no dice los motivos de ese llanto, sino que se toma el trabajo de indicarnos que los desconoce. Para Aira, la clave del relato está ahí: “debemos desconocerlos nosotros también para que el relato funcione. Porque el relato, siempre lo es de algo inexplicable. El arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación” (AIRA, 2003, p. 19). El argumento sirve para pensar la diferencia que existe entre la crítica y la literatura. Porque la crítica, por más vueltas que le demos, no funciona si no les asigna sentido a los relatos de los que se ocupa.

Aira traslada esta diferencia a la oposición que hay entre el sueño y el mito: el mito sobrevive como aquello que nunca se puede reducir a un significado, mientras que el sueño es pura interpretación. Luego atribuye la oposición a la que existe entre la memoria y el olvido:

La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante. Por ejemplo pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción. (AIRA, 2003, p. 34)

Podemos comprender la oposición a través del lenguaje. De un lado, la yuxtaposición es una articulación sintagmática que va hacia delante, olvidando a cada paso lo anterior; del otro, la memoria forma sistema: le da al texto un contexto y un paradigma que permiten la interpretación. La crítica se inclina por esta última opción, mientras que el ensayo trabaja por yuxtaposición: “*En La Habana*” es una secuencia de visitas de museos; la maqueta narrativa que contiene es la historia de un fugitivo que pasa de un plato al otro hasta que los rompe en pedazos para que nadie logre sistematizar sus invenciones.

A pesar de todo, la crítica y la literatura comparten algunos principios esenciales. Varias veces Aira expone la Ley de los Rendimientos Decrecientes. La idea busca demostrar que la invención de algún campo estético o intelectual se realiza de golpe. Cuando Newton publica su obra, cuando Pitágoras o los pitagóricos establecen sus leyes o cuando Duchamp inventa la fuente, se abre un campo inmenso, de golpe, de una sola vez, como si un resorte bajara de golpe hasta el piso. Para producir un nuevo descenso, hará falta mucho esfuerzo, y el resultado serán de apenas unos milímetros más.

217

Aunque aplica especialmente para el arte, el argumento es parecido al que expone Claude Levi-Strauss en “Introducción a la obra de Marcel Mauss”. El lenguaje apareció de golpe: no hay un poco de significación y después otro poco, la significación del mundo no es gradual, sino que se trata de una iluminación repentina, si queremos creer que el lenguaje trajo luz a esos primates que supuestamente fuimos alguna vez. Después de ese salto, el saber se fue acumulando de a poco, articulando significantes y significados, hasta formar sistemas. Lo mismo podríamos decir de las experiencias personales, por ejemplo cuando uno ingresa a la universidad. En las materias iniciales tal vez hubo un momento de confusión. ¿Qué es el formalismo ruso? ¿Qué dice Bajtin? ¿De qué habla Lacan? Pero hay una forma de superar ese estado, y es fingir que uno sabe, aferrándose a los pocos signos reconocibles de todo ese lenguaje nuevo. El salto es parecido al de la invención del lenguaje o al de la Ley de los Rendimientos

Decrecientes, ya que después lo que queda es ir avanzando en la comprensión<sup>4</sup>.

En este sentido, todos los campos del saber, al igual que la literatura, se pueden comprender como formas de articular con lo desconocido. Porque lo desconocido nunca desaparece. Es cierto, la crítica tradicional se propone disolver las tinieblas, como en esos juegos de estrategia en los que uno avanza iluminando la oscuridad del mapa. Con Aira (o a partir de Aira), podemos llamar literatura a la forma mediante la cual el lenguaje conserva las sombras para producir invenciones. Su mirada de miope es una muestra interesante: inventa ahí donde no ve. Pero la mejor crítica (la crítica que produce sentidos nuevos) es aquella que incorpora lo desconocido como un elemento central de su quehacer. En *Sobre el arte contemporáneo*, Aira sostiene que el arte actual se basa en una competencia entre la innovación (el fugitivo que va rompiendo los platos) y la reproductibilidad. El argumento se puede trasladar a la crítica y la literatura: la crítica le asigna un contexto a la literatura, es decir, levanta un sistema, mientras ésta se dirige hacia lo desconocido. Es la carrera de Aquiles y la tortuga. Pero la crítica que produce algo es aquella que se mantiene en una relación inestable con lo desconocido. Nunca deja de ser Aquiles en la carrera: va detrás del significante que escapa, pero establece una articulación con lo desconocido y de esa forma produce nuevas lecturas e incluso, en el mejor de los casos, interviene en la construcción del saber.

218

En uno de los argumentos centrales de *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras propone una serie de diferencias entre Aira, por un lado, y Saer y Piglia por el otro. Se trata de la construcción de un contexto o paradigma: son tres escritores que, en un determinado momento, presentaron opciones levemente diferentes, y por eso se los puede ver como

---

<sup>4</sup> Para hacer más clara y convincente esta formulación, se puede leer “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. En él, Lacan expone los tiempos a través de los cuales alguien puede convertirse en un sujeto. No importa que ese sujeto sea el sujeto abstracto y universal que todos somos o sea, como es más habitual, un sujeto en una conversación, un sujeto en una institución, etc. El punto de partida nunca es “yo sé lo que soy”, porque eso es absurdo. Los tres tiempos son los siguientes: 1. Un hombre sabe lo que no es un hombre; 2. Los hombres se reconocen entre ellos por ser hombres; 3. Yo afirmo ser un hombre, por temor de que los hombres me convenzan de no ser un hombre. Los tres tiempos son de anticipación. Esto significa que cualquier saber, el de la crítica, la historia o cualquier otro, se basa en una anticipación de lo que uno habrá de saber (y por eso finge que sabe) y, por eso mismo, en un desconocimiento fundamental.

un sistema. Ahora bien, Contreras los compara a partir del punto en el que éstos se detienen en su indagación sobre la realidad, es decir, en el límite en que colocan la escritura. Piglia debería entenderse como lo que Hal Foster denomina un “posmodernismo de resistencia: una deconstrucción crítica – esto es, política – de la tradición, de los códigos culturales, del orden de las representaciones” (CONTRERAS, p. 28). Se trata del “compromiso negativo que la modernidad – en la versión magistral de Adorno – asoció a la noción de estética como un intersticio subversivo en un mundo instrumental” (CONTRERAS, p. 28). Aunque con diferencias importantes, que Contreras destaca en varios tramos de su libro, Saer comparte ese universo, porque sostiene un compromiso con la obra que implica “no ceder en la exploración de la negatividad”. De ahí que ambos entiendan la literatura como una forma de conocimiento mediante la cual exploran los límites de lo que se puede conocer o de lo que se puede decir y no decir. En “Aira no se trata del arte como una *experiencia de conocimiento* – sea la intelección mediata de la realidad, o la imposible aprehensión del mundo – sino del arte como *pura acción*” (CONTRERAS, p. 30). De este modo, Contreras muestra que Aira es un escritor que sale de la negatividad adorniana: pero la riqueza de la lectura se encuentra en que, además, transforma a Aira en un dispositivo crítico nodal. Es decir, por una parte compone un sistema que está conformado por Piglia, Saer y *Punto de vista*, basado en preferencias estéticas, pero también en un corpus de ideas teóricas compartidas; por la otra, articulando la escritura con Aira, sale de ese armado y desconoce las propuestas teóricas que aquella revista había puesto en circulación, entre las que se destacan los libros de Raymond Williams y Pierre Bourdieu, a los que Contreras les da un espacio muy menor en sus reflexiones. El libro genera contexto, sistema, paradigma, asigna sentidos, corre detrás, pero elige detrás de quien correr: huye para delante.

Esta capacidad de la crítica tiene una realización teórica y práctica en muchos trabajos de Alberto Giordano. En “*La crítica de la crítica y le recurso al ensayo*” (1998), describe dos caminos por medio de los cuales la crítica se vincula con el ensayo. En primer lugar, sitúa a Sarlo. En la lección inaugural de la Cátedra de Literatura Argentina de la UBA, sostuvo que el

profesionalismo empobreció la eficacia política de la crítica porque hizo que la leyeran sólo los colegas. Sarlo pide restituir la retórica del ensayo con el propósito de devolverle a la crítica su poder de articulación con la experiencia social. Por eso, comenta Giordano, “no reflexiona sobre el ensayo desde un punto de vista ético o político, sino desde un punto de vista *retórico*: los valores que encuentra en el ensayo son técnicos, instrumentales (al servicio de valores éticos y políticos definidos en otro lugar)” (GIORDANO, 2005, p. 253). En segundo lugar, o bien, segunda perspectiva, Giordano repone los textos que aparecieron en un dossier de la revista *Babel*, de 1990, en el que participaron Nicolás Casullo, Christian Ferrer, Héctor Schmucler, Federico Galende, Ricardo Forster y Horacio González. El diagnóstico que se encuentra en esas páginas es el mismo: la crítica perdió eficacia porque se profesionalizó. Pero en lugar de buscar una audiencia perdida, recuperan el ensayo con el propósito de “ampliar y potenciar las posibilidades de la crítica liberándola de la compulsión al entendimiento” (GIORDANO, 2005, p. 255). El movimiento es parecido al que seguí en este texto en relación con Aira: el ensayo se articula con el desconocimiento: como glosa Giordano, los integrantes del dossier ven que “el ensayo se presenta como un campo de resistencia a la homogenización y el disciplinamiento porque no niega sino que explota las posibilidades de su ineficacia” (255).

En “*Lo ensayístico en la crítica académica*” (2000), Giordano retoma los caminos abiertos por Sarlo y *Babel* con nombres mucho más generales: Hume representa la propuesta del ensayo como retórica amable, mientras que Adorno representa la vía por la cual la crítica puede “experimentar el acontecimiento del saber en la experiencia de la escritura” (GIORDANO, 2005, p. 263). Como en el texto anterior, Giordano se inscribe en esta última perspectiva, en la cual “los límites del orden académico son excedidos pero desde su interior” (GIORDANO, 2005, p. 263). En función de esto, hace propia una sentencia de Horacio González: “no escribir sobre ningún problema, si ese escribir no se constituye también en problema” (GIORDANO, 2005, p. 264). Esto supone el reemplazo del sujeto universitario (representante de la comunidad académica) por “una subjetividad en estado de inquietud e interrogación, problematizada por el

deseo de explicarse, en términos teóricos, la singularidad de lo que le ocurre en la lectura de ese texto” (GIORDANO, 2005, p. 264). Con esto, Giordano llega a su posición sobre lo ensayístico en la crítica:

Esta intrusión en el campo de la teoría de una subjetividad tensionada entre la afirmación del carácter intransferible de su experiencia de lectura y la necesidad de recurrir a la generalidad de los conceptos para explicarse y comunicar esa afección singular, define para mí lo ensayístico de la crítica académica. (GIORDANO, 2005, p. 264)

El crítico “deviene ensayista cada vez que escribe no para reproducir lo ya sabido, sino para saber: saber qué pasa entre un texto y su lectura, entre ese encuentro incierto y las previsiones teóricas” (GIORDANO, 2005, p. 264). La lectura de los textos vuelve precarias las categorías, de modo que hay que escribir otras nuevas (o construir las viejas de nuevo): “La escritura de los conceptos, que ya no hay que confundir con la escritura a partir de ellos, priva momentáneamente al crítico de certidumbres sobre la legitimidad de su trabajo”, lo que supone una ganancia, porque “a cambio de esa inquietante precariedad institucional le restituye a sus argumentos la posibilidad de un rigor y una sensibilidad para los hallazgos que la moral académica ignora casi por completo” (GIORDANO, 2005, p. 264-265).

221

La clave del ensayo, y la clave de la crítica que quiere tomar el ensayo, se encuentra en asumir el desconocimiento como forma de abrir el saber. Se trata de transferirle al discurso académico la posibilidad de la ignorancia. Ignorar y desconocer, esas actividades centrales, aparecen cuando entra en déficit el stock del saber. Ignorar, en estos casos, es producir.

**REFERENCIAS**

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

\_\_\_\_\_. “Dos notas sobre *Moby Dick*”, *Babelia*, El país, n. 34, 12 mayo de 2001.

\_\_\_\_\_. “La innovación”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, n. 4, p. 27-33, 1995.

\_\_\_\_\_. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre el arte contemporáneo: En la Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.

BORGES, Jorge Luis. “La supersticiosa ética del escritor”. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*, Buenos Aires: Emecé, 1964. p. 45-50.

BOURDIEU, Pierre. “Algunas propiedades de los campos”. In: \_\_\_\_\_. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata, 2003. p. 119-126.

222

CAPDEVILA, Analía. “La biografía y el ‘mito personal del escritor’. César Aira y Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, La Plata, v. 23 n. 27, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e075>. Acceso en: 20 fev. 2020.

CERONETTI, Guido. *Los pensamientos del té*. Traducción José Ramón Monreal. Barcelona: Acanalado, 2018.

CHEMAMA, Roland. “El reverso del psicoanálisis (1969-1970)”. In: SAFOUAN, Moustapha (ed). *Lacaniana II*. Traducción Eva Tabakian. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 169-187.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* México: La Letra Editores: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

LACAN, Jacques. “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofista”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Buenos Aires: Silgo XXI, 1991. p. 187-203.

\_\_\_\_\_. *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. “Introducción a la obra de Marcel Mauss”. Traducción de Teresa Rubio de Martín-Retortillo. In: MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.

LEZAMA LIMA, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. In: \_\_\_\_\_. *Analecta del reloj. Obras Completas II*. México: Aguilar, 1977. p. 44-64.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

**RESUMEN:**

Este trabajo propone una lectura de los ensayos de César Aira. Está dividido en cuatro partes. En la primera, establezco una diferencia entre el ensayo literario y la crítica académica a través de las relaciones que ambos géneros mantienen con lo que conocen y con lo que desconocen. En la segunda y tercera parte, propongo una comparación entre las obras de Aira y José Lezama Lima y sostengo que la forma en la que la literatura articula con el conocimiento y el desconocimiento cambian de acuerdo con la historia. En la parte final, sin abandonar el eje de Aira, reflexiono sobre las relaciones de la crítica académica con el saber a través de los trabajos de Sandra Contreras y Alberto Giordano.

**Palabras clave:** Ensayo; Crítica; Desconocido; Aira; Lezama Lima.

223

**ABSTRACT:**

This texts proposes a reading of the essays of César Aira. It is divided into four parts. In the first part, I establish a difference between literary essay and academic criticism through the relations that both genders maintain with what they know and with what they don't know. In the second and third parts, I propose a comparison between the works of Aira and José Lezama Lima and I maintain that the way in which literature articulates with knowledge and the unknown changes according to history. In the final part, without abandoning Aira, I reflect on the relations of academic criticism with knowledge through the works of Sandra Contreras and Alberto Giordano.

**Keywords:** Essay; Criticism; Unknown; Aira; Lezama Lima.

Recibido em: 24/03/2020

Accito em: 20/05/2020