

# BORGES, AIRA Y LA LITERATURA PARA MULTITUDES\*

Graciela Montaldo  
Universidad Simón Bolívar

## 0. Incipit

Parto de la base, compartida por muy pocos argentinos residentes, de que la producción editorial de los últimos años es altísima. No sé si esto es bueno o malo en sí mismo, pero veo que crea condiciones que no hubo durante muchos años para pensar la ficción en la Argentina. Aunque la mayor parte del material publicado no sea interesante, creo que hay nuevas condiciones y nuevos fenómenos. A algunos de ellos me gustaría referirme hoy.

## I. El problema

Hay una escena: alguien leyendo un texto de Borges y sonriendo en silencio. O quizás habría que decir que había una escena así. La pregunta que quisiera hacer hoy se refiere, una vez más, a la obra de Borges y su peso en la cultura argentina. Sin embargo, no quisiera referirme a la capacidad que esa obra tiene de trazar linajes (hacia atrás y hacia adelante) sino a la obra en sí misma, a la capacidad que ha tenido Borges de rehacer su obra, post-mortem, y empezar a escribir, en los '90 un corpus completamente nuevo y crear, por tanto, un nuevo autor.

Excepto Miguel de Cervantes Saavedra, muy probablemente, ningún otro escritor había sufrido una transformación tan radical de su obra; que le haya tocado a Pierre Menard, un personaje literario, llevar a cabo tal transformación tiene consecuencias que van más allá del *Quijote*. Esas paradojas, que el autor de Menard coleccionaba, hoy parecen volverse sobre su obra y crean, en los '90, no solo un nuevo sujeto Borges, sino también una nueva obra escrita por Borges.

Mi argumento tiene que ver con que Borges parece haber dejado de ser hoy el autor de *Ficciones*, *El hacedor*, *Otras Inquisiciones* y de sus textos clásicos, para convertirse en otro autor, completamente diferente: aquel de sus textos cautivos, de los libros que no quiso volver a publicar, de las recopilaciones que ahora se están haciendo de sus textos breves —ficionales, ensayísticos— publicados durante los '20, los '30, los '40 en periódicos, revistas, suplementos multicolores y diversos medios. Como con tantas otras

\*Este texto fue leído y discutido en una reunión organizada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, en Rosario, el 13 de agosto de 1998.

cosas, esta nueva capacidad impregna las escrituras argentinas más allá de Borges.

Por ejemplo, “la obra” de César Aira, que no se puede desprender de sus condiciones de circulación y de su relación con la industria cultural. Pensar estos fenómenos implica, centralmente, detenerse en las categorías de mercado, canon, genealogías e intelectual y escritor. Por ello, quisiera interrogar acerca del lugar de la escritura en la cultura argentina contemporánea, lugar que de ninguna manera es marginal pero que ha cambiado sustancialmente respecto de los tiempos en que Borges era el autor de Pierre Menard. Y tengo la impresión de que estos cambios no se tratan solamente de un avatar atribuible al tiempo; a mi juicio se trata de, literalmente, algo inédito. Es en parte gracias al libro de Annick Louis *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres* (Paris, L’Harmattan, 1997) que pude visualizar algunos de estos problemas.

## II. Nacionalizar la cultura

El problema de la globalización de la cultura en este fin de siglo, ha hecho que muchos intelectuales y académicos revisen los conceptos de transculturación, hibridación y heterogeneidad<sup>1</sup> para pensar ciertos aspectos de la cultura latinoamericana desde la Conquista hasta las producciones más contemporáneas. Trabajando sobre procesos de transculturación en el siglo XIX, más precisamente durante la Independencia, se me hicieron más o menos claro los vínculos que se establecieron muy tempranamente en el Río de la Plata entre cultura, literatura y nación. No hablo de los conceptos abstractos que estas categorías designan sino, por el contrario, de la movilidad, la operatividad, que tuvieron para las élites letradas del siglo XIX.

La relación con los modelos europeos fue para las élites, desde los poemas y artículos de Juan Cruz Varela hasta los discursos del “Salón Literario” de 1837, una forma de “nacionalizar la cultura”. Esto sucedió solo cuando los letrados colocaron como eje de reflexión no simplemente un proyecto político independiente sino además un *proyecto nacional*; la “nación” es la instancia de legitimación de la actividad cultural de los letrados. Juan Manuel de Rosas implementa en las décadas del ’30-’40 una política caudillista desde el Estado. Su negativa a “europeizar” el país y su populismo creó un homogéneo bloque de letrados —con pocas fisuras internas— en su contra que en los primeros años de su gobierno debieron exilarse. Nación y exilio se dan juntos en esta primera generación de letrados argentinos que tienen que pensar “la patria” en ausencia, como bien deseable y, fundamentalmen-

<sup>1</sup>Básicamente a través de los trabajos de Fernando Ortiz, Angel Rama, Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini.

te, sin pueblo. A diferencia del exilio durante las luchas de Independencia, el exilio de los argentinos durante el periodo de organización confronta diferentes proyectos de nación y diferentes perspectivas sobre los tipos de alianzas que las elites necesitan hacer para gobernar la república cuando el enemigo está adentro, es un compatriota. Rosas es el máximo punto de confrontación porque cuestiona el modelo letrado y las tradicionales alianzas de ese sector con los grupos de élite, militares y comerciantes. La alianza que Rosas pone en escena es con los gauchos iletrados y los miembros de las “clases peligrosas” de la sociedad post-colonial que se enfrentan abiertamente, por el sistema autoritario del caudillo, a las élites ilustradas. *La Cautiva* y *El Matadero*, *Amalia* y *Facundo* son textos que hablan de esa voluntad de pensar el país en función de una cantidad de contenidos que comienzan a considerarse como específicamente nacionales. Quizás en esta particular disposición del campo cultural del XIX tengamos que ver un momento temprano de la formulación de un problema central de toda la cultura argentina: la confrontación entre los proyectos letrados y los crecientes públicos no ilustrados.

En el XIX, las elecciones culturales de las elites serán las ideas modernas de la cultura europea pero también harán una alianza exitosa con las clases peligrosas: la literatura gauchesca. Martínez Estrada veía en la literatura gauchesca un “efecto” de la historia argentina del siglo XIX: no tenemos el indio, porque lo hemos exterminado; a cambio, tenemos la literatura gauchesca. El género que establece la alianza (en palabras de Ludmer) entre el letrado y los miembros de “las clases peligrosas” incorpora aquello que la retórica neoclásica y la constitución de los héroes nacionales había expulsado; y se incorpora a través de un sector letrado cuyos logros en la operación transculturadora, serán rápidamente capitalizados por los sectores en el poder. Si en las primeras composiciones gauchescas se participa activamente en la lucha contra los españoles a través de la celebración de las gestas “patrióticas”, en la segunda mitad del siglo XIX, la lucha de facciones será el escenario donde se ejerza la presión de la alianza que la gauchesca representa. La incorporación del gaucho a través de la escritura del letrado implica, necesariamente, su ingreso neutralizado. Así lo sintieron los escritores de las élites que progresivamente comenzaron a utilizarlo como personaje de ficciones políticas, nacionalistas y melodramáticas. Y así se lo tomó posteriormente, en los diferentes momentos modernizadores de la cultura rioplatense.

El siglo XIX muestra en América Latina un amplio conjunto de estrategias que implican las progresivas “modernización”, “nacionalización” y “democratización” de las prácticas políticas y culturales. Los letrados tuvieron un papel central en la conformación y difusión de estas estrategias; especialmente en lo que se refiere a fijar los límites de los sectores a modernizar, los contenidos de la nacionalización y los usos discrecionales de la democratización. Las formas que podríamos llamar “transculturadoras” fueron ejer-

cidas por la alianza del poder militar y político con el letrado; desde ella se legitimaron los ingresos vigilados de las diferencias.

David Viñas (en la década de 1960, otro momento de nacionalización de la cultura) afirmará: “La Literatura argentina es la historia de la voluntad nacional. [...] la literatura argentina comenta a través de sus voceros la historia de los sucesivos intentos de una comunidad por convertirse en nación...” (14). Quizás este sea un rasgo particular de las culturas del Río de la Plata que desde el siglo XIX se conserva: son culturas que habiendo exterminado al indígena y teniendo como horizonte étnico-cultural la inmigración europea, han articulado los procesos de transculturación como procesos de nacionalización cultural. Esto significa que la instancia legitimadora de los intercambios con las culturas centrales es la nación y no una identidad étnica, lingüística, sexual. De ahí también que los procesos transculturadores (y modernizadores) hayan tenido un desarrollo muy rápido en esos países.

Precisamente, un siglo después de los textos de la generación del '37, Jorge Luis Borges también buscará estrategias para nacionalizar (a través de los tonos de la lengua coloquial, de la mitología de lo criollo y del territorio) las formas de la modernización vanguardista de los años 20 y 30 y de los géneros (como el policial y el “comic”) de la floreciente industria cultural. Cuando hablo de las estrategias de nacionalización de Borges me refiero a la definición que Antonio Candido ha dado —con un lenguaje muy de los 60: “Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer rango, influidas, no por modelos extranjeros, sino por ejemplos nacionales anteriores” (51). Borges hará de este presupuesto, la base de la producción de sus primeros textos, al menos hasta los años 40, cuando comienza a escribir sus “clásicos” pero no por “cambiar” extranjero por nacional sino por igualar ambas tradiciones en función de una textualidad nueva. Lo particular de su posición, sin embargo, hay que buscarlo también en las firmes relaciones que Borges establece con la industria cultural de Buenos Aires de los años 20 y 30.

### 3. Obra en movilización

Según refiere Annick Louis, de un total de alrededor de 600 textos escritos en el periodo 1919-1960 solo 173 integran sus *Obras Completas* (1953-60). Desde la edición de los *Textos cautivos* —que editaran en 1986 E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal— los inéditos de Borges no han cesado de aparecer y esa nueva escritura, en contra de sus “clásicos”, saca a Borges de su literalidad (de su escritura) y lo cuestiona en sus movimientos y desplazamientos literarios a través de su propio *corpus*. En este aspecto tiene un lugar fundamental el trabajo sobre los medios editoriales donde los textos no recopilados se publicaron: antes, por lo general, en revistas y periódicos que en libros.

El estudio de los medios donde Borges publica los primeros textos (desde las editoriales semi-piratas y poco prestigiosas, como Tor, hasta el gran medio periodístico moderno de la cultura urbana, *Crítica*) describe espacios no de pares sino de un público extendido, con diversidad de formaciones culturales. Es sabido que en 1935 Borges ya era un escritor reconocido; en esos años su obra es el lugar de cruce de públicos diferentes, que no se encuentran en otras escrituras. La voluntad de “traducción” del Borges de esa época es muy fuerte y tiene que ver no tanto con los contenidos de las traducciones sino, por el contrario, con las formas de establecer las relaciones con las diferencias (de la cultura nacional con las culturas extranjeras, de la cultura letrada con la cultura extendida de los medios).

Estas estrategias se desarrollan ampliamente en la industria cultural argentina de entonces (donde se está discutiendo la ley del libro, se está publicando una gran cantidad de traducciones, donde *Crítica* está modernizando el periodismo y las publicaciones de revistas es una de las más altas del continente) y se visualizan especialmente en el particular fenómeno que representó “La revista Multicolor de los Sábados”, dirigida por Borges y Ulises Petit de Murat (donde Borges publicó, entre otros muchos textos, los relatos de *Historia Universal de la Infamia*). Este suplemento es, como lo señala Louis, “moins le résultat d’une inspiration géniale que la conséquence du besoin de créer une nouvelle situation de réception pour una série de tendances et de caractéristiques qui existaient déjà dans le journal” (104). De acuerdo con esta definición, el trabajo de Borges en esa época tiene que ver con la producción de un nuevo tipo de ficción, completamente funcional al nuevo discurso de los medios y que se articulará posteriormente a sus relatos clásicos. Los cuentos, poemas y breves notas bibliográficas tienen, entre sí, el mismo valor: eran leídos en los mismos medios y por un público extendido y diverso. De este modo, los textos de Borges serían un tipo de escritura pensada como práctica de interlocución social, en tanto eran textos que interpelaban a un público ampliado.

Por ello creo que Borges antes de los 50 tuvo un papel central en la “nacionalización (y extensión) de la cultura”. Los ejemplos que podemos citar (el uso del género policial, las relaciones con las vanguardias, los géneros masivos como “Peloponeso y Jazmín”, la historieta de *Crítica*) cuestionan centralmente el problema de la traducción pero también el de las formas de la transculturación en el programa de nacionalización de la cultura argentina, articulando la propia cultura en las formas exteriores antes que al revés.

Correlativamente a la nacionalización, hay otra operación que Borges realiza: el establecimiento de sistemas de pasajes y diálogos entre la cultura letrada escrita y la cultura oral popular, problema que será uno de los ejes de toda la literatura argentina posterior. Louis revisa, por ello, el “efecto Borges” en la cultura argentina, que necesita “comprendre à quel point

son oeuvre a modifié les habitudes de lecture, ainsi que de saisir combien il a imposé sa vision des écrivains argentins” (411). Sin duda, Borges ha modificado radicalmente la cultura argentina; pero se podría decir que Borges radicaliza las operaciones que los intelectuales argentinos venían haciendo desde la década del '20 del siglo pasado y les da una dimensión ampliada, casi estableciéndolas como programa (un programa que quizás encontremos como cierre en la base de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia).

Pero para retornar al planteo inicial, es decir, a Borges en nuestro fin de siglo: ¿por qué las publicaciones —recientes— de Borges —que son las más antiguas— son éxito de público, por qué proliferan? Por un lado, podríamos suponer que crean un nuevo escritor y una nueva demanda porque Borges ya se ha impuesto como “marca”, lo que significa una nueva forma de circulación de la cultura “alta” en el mercado globalizado. En este sentido, la de Borges es una escritura que no despreció, a pesar de su origen, la industria cultural sino que produjo a partir de ella, y ahora se reintegra —en su aspecto más mercantil— nuevamente a ella. El movimiento de contención —de retención— de Borges que durante décadas evitó esos textos, libera en los 90 una escritura que supo trabajar con materiales de consumo y ser diferente sin ser elitista. Si Borges produjo desde la vanguardia, fue desde una vanguardia bizarra, que extremó los presupuestos de la vanguardia no en su aspecto estético sino en la forma de circulación de lo estético. Borges es, en este sentido, un anti-Adorno, un escritor muy particular que no le temió a los desafíos (y amenazas) de destrucción del arte y que en la interlocución que tramó desde sus textos, contribuyó a diseñar una cultura de clase media, una escritura para la industria cultural, donde varias diferencias pudieran convivir y no tuvieran a la homogeneización como única propuesta. El “misterio” que para muchos/as representan los textos de Borges en *Crítica*, refiere precisamente esa excentricidad de la escritura borgiana de la época, una escritura que en contra de los programas culturales —oficiales o de la elite— de tendencia homogeneizadora (hacia arriba o hacia abajo) apuesta (de manera aparentemente exitosa) a una intervención intelectual que explicita las diferencias, que no trata de borrarlas. Un ejemplo, tomado del libro de Louis: Borges y Petit de Murat se ocupaban de casi todos los aspectos del suplemento; ella registra una tendencia a las discontinuidades entre los saberes y competencias culturales al usar, por ejemplo, ilustraciones abstractas para textos realistas o ilustraciones figurativas para textos de vanguardia.

#### 4. Aira

Creo que aquí aparece la literatura de Aira como línea que se cruza, a fines de siglo, con las operaciones de Borges en los '20-'30. ¿Pero cómo se vincula César Aira con esta tradición de clásicos nacionales, de traducciones y de literatura e industria cultural? Hay una cantidad de respuestas

posibles: desde las formas en que las novelas de Aira reciclan varios clásicos hasta las incorporaciones más literales de la “realidad” argentina en el “nombre” de los referentes. Pero me interesa fundamentalmente ver aquello que relaciona su escritura con la industria cultural argentina, con el mercado, concretamente, que desde el neoboom de las “novelas históricas” (el último catálogo de Planeta) hasta la industria de los premios (Aguilar, Planeta, Alfaguara) arman un nuevo tipo de “ficción nacional”. Aira corta transversalmente el cúmulo de esa ficción pero no solo por su estética pues, como todo en él, la radicalidad de sus ficciones es más abarcadora. Louis ha leído a Borges fuera de su escritura y lo ha puesto a funcionar en los medios en que publicó y las relaciones que estableció; intento leer la forma en que Aira coloca su ficción —y su estética— en la escena pública, en un más allá de su escritura, abandonando explícitamente el concepto de escritura. Mi experiencia con públicos no argentinos (y argentinos también) es que la literatura de Aira atrae de manera definitiva pero que pocos aceptan gustar de ella. La lectura de sus textos suele producir una cierta decepción que no borra siquiera el atractivo personal de Aira. A su vez, publicar tres, cuatro, cinco libros por año, continuadamente, en épocas de baja producción editorial (fines de los 80) o en momentos de superproducción (mitad de los 90), habla de una colocación desviada —irónica— con la industria cultural cuando ésta ocupa un lugar central en la organización ficcional.

Aira ha escrito sobre su estilo y lo define, en ficciones y ensayos como la constante “huida hacia adelante”, una ficción que no admite la corrección y que se asienta en lo efímero como condición de lectura: “El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo. Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimirlas será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades. Directamente empieza a parecerse a la realidad”<sup>2</sup>. En contra de la tradición de las “bellas letras”, Aira declara el error como centro de su poética pero no hace de esta declaración una condición especial de la “categoría Aira”, una boutade de las que está llena la literatura argentina, sino un cuestionamiento de lo “literariamente correcto” que hoy es la norma.

A menudo, sus declaraciones, sus ficciones, sus desmesuradas puestas en escena, constituyen a Aira en un escritor poco claro. Poco claro como escritor, al punto de no saber si tomarlo en serio o no, al punto de poder prescindir de la lectura de sus libros porque todos presentan algún tipo de

<sup>2</sup>En “Ars Narrativa”, leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, Mérida, setiembre de 1993.

“delirio”, al punto de despreciarlo por su falta de estilo y por la trivialización de la literatura. Abandonar, como él lo hace, los clásicos guiños culturales de los escritores argentinos, no puede sino afectar su imagen de escritor argentino. Si hablo de él después de hablar de Borges no es para establecer una comparación sino para visualizar dos mecanismos de la escritura vinculada a la industria cultural, que se produce en su interior sin mimetizarse con sus procedimientos. El método de Aira, poco serio, poco literario, es la estrategia probablemente más existosa de seguir escribiendo literatura en medio de las exigencias de la industria cultural. Cuando las editoriales multinacionales dirigen un tipo de literatura que, sin sorpresa nos hemos acostumbrado a ver que los escritores escriben, Aira —escritor ya prestigiado— publica en editoriales artesanales, marginales, de escasa circulación y escribe una literatura cada vez más ininteligible, por exceso de inteligibilidad. Muchos/as críticos/as se han mostrado soberbios y fastidiados frente a la constante publicación de lo que él llama sus “novelitas”, una tras otra, tres, cuatro y cinco cada año, con historias cada vez más delirantes pero también cada vez más empeñadas en desarticular un ilusorio realismo de la transparencia (*Las curas milagrosas del doctor Aira*, con el “aira” repitiéndose en el título y en el nombre de autor es uno de los últimos ejemplos). Este fastidio muy probablemente se esté sustentando en la broma pesada que parece estar jugando Aira: desde el margen editorial satura el mercado de textos marca Aira; enfrenta la avalancha de una uniformidad cada vez más notoria en la ficción argentina con una superproducción a-mercantil, artesanal. Del mismo modo que sus amigos y familiares dan nombre a sus personajes, obligando a leer en contra de la letra, así también las novelitas publicadas en Mate, Mickey Mickerano, la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), vuelven su presencia en el mercado una constante violación de sus principios.

Así, su propuesta estética es más simple y más compleja cada vez pues cuestiona la idea de literatura (como obra de arte, como hecho estético, como forma de la cultura “alta”) haciendo más literatura; una literatura cada vez más sin estilo literario (pero también sin “estilo” híbrido al estilo Puig). Porque Aira no termina con una idea de literatura tradicional de la modernidad incorporando “materiales” de la cultura popular, no letrada, a los textos letrados sino escribiendo una ficción cada vez menos pendiente de esas diferencias. De ahí que su literatura tenga ese rasgo tan contemporáneo, efímero, de nuestras culturas mediáticas. De ahí, también, su relación con la cultura masiva: no de celebración, no de crítica sino de presencia del hecho consumado. No hay moral detrás de su posición ante los medios; como probablemente no la había en Borges. En Aira habría, preferentemente, solo un trabajo y un mecanismo. La traducción fue una de las intervenciones públicas más visibles de Borges (sus traducciones y su teoría de la traducción) y una de las formas de su actitud “nacionalizadora”; Aira también es un traductor, pero un traductor que también usa el error como método, tra-

duciendo de lenguas que no conoce (*La Metamorfosis*) o “violando” el original. Citaré a Aira hablando de la traducción de los “best-sellers horribles” con que se gana la vida para ver los límites a que él extiende su relación con los medios; es la descripción de un método de traducción que, como la huida hacia adelante, lo coloca fuera del juego de los medios:

“Voy traduciendo sin haber leído nada de la novela, o sea que la traducción es una especie de lectura mediante la cual me voy interesando en la trama que generalmente es infinitamente tonta. [...] Como en mí es muy rígido este sistema de no leer antes, porque de lo contrario me aburro tremendamente, se vuelve una especie de aventura extraña porque a veces suprimo un capítulo entero sin leerlo. Una vez me dieron una novela inmensa, de esas románticas y sentimentalonas, que tendría unas 800 páginas; y el editor me pidió que se la redujera lo más posible. Entonces me lancé a una podada tremenda; más o menos iba siguiendo la trama, traducía una página y me saltaba cinco. Había llegado a las 250 páginas en mi traducción y todavía faltaban unas 300 del libro. Sucedió que la trama principal había terminado y se iniciaba una segunda... les quedaba un problema: se les había perdido un niño (el hijo de la protagonista); así que las últimas 300 páginas se iban en la recuperación de ese niño extraviado en los vericuetos del espionaje. Yo miré un poco y, como consideré que ya con 250 páginas había cumplido, reemplacé las otras 300 con una línea que decía: Recuperar a Paquito no nos dio ningún problema.”<sup>3</sup>

Lo cierto de esta declaración es que nos coloca en un nuevo plano de discusión (del mismo modo que “traducir” de una lengua que se desconoce) que no es el de la relación con una verdad de la letra o de la escritura sino la de la relación del escritor con la ficción y esta posición es correlativa al lugar en que nos colocan sus novelas respecto de la representación como principio. Ambas declaraciones (ésta y su ars narrativa) arman un lugar absolutamente nuevo en la cultura argentina (ni Borges, ni Saer, ni Puig); el lugar de alguien que está haciendo muchas operaciones culturales al mismo tiempo pero que, casi a la manera de las vanguardias (y en una radicalidad tan fuerte como la de algunas de ellas), sabe que la condición de esas operaciones es su borramiento (como estar muerta es la condición para participar de la fiesta en *Los fantasmas*). Quizás, como en el caso del Borges de los 30, Aira se coloca en el ojo de la tormenta, en el lugar en que no debe estar y, con su escritura, desbarata el sistema de la letra; al menos el sistema bajo el cual la escritura circula actualmente: lo estéticamente correcto de los premios, de las editoriales comerciales y de los suplementos culturales. La proliferación de las “novelitas”, por colocarse fuera del sistema correcto, “normal”, serio, impacta la zona más dura de la industria cultural: su radical otredad respecto de las posibilidades de escribir ficción. En épocas en que los escritores escriben lo que se publicará o dejan de escribir literatura (dejando también de ser escritores para convertirse en ensayistas, periodis-

<sup>3</sup>Reportaje de Milagros Socorro a César Aira, en *Actual*, n° 16-17, 1994, p. 23.

tas, etc.), Aira lleva la ficción a un límite y la coloca “en todas partes”, hace de su presencia en la esfera pública no un programa sino una condición de la ficción y hace también de sus libritos una especie de teatrillo farsesco donde se retacean las complicidades largamente adquiridas. En este contexto resulta —si no previsible, al menos— absolutamente lógica, la resistencia de los periodistas y críticos a tomar en serio a Aira y su escasa presencia en los medios aunque es el escritor más prolífico. Oculto tras sus múltiples libros descubre lo que lo diferencia de lo “estética y culturalmente correcto”.

## 5. Canon

Había enunciado al principio algunas categorías que el nuevo fenómeno Borges ponía en escena: mercado, canon, genealogías e intelectual y escritor. Quisiera terminar retomando la de canon, porque creo que estamos en un momento de transformación radical de hegemonías. Leer desde un canon, armarlo, transgredirlo, supone un conjunto de actividades institucionales claras; leer críticamente un canon no es sino intentar, cada vez, un ejercicio que no pretende intercambiar nombres (pues, como señala John Gillory, la crítica del canon es vulnerable si se trata de cambiar a un autor por otro<sup>4</sup>) sino pensar ciertos momentos de la producción ficcional, en otras instituciones o contextos (el mercado, la industria cultural, por ejemplo). El interés de esta lectura es tratar de desnaturalizar la lectura literaria de la literatura reclamando no tanto por el contexto sino por las formas en que los/as escritores/as, los textos, tienen que hacerse lugar para ser escuchados y leídos. Pienso, contra lo que se ha afirmado, que la literatura no es solo “escritura” y que los cuestionamientos contemporáneos a la categoría de arte reclaman visibilidad sobre las ficciones que preceden y exceden a los libros; operaciones que no son solo comerciales (aunque lo son en una instancia decisiva) sino también de invención de identidades y proyectos culturales. Todos los escritores escriben para establecer un sentido común; al hacerlo, los más afortunados la colocan en el futuro; la mayoría, la vuelven condición previa de su escritura, y escriben desde el sentido común.

El canon trabaja siempre con la idea de lo representativo, “naturalizando” valores, formas y sentidos; pensar por fuera de él, significa pensar en formas de exclusión. Y en este sentido, vale el ejercicio de leer tradiciones culturales consolidadas desde sus afueras, desde textos desplazados para ver qué responden sobre su propia constitución pero también para interrogar el conjunto de categorías que suponen. Las multitudes —nombre positi-

<sup>4</sup>John Guillory: *Cultural Capital. The problem of Literary Canon Formation* (Chicago, The University of Chicago Press, 1993).

vista del fenómeno perturbador de la democratización— que han leído a Borges sin saberlo, las que leen las traducciones de los “best-sellers horribles” de Aira, también sin saberlo, pactan en el anonimato una relación con la ficción y la escritura. Allí no importan los nombres, importan las relaciones en que se constituyen escritores, lectores, libros y en que se inventan historias.