

ENTRE LA REALIDAD Y EL DELIRIO: DERIVAS DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

JULIO PRIETO
UNIVERSITÄT POTSDAM

“Mi estilo de conversación es espasmódico (alguien lo calificó una vez de ‘ahuecante’). A cada frase se abren vacíos, que exigen un recomienzo. No puedo mantener una continuidad.” (: 5). Esta frase de la novella de César Aira *El todo que surca la nada* (2004) sintetiza una cualidad de discurso que recurre en la narrativa argentina más reciente: lo que podríamos describir como una suerte de *ahuecamiento* de la tradición hispanoamericana de lo fantástico. Tradición entendida, en sentido late, como una de las vetas más fértiles de la literatura del siglo XX, que incluiría una serie de formas narrativas emparentadas: la literatura fantástica a la manera de Borges, Bioy Casares, Bianco, Arreola o Cortázar; el realismo mágico de Carpentier, Asturias C García Márquez, y las narrativas de lo extraño a la manera de Felisberto Hernández, Silvina Ocampo o Cristina Peri Rossi. Para no dispersar demasiado el análisis propongo examinar tres textos publicados en 2004: dos novelitas de César Aira, la ya mencionada *El todo que surca la nada* y *Mil gotas*, y *Presente perfecto* de la poeta, narradora y artista pop Gabriela Bejerman. Ahora bien, las consideraciones que siguen podrían aplicarse a muchos otros textos narrativos publicados en Argentina en la última década, entre otros: *Los Sorias* (1998), *El gusano máximo de la vida misma* (1999), *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003) y *Las*

cuatro torres de Babel (2005) de Alberto Laiseca; *Cosa de negros* (2003) y *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) de Wáshington Cucurto; *Los invertebrables* (2003) de , Oliverio Coelho, y toda la obra reciente y no tan reciente de César Aira. Igualmente textos de otros autores hispanoamericanos contemporáneos como *Jacobo el mutante* (2002) del mexicano Mario Bellatin, o *Papi* (2004) de la dominicana Rita Indiana Hernández son susceptibles de leerse en la misma orbita, bajo la rúbrica de un ahuecamiento o deriva de lo fantástico.

Efectos de ahuecamiento, licuefacción o deriva de la noción de “realidad” pueden considerarse típicos de la tradición de lo fantástico ala que acabo de referirme: en los textos que propongo examinar aquí se trataría, sin embargo, de una suerte de ahuecamiento al cuadrado —un trabajo de vaciado de los procedimientos textuales y formas narrativas de esa tradición, lo que no deja de tener consecuencias en los modos de encuadramiento de lo real que proponen estas obras. Tomemos, por ejemplo, *El todo que surca la nada*: lo que el narrador airiano dice de sí, de su peculiar modo de conversación “ahuecante”, puede considerarse una característica de la ficción airiana, a la vez que de esa orbita contemporánea de derivas de lo fantástico”. En este texto la focalización de lo anómalo recurso central del género o modo fantástico— es fugaz, desganada: el relato de la anécdota, tan pronto adquiere un cierto volumen de verosimilitud, se deja a medio contar para pasar a otra cosa. De hecho el texto hilvana planos de verosimilitud y anomalía incongruentes: las proporciones representativas no cuadran. La narración se abre con un tramo de verosimilitud estereotipada: la conversación de dos amigas en un gimnasio de barrio, en la que el narrador percibe una extraña anomalía esa conversación es incesante esa conversación versa *siempre* (al menos siempre que el narrador tiene ocasión de escuchar) sobre noticias de grueso calibre. Noticias del tipo: “a mi marido le diagnosticaron cáncer”; “con la tormenta de anoche se

cayó el árbol del fondo de casa y me aplastó la cocina”; “ayer nos robaron el auto”; “mañana se casa mi hijo”; “murió mama”, etcétera (: 9). De la perplejidad ante este *small talk* invariablemente trascendente, del escenario banal en que lánguidamente se recorta, pasamos sin solución de continuidad a un plano sobrenatural y metatextual de verosimilitud deficitaria o irrelevante: en este tramo de la narración asistimos a la visión de un fantasma que de algún modo sería a la vez el “milagro” de la mutación del narrador en “literatura” (: 21). Este “hecho portentoso” (: 20) queda inexplicado y la narración se precipita al final trunco típicamente airiano —interrupción, más que conclusión—, en forma de reflexión sobre el estilo de una escritura que renuncia a “la progresión y equilibrio de un relato bien hecho” (: 26).

Y no es ésta la primera incursión metatextual de la noveleta: un rasgo peculiar del relato, y de la ficción airiana en general, es que la reflexión metatextual ha sido naturalizada en el discurso del narrador. Nociones narratológicas —en particular aquéllas más pertinentes al análisis del género fantástico— se incorporan de manera espontánea y desenfadada. Así, las amas de casa que ocupan la primera parte del relato “se conforman a ese *estereotipo* de señoras de barrio [...] seguras de sí mismas y de su *representatividad*” (: 4); de la impresión que su conversación le produce al narrador se dice: “Ahora podía *ponerla en foco* y explicarme retrospectivamente la extrañeza” (: 7); la explicaciones que se barajan ante el enigma de la conversación “siguen una progresión (descendente) de importancia, *como la ordenaría el verosímil más elemental*” (: 10); y la explicación por la que se decide el narrador, aunque absurda, es “la más lógica y *realista*” (: 7) [énfasis míos]. Amas de casa conscientes de su “representatividad”, explicaciones “realistas” y “ordenadas según el verosímil más elemental”, extrañezas “puestas en foco”: esta saturación de discurso narratológico llama la atención sobre el hecho de que de lo que se trata aquí es de la puesta en juego de un modelo textual

específico. Que el modelo textual aquí “ahuecado” es el género fantástico lo pone de manifiesto el espíritu irreverente con que se manipulan o reducen al absurdo sus convenciones y procedimiento típicos. Así, si el género fantástico se caracteriza por la focalización de una anomalía que hace tambalearse el plano de la realidad, Aira ensaya una variación heterodoxa donde lo fantástico entra en deriva: la inscripción de una anomalía banal, ineficiente, de suerte que el efecto de *tambaleo* se producen o por focalización, sino por intersección de planos de representación incompatibles. Lo que se pone en duda no es el plano o la noción de realidad, sino el plano textual, la viabilidad o pertinencia de la escritura, el soporte discursivo del relato que leemos, en cierto modo, el efecto de vacilación se traslada del plano de la realidad al modelo textual reproducido; lo puesto en duda aquí no sería la realidad, sino lo fantástico como fórmula narrativa.

Al ahuecamiento o deshilachado de lo fantástico contribuye también la incrustación de discursos y géneros literarios alogenos. En este caso el modo fantástico se trenza deforma inestable con el discurso autobiográfico, tanto en el pasaje citado sobre la incapacidad conversacional como en las numerosas reflexiones sobre la escritura, donde la identidad del narrador tiende a diluirse en la del autor César Aira. Injerto aberrante; pues conjuga formas literarias que resuelven de modo muy diverso el delicado equilibrio entre verdad y ficción. Esa discordancia recurre en una serie de huecos o saltos discursivos: por ejemplo, entre la altura metafísica y tono trascendente del título, y la banalidad y ambiente de medio pelo de un relato que parece abandonar todo asomo de congruencia con el título que lo encabeza. La discrepancia entre título y relato es por cierto una broma frecuente en la narrativa airiana,¹ en la que una novela puede llevar el título *Cómo me hice monja* para pasar a relatar en primera persona

1 Broma de estirpe macedoniana y duchampiana: en cuanto a esta filiación, ver Prieto 2005:182-83.

la historia de una niña llamada “César Aira” (: 60) que muere asesinada a los seis años: un cambio de sexo y un *non sequitur* textual tan inexplicables (y narrativamente tan desatendidos) como la transformación del rabino Jacobo Pliniak en su hija Rosa Plinianson en la novelita de Mario Bellatin *Jacobo el mutante*, donde por lo demás se da un hiato similar entre el texto narrativo y la enigmática serie de fotografías que lo recorren y sustituyen al texto en la tercera y última parte del libro. O bien el hueco se abre en el curso del relato, entre distintos tramos de narración. La digresión, la elucubración absurda es, en efecto, otra técnica de ahuecamiento en la que Aira es especialista consumado. *El todo que surca la nada* contiene un magnífico espécimen: una larga disquisición sobre la manera de calcular el número de taxis de Buenos Aires, a partir de la probabilidad de que un taxista encuentre un maletín abandonado con cien mil dólares y lo devuelva a su dueño. Lo interesante es que esta lunática teoría, que hace descarrilar la narración, alberga el núcleo ideológico del texto. La digresión, suscitada por las contradictorias interpretaciones de una ordenanza municipal concerniente al transporte de animales y plantas en los taxis, empieza del siguiente modo: “Pero es así. Se produce una superposición de lo que es y lo que debe ser. Aunque sean contradictorias, las dos cosas persisten en la realidad al mismo tiempo. La misma ‘superposición por simultaneidad’ se manifiesta más clara en el siguiente intento de responder a la pregunta: ¿cuántos taxis hay en Buenos Aires?” (: 12). Tres páginas después la pregunta se responde así: “En Buenos Aires hay mil millones de taxis. Es decir, a la vez los hay (por la persuasión del cálculo, que es impecable) y no los hay (¿cómo iba a haber mil millones de taxis en una ciudad de diez millones de habitantes?). Es simultáneo” (: 15). En otras palabras, tanto en la introducción como en la conclusión de la digresión aparecen miniaturizados varios principios básicos del género fantástico: la transgresión de la Ley, la superposición de lo que es y lo que debe ser, la si-

multaneidad de lo posible y lo imposible. Esta miniaturización es notablemente irónica, y nos da la clave del acercamiento de Aira a lo fantástico: maqueta o artefacto museístico más o menos anacrónico, expuesto a la manipulación y al juego, nos muestra lo que es y lo que debería ser, lo posible y lo imposible del texto que leemos. En cierto modo nos muestra lo que el texto podría o debería hacer y *no hace*, o bien lo que hace de otra manera, en la medida en que aquí la “superposición por simultaneidad”, la inscripción de lo fantástico, se da en forma desviada y heterodoxa, bajo el signo de la parodia y el cambalache metatextual.

La reflexión metatextual en clave paródica es también constante en *Mil gotas*: delirio más que reflexión, o bien reflexión delirante, reflejo distorsionado del gesto metafictional clásico a la manera de Cervantes, Borges o García Márquez, que tiende a redoblar la consistencia de la ficción en la misma medida que debilita el sentimiento de realidad del lector. Por el contrario, en el texto de Aira, más que el texto que leemos, o la realidad en él “reflejada”, lo que se pone en abismo es la institución literaria, el hecho de la escritura, el sentido del arte como práctica cultural. Es decir, lo que entra en abismo no es la relación texto-realidad, sino la relación texto-discurso, la relación texto-cultura. No en vano el suceso fantástico que da pie a este delirante relato –la desaparición de la Gioconda, no por robo sino por milagrosa emancipación de las gotas de pintura que, liberadas del cuadro de Leonardo, salen a ver mundo– está directamente relacionado con el *leitmotiv* del “fin del arte” que impregna el discurso metatextual de *Mil gotas*:

¡El fin del arte! clamaban los alarmistas de siempre, y afirmaban que en el futuro no quedaría sino encerrarse en una bohardilla a recortar fotos de revistas, a la luz de una vela Minuto, y hacer collages. Pero las piezas nunca volverían a coincidir. Nunca más habría una Gioconda, porque las gotas, una vez que habían

probado la sal de la libertad, nunca volverían al Louvre. (:11)

Un poco más adelante, el breve relato de la aventura amorosa de una de las gotas con un perro vagabundo de Bogotá concluye así: “Por efecto de sus hábitos pequeñoburgueses el Fin del Arte se devaluó a Fin de Semana” (: 13). Parece claro el tema que se esboza aquí: *ut pictura poesis*. A propósito de este tema cabría sugerir esta analogía: si el equivalente pictórico del gesto meta-ficcional clásico sería “Las Meninas” de Velázquez, un cuadro de tal densidad de representación que tiende a engullir la realidad del espectador que lo contempla —artefacto que tematiza el acto de la contemplación, la lectura del cuadro—, la reflexión meta-textual de la narrativa de Aira, y con él de una parte significativa de la narrativa hispanoamericana reciente, sería una reflexión sobre lo que “se va” o “se sale” de la tela, reflexión que trabaja una cierta inconsistencia o vaciado de la representación. Este trabajo metatextual que pone en abismo no tanto la ficción, el texto leído, cuanto el acto de la escritura, es de filiación macedoniana, antes que borgeana o cervantina: *El todo que surca la nada sería una continuación de Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* (1944) —o bien del volumen IX de las “Obras completas” de Macedonia Fernández, titulado *Todo y nada*— y la críptica alusión al “milagro de la cirugía de la siesta” (2004b:18) que posibilita uno de los fantásticos sucesos de *Mil gotas* remitiría a dos textos cardinales de la teoría narrativa y metafísica de Macedonio: el pseudo-relato “Cirugía psíquica de extirpación” (1941) y el ensayo “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta” (1940).

La peculiar mezcla de humor hiperbólico y fantasía maximalista de *Mil gotas* recuerda mucho la mezcla descabellada de humor y metafísica de los relatos fantásticos macedonianos “Tantalia” (1930), “El zapallo que se hizo cosmos” (1944). Ahora

bien, por la vertiente del trabajo ficcional con la hipérbole, *Mil gotas* entabla diálogo con otro modelo narrativo específico. Así, por ejemplo, la hiperbólica e hilarante irrupción del Papa en el relato de Aira parece una distorsión deliberada de la intervención papal en un famoso relato de Gabriel García Márquez, “Los funerales de la Mama Grande” (1962):

Sin reparar en gastos, Gota había contratado como asesor a Gravedad, que había ido a la China a esperar al Papa, con el que contraería enlace: la noticia del siglo. Los diarios habían titulado en sus primeras planas con la exclamación de Gravedad, el Playboy universal, al despedirse del Sumo Pontífice después de su primera noche de amor: ¡Nos vemos en el Báltico! (: 16)

Por cierto, ese relato de García Márquez, y en general el recurso de la hipérbole como procedimiento del realismo mágico, son también objeto de parodia en *Papi*, novela de Rita Indiana Hernández incardinable en la órbita de las “derivadas de lo fantástico”, donde se narra el delirante funeral de una poderosa figura paterna. Entre otros sucesos descabellados o inexplicables, cuya eficacia suele ser más metatextual que pertinente a la diégesis del relato, esta novela incluye el envío a la narradora e hija del difunto de un curioso “paquete”, un set de enterramiento prefabricado, cuyo manual de instrucciones reza así: “El paquete incluye un muerto. Una caja de muerto. Varios candelabros de a uno y de a cinco. Una caja de velas. Cinco coronas de flores, de plástico para que duren... Dos palas. Un panegírico escrito (por Gabriel García Márquez. No necesita instrucciones, no necesita operador, sólo active abriendo la tapa y descanse en paz” (: 132). En efecto, si el molde narrativo que se trabaja en *El todo que surca la nada* es el género fantástico, en *Mil gotas* el modelo plasmado por “ahuecamiento” es el realismo mágico: si allí se tematizaban la focalización, la anomalía como “singularidad” y el extrañamiento, aquí son objeto de parodia la acumulación de imposibles, la enuncia-

ción hiperbólica y la indiferencia como posición narrativa. Así, por ejemplo, entre las descabelladas peripecias que experimentan las gotas de pintura de la Gioconda se cuenta la historia de la gota que emigró a la China y se hizo entrenador de baloncesto, resultando tan exigente que hacía que sus jugadores se ejercitaran, en vez de con una pelota, con una cabeza de foca de oro de cincuenta kilos. Esta historia desemboca de forma característica en una digresión metatextual que hilvana las nociones de exageración, realismo e indiferencia:

El sudor que caía de los jugadores retumbaba en toda la Mongolia [...] Después le reprocharon la extravagancia e inoportunidad de esa ejercitación. Él mismo se preguntó por un instante si no habría exagerado. Pero se imponía una indiferencia superior. Todo se neutralizaba en el juego propio del realismo. La invención misma, a la que las gotas en su dispersión se entregaban con frenesí, actuaba retroactivamente sobre el realismo. Se diría que en cada uno de sus avatares se las estaba escribiendo, con una gota de tinta y una atención maniática al verosímil. (: 17-18)

Aquí se propone una suerte de teoría literaria delirante: el pasaje es emblemático de Aira, en la medida en que la fantasía se desplaza del nivel de la diégesis al nivel del discurso. El efecto de vacilación opera no tanto en el nivel de lo que pasa, donde está excluido de antemano por lo descabellado de la peripecia, cuanto en el nivel de lo que se dice: ¿qué grado de credibilidad o verosimilitud –qué intención de verdad o de ficción– le asignamos a este discurso? Pues lo que en principio parece una teoría arbitraria lanzada al aire por una suerte de bufón-malabarista literario, es de una exactitud impecable aplicado al referente implícito de este pasaje y del texto que los incluye: basta sustituir “realismo” por “realismo mágico” para que el texto se decante de la payasada o el desvarío a la eficacia teórica de una intuición que asociaría a Carpentier y García Márquez con Flaubert. En efecto, la su-

perposición de ambos términos sugiere una hipótesis no exenta de lucidez: la continuidad de procedimientos narrativos entre el realismo y el realismo mágico, la idea de que un íntimo nexo —la indiferencia del narrador—ligaría la literatura de Carpentier y García Márquez con la novela realista decimonónica, con la que acaso tendrían más en común que con narrativas como las de Borges o Arreola, que hilvanan la ficción a partir de la diferencia y singularidad de un hecho inexplicable.

En esa deriva o desvarío de la hipérbole, por la vía de la parodia del realismo mágico, se produce una mutación: de la función escenográfica de la hipérbole, del detalle poético que contribuye a crear una cierta atmósfera —el ejemplo emblemático serían los “cuatro años, once meses y dos días” (García Márquez 1970:265) de lluvia ininterrumpida en Macondo—, pasamos a un efecto de derrumbe, al delirio megalómano, de efectos catastróficos para la entereza del decorado. En *Presente perfecto*, de Gabriela Bejerman, la hipérbole es un recurso medular, no ya de la escenografía, sino de la propia estructura del relato, pues ésta depende de una espectacular inflación discursiva: a partir de una anécdota mínima —los preparativos de una fiesta y su celebración—se compone un relato de setenta y cinco páginas. En el texto de Bejerman, lo mágico se degrada en lo “máxico” (:43):la hipérbole como vehículo de lo mágico, por un proceso de reducción al absurdo, se vacía de auras telúricas y deviene espectáculo “máximo”. En *Papi*, la novela de Rita Indiana Hernández, se produce una análoga devaluación de lo mágico, asociada a la devaluación del discurso literario: en un momento dado el texto deviene videojuego; para ser más exactos, *manual* de videojuego, instrucciones para jugar en una fantasía preprogramada. Aquí la magia, en las antípodas del efecto lírico o la identificación cultural, se reduce a un “item” para matar “monstruitos” virtuales: “SPECIAL FEATURES. Rompecabezas (ver página tal) [...] Atajo (ver página tal) [...] Armas (ver página tal) [...] ATAQUES: Los

monstros [sic] están en todas partes, atácalos con las armas, los items y la magia" (: 92). Estos bruscos ahuecamientos de la voz narrativa están en consonancia con el modo liviano y fugaz con que se inscribe la fantasía en estos textos. Tanto en *Presente perfecto* como en *Papi* o en las novelitas de Aira, más que este o aquel suceso fantástico lo que llama la atención es la cualidad alucinatoria del discurso: una suerte de fantaseo indiscriminado, saltimbanqui, mejunje imaginario que Bejerman llama "salsa ficción" (: 65), formula equiparable al "realismo atolondrado" (: 38), escrito "a ritmo de cumbia", de Wáshington Cucurto, o a lo que Alberto Laiseca llama "realismo delirante".² Un fantaseo cómico, una ligereza de escritura—un tomarse la imaginación a la ligera—es rasgo común de estos textos, que continúan en gran medida el humorismo y el chiste metatextual macedonianos. No se trata aquí tanto de la ironía cultivada por la literatura fantástica "clásica", que multiplica y entreteje sutilmente planos reales y ficcionales, cuanto del descarrilamiento abrupto, del movimiento sísmico del chiste, y a menudo del chiste pedestre, como éste de Bejerman, que recorre en cuatro frases la distancia que va de la puerilidad a la intuición metafísica: "Más allá estaba la imaginación. Otro terreno. Un terrenito que tengo allá por Ezeiza (dale con los chistes). Es un espacio muy lindo, arbolado, muy grande, que te parece que entra todo, hasta la totalidad", (: 68). El chiste obedece a una lógica de fantaseo convulsiva: opera, como diría Bejerman, "tajando la realidad en cachetadas" (: 70). Pues bien, las narrativas de desvarío de lo fantástico suelen ser más chistosas que irónicas: proponen formas de fantaseo que exploran la lógica

2 "Me interesa ver la realidad en la cuerda floja del delirio", afirmó Laiseca en una reciente intervenció en una mesa redonda. Ver Carletti, así como Chacón, en cuanto a la noción de "realismo delirante" propuesta por este autor. El crítico puertorriqueño Juan Duchesne Winter retoma la noción para describir una nueva "sensibilidad" en la narrativa latinoamericana en dos trabajos presentados recientemente en Northwestern Universityy Notre Dame University.

de la tontería y la payasada, así como inversamente podríamos decir que lo fantástico en Borges, Bioy o Bianco lleva a sus límites una lógica de la inteligencia.

Este fantaseo chistoso, a trompicones, podría resumirse en lo que hacía el final de *Presente perfecto* se dice de uno de sus personajes: “Y sin esperar respuesta, salió de una aventura y se metió en otra” (: 73). El protagonismo de la noción de aventura en el tramo final de esta novela no es casual: en la estela de Aira y Laiseca, Bejerman reescribe lo fantástico a la manera de Borges y en particular lo que éste llamara “novela de aventuras” (1991:90), que en su formulación más nítida equivale a un máximo de artificialidad, control y economía literaria. En “El arte narrativo y la magia” Borges afirma, en efecto, el valor de la novela de aventuras en virtud de su causalidad “mágica” (: 232), que se opondría al “asiático desorden del mundo real” (: 231), palabras en que resuenan las de Stevenson en su ensayo “A Humble Remonstrance” (1884): “Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt, and poignant; a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing, and emasculate” (: 91-92). En cambio, en Bejerman, como en Aira y en Laiseca, el discurso de la aventura invierte los términos de la teoría literaria borgeana: la aventura en estos textos equivale a un máximo de espontaneidad y aproximación a una experiencia de lo real, única posibilidad de aferrar, para citar a Bejerman, “la pulpa de la vida” (:75). Así, el gusto borgeano por las vertiginosas simetrías de la obra de arte parece reverberar en un pasaje de Alberto Laiseca teñido por la parodia: “Los egipcios de las primeras épocas del Imperio amaban la simetría, pero la amaban *disimuladamente* [...] muchas cosas se pueden describir mediante lo simétrico. Uno debe mantener esta propiedad pero *simular asimetrofobia* [...] según un juego de apariencia asimétrica, una asimetría *demasiado perfecta*, que da para pensar” (: 68-69). En lo que sobre todo da que pensar este pasaje es en un principio compositivo nuclear y *leitmotiv* recurrente

de la narrativa de Borges, tal y como se plasma por ejemplo en su relato “La muerte y la brújula”: “Vista de cerca, la quinta de Tristele-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas” (: 504). En contraste con el modelo borgeano de la narración como “desolada quinta simétrica” (: 505) o como “problema de las muertes simétricas y periódicas” (: 507), en Aira o Laiseca la aventura, lo ajeno a toda forma predecible, es una cualidad del texto *tanto como* de la realidad: si Laiseca define su proyecto literario como un “realismo delirante de aventuras”, tal y como se lee en la contratapa de *La hija de Kheops* (1989), en *Un sueño realizado* (2001) Aira sugiere una similar confusión de fábula y experiencia: “Había sucedido. La aventura me había arrastrado como un viento de fábula al corazón de la realidad” (: 150). En la medida en que las derivas de lo fantástico aspiran a inscribir la realidad como experiencia de la aventura, formalmente remedan lo que Stevenson enumera como cualidades “inartísticas” de la vida: como ésta, son monstruosas, informes, ilógicas, abruptas y punzantes.

Ahora bien, no deja de ser significativo que la reivindicación de la novela de aventuras y el género fantástico por parte de Borges se formule como superación de la estética vanguardista de su juventud. En su decantación por un tipo de narración informe y deshilachada, los textos de deriva de lo fantástico aquí examinados en cierto modo se remontan a una “prehistoria” vanguardista de lo fantástico, prehistoria minuciosamente reprimida o dislocada en la narrativa de Borges con la que estos textos polemizan. En esa “prehistoria” habría dos figuras clave: Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Estos escritores tienen en común el hecho de que en sus textos narrativos la inscripción de la fantasía va ligada a poéticas de “mala” escritura que serían el negativo fotográfico del estilo neoclásico propugnado por Borges. Si, como hemos visto, las derivas contemporáneas de lo fantástico recuperan una serie de elementos macedonianos –el fantaseo humorístico,

el chiste metatextual, la “puesta en temblor” de la escritura—, de Arlt interesa su exploración del delirio como fórmula narrativa y categoría existencial, especialmente en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). De hecho, en la medida en que el modo de fantaseo atolondrado de Aira y compañía no sólo contrasta con el modo emasculado y económico de lo fantástico en la versión de Borges y compañía, sino que reinscribe paródicamente ese modo, podríamos ver estos textos como el resultado de un cruce de dos tradiciones de la literatura latinoamericana que se dan con particular vigor en el Río de la Plata: la tradición “clásica” de lo fantástico y una tradición de “mala” escritura que hunde sus raíces en las vanguardias históricas. Por la vertiente de una poética de “mala” escritura³ puede leerse en la literatura del Río de la Plata una tradición de inscripción heterodoxa de la fantasía, entre cuyas figuras decisivas estarían, además de Macedonio y Arlt, Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock, Witold Gombrowicz, Copi, Osvaldo Lamborghini, César Ajra, Alberto Laiseca, Marosa di Giorgio, y más recientemente Wáshington Cucurto, Gabriela Bejerman y Oliverio Coelho, entre otros.

A una poética de “mala” escritura obedecen una serie de fenómenos textuales ya apuntados: la narración a base de digresiones, el relato que desbarra o se balancea en un inestable vaivén entre profundidad y ligereza, la coexistencia de reflexiones teóricas filosóficas, literarias o culturales con chistes y bromas pueriles, la mezcla indiscriminada de tonos, géneros y planos de representación. Esa poética tiene a su vez manifestaciones retóricas, léxicas y gramaticales. En ese orden habría que incluir el “manejo de clichés y metáforas trilladas o deliberadamente cursis —“la porcelana divina de su soledad” (Aira 2004b:25), “el motor de la eternidad que mueve el coche del tiempo” (Aira 2004b:26)—; el

3 En cuanto a las poéticas vanguardistas de “mala” escritura, ver Prieto (2002), 230-258. César Aira reivindica la práctica de una “literatura mala” en sus ensayos “Ars narrativa” (1994) y “La innovación” (1995).

habla léxicamente salteada, mezcla de arcaísmos poéticos, jerga juvenil, discurso filosófico y cultura de masas, en que abundan las libertades ortográficas, cuando no es directamente “tajeada”, como en estos ejemplos de *Presente perfecto*: “La noche era zul, clar, estrell had” (: 14); “[f]ría como un apellidu Dudu se detuvu de pronto” (: 18); “[t]ambién se alegró de que algo sobrenatural hubiera traspasao la mansión, infringiendo así la etiqueta” (: 20). En estos ejemplos —particularmente en el último, donde el vulgarismo y la falta de ortografía (“traspasao”) se alían con la frase hecha (“infringir la etiqueta”)— es patente como la agramaticidad, puerilidad o adocenamiento del discurso contribuye al efecto de ahuecamiento de lo fantástico, un “sobrenatural” aquejado de falta de credibilidad y peso discursivo. Narrativos de lo fantástico menguante: he ahí una posible fórmula para describir estos textos, que practican una suerte de fantástico frívolo, aligerado, fantaseos distraídos, en el límite de la verosimilitud y el efecto de real narrativos, que a la menor oportunidad se salen de género, de tono, de discurso. En el caso de Bejerman y Cucurto, ese fantaseo no médico frecuenta el límite entre narración y poesía: su modo de “mala” escritura de lo fantástico insiste en atentar contra el dictamen de Todorov, según el cual el límite último, el *non plus ultra* de lo fantástico sería la poesía.⁴ En efecto, ocurre con estos textos algo curioso: la incertidumbre se traslada al límite entre ficción y dicción lírica, de tal modo que nunca sabemos a ciencia cierta si lo que estamos leyendo es relato, poesía, prosa poética o poema en prosa. En la deriva de lo fantástico hacia una dicción lírica se produce una suerte de efecto metaliterario de vacilación, del que puede servir como ejemplo el siguiente pasaje de *Presente perfecto*, donde por lo demás pueden apreciarse de-

4 “The fantastic implies, then, not only the existence of an uncanny event, which provokes a hesitation in the reader and the hero; but also a kind of reading, which we may for the moment define negatively: it must be neither ‘poetic’ nor ‘allegorical’” (Todorov: 32).

rivas de tono y registro léxico vinculables a la ilegibilidad de una “mala” escritura:

Venados de rabo corto pacieron hacia ellos con amor e adoración. Un níspero y un dátil los dos más bebé dejaron sobre el velo rasgado y un dátil y un níspero encendido bebieron los dos. Con la cama blanca del ciervo guarecieron de amores apetito, con los labios deshojando besos se prendieron un a otro poquito, y a un calor enjambrado ella a él le iba poniendo el forrito. (: 18)

Así, este “canto desprolijo” (: 22), para decirlo en palabras de Bejerman, sería más bien entre—canto: entre canto y cuento desprolijo, entre la narratividad delirante de Copi —a quien se rinde homenaje explícito en *Presente perfecto*⁵—el lirismo fantástico de Marosa di Giorgio.

Otro fenómeno vinculado a la “mala” escritura de lo fantástico es el ejercicio deliberado de la incongruencia. En este terreno Aira es un consumado maestro. Consideremos, por ejemplo, el final de *Mil gotas*. La última aventura de las gotas de la Gioconda se refiere al encuentro amoroso y las “nupcias” de dos de ellas en el espacio interestelar:

Las dos gotas, encerradas en sus escafandras, se balanceaban en las catorce mil atmósferas del planeta Carumba [...] Las nupcias se celebraron en una esta instantánea para la que no hubo necesidad de enviar invitaciones (las invitaciones habían estado viajando desde el Big Bang). Las dos gotas se miraron como diciendo ‘Mira vos’ [...] Fue la última fantasía, la más realista. (: 29-30)

5 “— [...] Y, ¿saben? nací en la pizzería en que Copi sitúa una de sus [...] —era un realmente simpático hombre de letras y daba la .casualidad de que [...] — mi madre era la mujer más bella y parturienta de la pizzería aquel veintidós de junio” (Bejerman: 16).

Tras de lo cual el narrador cierra el relato con este comentario: “Pero las gotas que hollaban los límites fantásticos de la realidad [...] seguían en la realidad, y no podían evitar la melancolía” (: 30). Calificar de “realista” un relato en el que se da rienda suelta a la fantasía más delirante es en cierto modo la guinda en la tarta del delirio: cerrar el texto con la descarada incongruencia de ese gesto es una provocación típicamente airiana. Ahora bien, cerrar el relate con esa brecha hermeneútica es a la vez una forma de abrirlo a la reflexión, de provocar otros sentidos: por la grieta de la reflexión metatextual se incita a la reflexión metafísica, que en este caso parece concordar con la tesis macedoniana del “fantasismo esencial del mundo” (Fernández 1993:85). Es decir, no existe lo fantástico *porque* no hay otra realidad que la fantasía. Lo fantástico sería el *deseo* de salir, de ir más allá —más allá del cuadro, come las gotas de la Giaconda—, pero tan pronto ese deseo se plasma, literalmente se “realiza”, es decir, queda incorporado en el plano de lo existente. El set de lo fantástico, según esto, sería tendencial: fantástico es lo que apunta a otra cosa, lo que quiere ser otro; real sería todo lo estabilizado en su ser, al menos por convención histórica o social. Lo imaginado o fantaseado como resultado de un deseo de otredad pasa automáticamente a engrosar el acervo de la realidad. Así, Ajra y el resto de los autores aquí considerados no escribirían literatura fantástica, sino “fantasías realistas”: come en Macedonia, la fantasía es aquí un elemento *constitutivo* de la realidad, que en modo alguno la desestabiliza o pone entela de juicio. La realidad sería una suerte de hojaldrado de fantasías, una serie de capas o estratos imaginarios. La realidad es delirante, lo que al cabo de un siglo que presencié el holocausto judío y la bomba atómica, y en el umbral de otro que amaneció con el terror televisado del colapso de las torres gemelas de Nueva York, parece una impresión difícilmente erradicable. De la experiencia de la realidad como delirio proviene la imposibilidad creciente de inscribir un corte, de re-

cortar una anomalía: de ahí, el marchita miento de la vacilación fantástica así como del sentimiento de lo mágico o maravilloso en sus representaciones narrativas.⁶ El delirio por *aceleración* de la fantasía podría verse como la última etapa de la modernización entendida como incremento progresivo de la velocidad semiótica—esto es, de la velocidad con la que viajan los signos, la información, las fantasías—, que en Latinoamérica como en el resto del mundo ha experimentado un espectacular salto cualitativo en la última década.⁷ En estas derivas de lo fantástico de finales del Siglo XX y principios del XXI la fantasía tiende a ser paródica, *kitsch*, derivada —fantasía de segundo, tercer o enésimo grado. En rigor, *toda* fantasía es derivada, pero cabe sugerir que ese efecto de derivación se daría con particular intensidad en una época en que lo que llamamos realidad, la experiencia de lo real en la “sociedad del espectáculo” del capitalismo tardío, consiste en un continuo reciclado de fantasías cuyo origen nos es tan inaccesible como su sentido o el terreno epistémico que las podría sustentar.⁸ Cabe sugerir, tal vez, una hipótesis alternativa: ese origen inaccesible —esa esfumatura del origen—sería lo único *real*, el punto más fantástico concebible. El obispo Berkeley llamo a ese punto “Dios”; la física moderna lo llamaría “principio

6 Esta cuestión merecería un estudio comparativo más amplio, pues el fenómeno no parece circunscribirse a la literatura latinoamericana. Narradores de latitudes tan diversas como Haruki Murakami, Michael Chabon o Michel Houellebecq transitan órbitas afines a las derivas de lo fantástico examinadas aquí.

7 Para una teoría que da cuenta de los efectos de la velocidad en la cultura moderna y su relación con el poder, ver Virilio y su noción de “dromología”.

8 La noción de “sociedad del espectáculo” fue propuesta en los años 60 por el filósofo y cineasta situacionista Guy Debord para describir una configuración social en la que los efectos del poder son inseparables de los mundos virtuales propagados en la cultura de la imagen y la información. Las narrativas de deriva de lo fantástico parecerían operar a partir de la tesis de Debord: “In a world that really has been turned on its head, truth is a moment of falsehood” (: 14).

de entropía”, o tal vez “principio de incertidumbre”—dos nociones que impregnan la *Weltanschauung* de nuestro tiempo y su literatura, acaso de forma más decisiva que el añejo principio de vacilación de lo fantástico. Un principio de incremento constante del caos parece mover las derivas de lo fantástico; por su parte, la literatura fantástica “clásica”, que al menos en el caso de Borges no es ajena a las proposiciones y problemas de la física moderna,⁹ parecería emular en su filosofía de la composición el célebre *dictum* de Einstein: “Dios no juega a los dados” (Hawking: 89).¹⁰

Referencias

Aira, César.

1993 *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo.

1994 “Ars narrativa.” *Criterion* 8 (enero): n.p.

1995 “La innovación.” *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 4: n.p.

2001 *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara.

2004a *El lado que surca la nada*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

2004b *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Bejerman, Gabriela

2004 *Presente perfecto*. Buenos Aires: Interzona.

Borges, Jorge Luis

1991 Prólogo. A Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra. 89-91.

1989a “El arte narrativo y la magia.” En *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé. 226-32.

1989b “La muerte y la brújula.” *Obras completas*. I. 499-507.

Bellatin, Mario

2002 *Jacobo el mutante*. México: Alfaguara.

9 Para un interesante estudio del diálogo de Borges con la física y la matemática modernas, ver Merrell (1991).

10 Con esa famosa frase respondió Einstein al principio de incertidumbre propuesto en 1926 por Werner Heisenberg, fundador con Erwin Schrödinger y Paul Dirac de la mecánica cuántica. Para una discusión detallada de las implicaciones teóricas de la frase de Einstein ver Hawking (1988:85-95).

Carletti, Eduardo

- 2004 "Anecdótico 2" [crónica de la Jornada Nacional de Cultura en Viedma, 2 de octubre, 2004]. *Axxon, Ciencia Ficción*. Lista de E-mail. < <http://axxon.com.ar:/not/143/c-1430009.htm> > Fecha de acceso 22 de agosto de 2007.

Cucurto, Wáshington

- 2003 *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Chacón, Paco

- 1998 "Entrevista con Alberto Laiseca: una novela que se convirtió en epopeya." *Clarín* (5 Abril). También en: <http://www.literatura.org/Laiseca/alR4.html>

Debord, Guy

- 1995 *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson Smith. New York: Zone Books.

Duchesne Winter, Juan

- 2006a "New Sensibilities in Latin American Fiction: The 'Delirious Realism' of Rita Indiana Hernández, César Aira and Mario Bellatin." Ensayo inédito. Presentado en Northwestern University, Department of Spanish and Portuguese, January 31.
- 2006b "Realismo delirante, teorías deseantes." Ensayo inédito. Presentado en Notre Dame University, Department of Romance Languages and Literatures, Noviembre 6.

Fernández, Macedonio

- 1944 *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*. Buenos Aires: Lo-sada. 1987a "Cirugía psíquica de extirpación." En: *Obras completas*. VII. Relato: cuentos, poemas y misceláneas. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires Corregidor, 1987. 39-48.
- 1987b "Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta." *Obras completas*. VII. 133-36.
- 1987c "El zapallo que se hizo cosmos." *Obras completas*. VII 51-54.
- 1988d "Tantalia." *Obras completas*. VII. 31-37.
- 1993 *Museo de la Novela de la Eterna*. Eds. Ana Camblong y Adolfo de Obieta. Buenos Aires: ALLCA XX

García Márquez, Gabriel

- 1970 *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- 1985 *Los funerales de la Mamá Grande*. Bogotá: Oveja Negra.

Hawking, Stephen

- 1988 *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros*. Trad. Miguel Ortuño. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.

Hernández, Rita Indiana

- 2004 *Papí*. Santo Domingo: Autor.

Laiseca, Alberto

1989 *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé.

Merrell, Floyd

1991 *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. West Lafayette: Purdue University Press.

Prieto, Julio

2002 *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonia Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.

2005 "Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira." En: *César Aira, une révolution*. Eds. Michel Lafon, Cristina Breuil et Margarita Remón-Raillard. Número fuera de serie de *Tigre: Revue de l'Université Stendhal*: 181-194.

Stevenson, Robert Louis

1948 "A Humble Remonstrance." En: *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Criticism and Friendship*. Ed. Janet Adam Smith. London: Rupert Hart Davis. 86-100.

Todorov, Tzvetan

1975 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

Virilio, Paul

1986 *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e).

