

AIRA Y RICHTER PATRULLAN EL PROCEDIMIENTO CRÍTICO

AIRA E RICHTER PATRULHAM O PROCEDIMENTO CRÍTICO

Wilfrido H. Corral¹

RESUMEN: Entre 1996 y 2022 la preponderancia en la ficción latinoamericana de novelizar el arte pictórico, a los artistas y sus cavilaciones críticas ha engendrado interpretaciones interdisciplinarias. El voluble César Aira está al frente de esa práctica, discutiblemente como precursor de una nueva autobiograficción. Con atención a Walter Benjamin y al arte contemporáneo, es factible que, al comparar la historia del argentino con la de un artista igualmente volátil, el alemán Gerhard Richter, al codificar sus opiniones sobre el “realismo”, el arte no representativo y el papel de la crítica controlan la interpretación de su obra.

Palabras clave: César Aira; Gerhard Richter; crítica de la crítica; historia del arte; no ficción.

RESUMO: Entre 1996 e 2022, a preponderância na ficção latino-americana de romancear a arte pictórica, os artistas e suas reflexões críticas gerou interpretações interdisciplinares. O inconstante César Aira está na vanguarda dessa prática, indiscutivelmente como o precursor de uma nova autobiograficção. Com atenção a Walter Benjamin e à arte contemporânea, é possível que, ao comparar a história do argentino com a de um artista igualmente volátil, o alemão Gerhard Richter, ao codificar suas visões sobre o “realismo”, a arte não representacional e o papel dos críticos controlam a interpretação da obra.

Palavras-chave: César Aira; Gerhard Richter; crítica da crítica; história da arte; não ficção.

Como suele ocurrir con académicos, críticos profesionales o novelistas, en toda celebración de su crítica severa se los recuerda por sus consentimientos: los autores, ideas u obras que defienden, no por lo que desbaratan. Barthes, Benjamin, Borges, Trilling, Sontag, Jarrell o Vargas Llosa tienen vigencia por sus convicciones, por ser proselitistas de sus entusiasmos. Inspirado por similar espíritu estético o conceptual, y el reconocimiento de que la jerga especializada es improductiva, César Aira sigue dedicado a la animadversión entre el artista, el arte contemporáneo y sus exégetas. Como crítico cultural *-Pequeño manual de procedimientos* (2007), su compilación más representativa que recoge textos de 1981 a 2004, se publicó solo en portugués- muestra una indignación moral afinada, una visión del relato no contado, una tenacidad casualmente terca y el desembarazo metodológico que llama “procedimiento”. Como en su narrativa, exhibe una avidez de no reprimir sus impulsos, aliada a su asaz comentada “fuga hacia adelante”, noción presente en un diario de 1843 de

¹ Academia Ecuatoriana de la Lengua. Doctor en Letras por Columbia University-EUA.

Kierkegaard: “La vida solo se puede entender hacia atrás, pero debe ser vivida hacia adelante”; similar a la del aforismo de Kafka “A partir de cierto punto no hay retorno. Ese es el punto que hay que alcanzar”.

Ese concepto y su impacto implican un pensamiento perpetuo que necesita nuevas ideas, más una devoción al relato interminable que convierte en texto lo que suele ser pre- o subtexto. En ese sentido las ideas están al servicio de su arte, no al revés, complicando la trillada pregunta de si el arte debe ser autónomo o tener fecha de vencimiento. Si el sinsentido y el *non sequitur* contribuyen al andamiaje de su prosa al punto de definir las, su crítica exhibe otra pasión: la lógica del que está más interesado en juegos o índices de ideas particulares, no en testamentos o poéticas. Para Christopher Domínguez Michael, “Necesitado de una poética, César Aira la ha escrito al mismo tiempo que redacta sus cuentos y novelas” (2020, p.195), mientras Evelyn Galiazo percibe un “vigor optimista que anima toda su poética” (2006, p. 296). Las ideas, en el fondo afirmaciones, oraciones y proposiciones lingüísticas, implican un relato complejo de otras historias, afinidades compartidas, necesidades preexistentes, adaptaciones selectivas y malinterpretaciones descaradas.

Sus amonestaciones contienen cierto esnobismo asumido, aunque al lamentar cómo la tecnología y el negocio editorial rebajan el gusto no provee alternativas que superen los límites reales, no solo los imaginativos. En “La trompeta de mimbre”, título homónimo de unos relatos ensayísticos, aboga por una “objetividad que lo integre todo”, porque “cada cual tiene su estilo, y el estilo es todo lo que necesitamos. Los maestros son inútiles, y la maestría también: somos maestros, y no vale la pena que nos enseñen nada porque ya lo sabemos” (AIRA, 1998, p. 131). Su llamado es y no es “generacional” (no hay pruebas *empíricas* de grandes diferencias entre generaciones o “décadas”), y por querer seguir siendo un *outsider* rara vez revela sus influencias; una principal es Raymond Roussel (como lo fue para Duchamp), al fin explicitada en *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* (pp. 70-71). Pero la crítica tampoco explora otras influencias, sea Witold Gombrowicz o el paisajista Edward Lear (como Moritz Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de 2000) y su *nonsense*, tema de un ensayo suyo de 2004, quizá porque esos “estilos” son una excepción, no una regla.

Su visión del escritor como pintor de la vida contemporánea, junto con dejar percibir en su propia obra *rasgos* (no conexiones directas) de Gerhard Richter, exhibe una actitud similar a la de unas notas de 1964-1965 del pintor alemán en su página *web*:

La teoría no tiene nada que ver con una obra de arte. Los cuadros interpretables, y que contienen un significado, son cuadros malos. Una imagen se presenta a sí misma como lo Inmanejable, lo Ilógico, lo Sin sentido. Demuestra la infinita multiplicidad de aspectos; nos quita nuestra certidumbre, porque priva una cosa de su significado y nombre. Nos muestra la cosa en su significado diverso e infinita variedad que impide el afloramiento de cualquier significado o vista únicos. (RICHTER, 1964-1965, s/p)²

² Las citas de Richter provienen de su página *web*. Aparte de la especificidad latinoamericana de los análisis de Granés sobre el arte contemporáneo, me apoyo en los capítulos “Landscape and Longing” (DUTTON, 2009, pp. 13-28), “The Uses of Fiction” (pp. 103-134) y “The Contingency of Aesthetic Values” (pp. 203-219), de Dennis Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. Nueva York: Bloomsbury, 2009; y “The Institution of Art as a Category of the Sociology of Literature” de Peter y Christa Bürger, *The Institutions of Art*, trad. Loren Kruger. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, pp. 3-28. Toda traducción es mía, excepto donde se indique lo contrario.

Si la crítica de Aira vigila poco su no ficción, ¿en qué yace la desconexión?, porque mientras expresa su afición a un tipo de vanguardia histórica muestra mucha inclinación a patrullar un realismo *sui generis*. La relación con Richter –que acuñó el término “realismo capitalista” como *happening* y contrapunto al realismo socialista en que había vivido– se fortalece, porque para ambos esa corriente es la progenitora de otras fantasías, y los dos tienen conciencia de que en el arte bajo el capitalismo el éxito se clona hasta que el mercado cambia y algo nuevo se abre camino en el espíritu de la época, como arguye el argentino en los relatos sobre el poder económico y su deshumanización del arte en *La invención del tren fantasma* (AIRA, 2015).

Los catálogos *Gerhard Richter: Painting After All* (2020) y *Gerhard Richter: Panorama* (2da. ed., 2016), publicados para exhibiciones retrospectivas de 2020 y 2011 en The Met Breuer, sucursal del Metropolitan Museum de Nueva York, y la galería londinense Tate Modern, ofrecen configuraciones acabadas de la carrera del pintor (nacido en 1932, comenzó como un exitoso creador realista social), con ilustraciones deslumbrantes de obras de finales de los años cincuenta hasta hoy, incluidos cuadros-foto, abstracciones, paisajes, retratos, gráficas a colores, cuadros grises, trabajos en vidrio y espejos, esculturas, dibujos y fotografías que dan cuenta de sus logros. En *César Aira, un catálogo*, Ricardo Strafacce hace un minucioso recorrido similar para la prosa que Aira publicó entre 1970 y 2016, con apéndices cronológicos (STRAFACCE, 2018, pp. 249-261), ilustraciones de las portadas originales de novelas (pp. 7-127) y “relatos” (pp. 129-207), escogiendo citas representativas de sus obras; ejercicio fundamentalmente interpretativo que ayuda a distinguir métodos y entender lo producido. Con menos éxito, por la arbitrariedad y subjetividad de entradas improvisadas, en *Ideario Aira* (2019) Ariel Magnus quiere armar un “Diccionario de las mejores [...] ideas de César Aira”, pero es parcial y relativo.

Desde Rousseau, ser un *outsider* como Aira es la quintaesencia de la idea y experiencia interna de ser moderno, y como tal vale sentirse incómodo ante las élites. Ese ascendiente es mundial, transdisciplinario y transgeneracional; y no es voluble que lo practiquen Auster, Calvino, Perec, Robbe-Grillet o Kathy Acker, “raros” e influyentes a lo Aira. Si escribe para airar sus aversiones, no depende del periodismo o academicismo acartonado para mantenerlas vivas. Su cavilar crítico no es el pensar incoherente, desarticulado y revuelto sobre las experiencias artísticas del capitalismo tardío –estilo” señalado en un ensayo de 1937 de Adorno sobre Beethoven, ampliado por Edward Said para el póstumo *On Late Style* (2006)– sino un desplazamiento que deja para sus ficciones. La similitud entre él y Richter tampoco se reduce a desdibujar sus vidas y arte sin precursores obvios, a exhibir paralelos como narradores visuales, o a su preocupación con la representación y la abstracción como medios para explorar las extensiones conceptuales, históricas y materiales del arte, del tenor de los ensayos incluidos en *Gerhard Richter: Painting After All*, dedicados a la aprehensión de la realidad por el pintor.

Esas similitudes no significan que Aira reconozca el pasado inmediato de *novelistas* visuales como Lezama Lima. Al hablar de arte y literatura supedita obras como *El túnel* (1948) de Sabato, *Bomarzo* (1962), novela como cuadro de Mujica Láinez, *Dejemos hablar al viento* (1979) de Onetti, y la alegórica *La purga* (1992; escrita en 1977, inicio de la dictadura militar) del atípico Juan Filloy. La trama de esta comienza con una lista de 300 movimientos artísticos, reales y apócrifos, y gira en torno a un congreso de pintura, la Ortho World Painting Conference, organizado por un déspota omnipotente con la intención de aniquilar a los representantes del Arte Moderno y retrotraer la pintura a los cánones renacentistas. Esas omisiones en *Sobre el arte contemporáneo...* le permiten afirmar:

quizás la literatura tiene una dificultad inherente para ser ‘contemporánea’. A diferencia del Arte, que, ya por la cuestión del ‘aura’ o por otra, tiene una presencia tan acentuada que crea su presente, la literatura tiene una materia hecha más bien de ausencia; y respecto del tiempo, crea su pasado, crea sus precursores, quizás porque siempre está hablando de mundos desaparecidos, y todo el mérito que buscan los escritores es ese: el de ser el único emergente visible de un gran naufragio, el de la belleza del mundo. (AIRA, 2016, p. 48)

Es como decir que la belleza y el misterio pertenecen al arte “realista” de ayer; mientras el suyo es de hoy, y una manera de vigilarlos es escribir sobre ellos. No por nada al tratar la innovación el historiador de arte Ernst H. Gombrich recurre a la crítica literaria en su único ensayo sobre estética, “The Necessity of Tradition: an Interpretation of the Poetics of I. A. Richards” (GOMBRICH, 1996, pp. 169-188), arguyendo que frecuentemente se saquea las tradiciones artísticas para generar imaginarios nuevos.³

Aira motea otro desarrollo de la novela latinoamericana contemporánea: el del creciente compromiso con el arte, revitalizado por él y Bellatin para el experimental o vanguardista; por Bolaño (en 2666 el pintor Edwin Johns se corta la mano con que pintaba) y Héctor Abad Faciolince para propósitos sociales menos conectados a la historia del arte; Álvaro Enrigue, Carlos Franz, Vargas Llosa y Vila-Matas; varias de Rita Indiana y María Gainza (para *percibir* la vida a través de la historia del arte); *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, y *La escalera de Bramante* (2019) de Leonardo Valencia, que desagravia y reivindica el arte no representativo de la ecuatoriana Araceli Gilbert (mientras en *El pelicano* de 2020 Aira incluye una pintora abstracta, de barrio). Ese elenco opuesto a las viejas iconografías, cultura e ideología que son su entorno, aspira a allegar lo real desencantado; y como oposición ubica el escepticismo sobre el arte *dentro* del arte.

Al no ser pintor, Aira solo puede ser una bujía del mundo del arte; y creer que un cuadro completa su significado de la mano de la información verbal es un amago que esconde la trascendencia artística del ojo, la materialidad de la pintura. Pascal Mougin resume esa perspectiva en *Moderne /contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours* (2019): arguye que el imaginario literario sigue muy apegado al medio textual y a definiciones esencialistas de lo literario, así como Aira y la novela contemporánea siguen confiados en el campo literario. Para él y Richter el arte contemporáneo atrae a un público indiferente a la autonomía de la obra, al purismo del medio y a todo esencialismo estético. Las reflexiones de Aira desarreglan las devociones del pasado (en su lectura de la temporalidad en Aira, Julio Premat observa una explicitación de la melancolía; 2021, pp. 150), desestabilizan las verdades eternas del presente y colocan bombas de tiempo en una prosa producida por combinaciones renovadas de la ausencia y presencia del “autor”.

Así en *El ilustre mago*:

Por primera vez me preguntaba seriamente si lo mío no sería la teoría, la crítica, el ensayo filosófico y no la ficción. De pronto me preguntaba por qué

³ Significativamente Gombrich, alegrado de que se hayan descartado las convenciones interpretativas académicas de la primera mitad del siglo veinte centradas en lo figurativo (1996, p. 84), no dedica ensayos a los surrealistas (Duchamp brilla por su ausencia), y en una breve discusión de ellos conecta sus logros a Freud y sus nociones del ingenio verbal (pp. 189-210). Para el énfasis de Gombrich en la psicología de los estilos véase “The Force of Habit” (pp. 223-256).

había decidido en mi adolescencia, de modo acrítico y sin precederle por una seria reflexión, que yo escribiría novelas. ¿No habría sido un error, un enorme error que había llevado toda mi carrera por un camino equivocado? (AIRA, 2013, p. 140)

Posteriormente precisará, según un reportaje de Laura Ventura:

Nunca me sentí cómodo escribiendo no ficción por el hecho de que hay que decir cosas serias, verdades. De vez en cuando sigo haciéndolo, en privado, en mis libretas, pero ya no voy a continuar escribiendo artículos porque me termina creando más enemigos que prestigio. Escribir no ficción no es lo mío y me obligué a hacerlo para probarme que yo también podía pensar como los demás, no solo crear historias, sino razonar sobre la literatura. (VENTURA, 2021, s/p)

Además, manifiesta que no desea explorar el universo de la crítica literaria porque teme herir a los demás.

Pero leerlo como crítico posibilita acicalar su no ficción y hallar cierto conservadurismo. Varios de sus mejores ensayos dependen de recursos pretéritos, como un crítico ocupado de temas improductivos, no por menores sino por elevar o ennoblecer su importancia más allá de su tiempo. Escribir sobre el arte contemporáneo, que para él parece comenzar alrededor de 1970, lo mete en otras redes, permitiéndole observar en acción la maquinaria que hace o deshace fugas y considerar cómo ubicarse en ellas, aunque parezca una forma de autopropaganda. No busca el fin de una era sino de un aura (para Benjamin, valor de utilidad y culto; para Jameson, palabra clave de un pensamiento en perpetua traducción, como *flâneur* o constelación; 2020, p. 3), sabiendo que ese aire de autenticidad puede ser una mezcla de teatralidad, hipérbole e invenciones descaradas. A pesar de la famosa insistencia del crítico alemán, lejos de disminuir el hálito del original, la reproducción lo fortalece enormemente.

Según la contraportada de *Sobre el arte contemporáneo...*, los dos ensayos que integran el volumen fueron escritos con una década de diferencia. “Sobre el arte contemporáneo” es la alocución con que Aira inauguró el congreso Artescritura de 2010 en Madrid, que proponía descollar la brecha que separa a escritores y a artistas visuales. “En La Habana” parte de un recorrido por la casa museo de Lezama Lima durante el 2000, y desemboca en una crónica de su periplo por otros habaneros y los objetos expuestos. Por otro lado, la primera oración de la contraportada de *Continuación de ideas diversas* (AIRA, 2014) es una cita suya: “Las ideas nunca son del todo ideas, y nunca son todas las ideas”.

De esos paratextos se desprende que privilegia conjugar el arte pictórico y la literatura, sus estándares, procedimientos creativos y elaboración; más la veracidad de ellos a través de la historia. Esa concepción no aparece en la temprana pre-poética del ensayo “La nueva escritura” (el más explícito y programático para Premat; 2021, p. 135), publicado bajo la rúbrica “Crónicas del postboom” en *La Jornada Semanal*, 162 (12 de abril 1998). En él evita nociones críticas de ese momento, y debe cotejarse con sus ideas posteriores sobre el “realismo” (Premat nota bien “la paradoja que consiste en negar el realismo”; 2021, p. 139) perennemente salpimentadas con trasuntos biográficos, entre ellos algunas sentencias y memorias de *Continuación de ideas diversas*

tipo “Yo lector/espectador supongo” que contravienen su práctica metaliteraria por no matizar pronunciamientos, obligando a tomarlas con un grano de sal (AIRA, 2014, pp. 17, 25-26, 37).⁴

Como crítico y novelista insiste en la medicina de sus propias obsesiones, contra la comodidad de las ideas recibidas, a veces con conexiones humanas que están por encima o fuera del lenguaje de la crítica literaria. Así amplía otra idea ambivalente:

Un argumento en el que suele basarse la denostación al Arte Contemporáneo, en realidad el argumento central que exhibe el Enemigo del Arte Contemporáneo, es que hoy en día la obra de arte no se sostiene sin el discurso que la envuelve y justifica. No ‘habla por sí misma’ sino que necesita de ventrílocuos avezados, por lo general críticos o curadores. (AIRA, 2016, p. 45)

En *El puño invisible* el crítico de arte Carlos Granés analiza perspicazmente esa dependencia para los años 1966-2011 en Occidente (2011, pp. 337-452), actualizándola en varias secciones de *Salvajes de una nueva época* (GRANÉS, 2019, pp. 68-100). Dentro de esas mediaciones críticamente productivas, varios coetáneos de Aira proveen imágenes de cómo el fetichismo textual persiste, apegándose a disturbios sociales e intransigencias intelectuales.

En *Una aventura* (2017), su narrador pregunta: “¿No será que escribo para volverme escritor y encontrar ahí lo que busco [...] a pesar de mis prevenciones, por la novela en clave?” (AIRA, 2017, p. 64), temas retomados en *Un filósofo* (AIRA, 2018). Más allá de contrariar el psicologismo de su compatriota Oscar Masotta para interpretar el arte de los años sesenta, Aira manifiesta no ser muy amigo de recursos psicológicos para su narrativa, situándose junto al Adorno que afirma que “[l]as obras de arte no son un *thematic apperception test* del artista” (1971, p. 20), o al Foucault para quien “el psicoanálisis es mucho más una técnica ética que una ciencia” (2018, p. 136). Junto a la larga tradición de la idea del artista como embaucador o provocador, la crítica de Aira parece tener en cuenta que por siglos los filósofos han fallado al tratar de definir el arte, tal vez porque es demasiado móvil como para atribuir sus efectos solo a la psicología del artista. Como relata Ventura (2021), si hoy Aira dice “Nunca más voy a leer un libro de filosofía. He renegado de la lectura de los filósofos, porque me parece que son todos unos charlatanes”, es una contrición tardía para un autor que depende de ideas filosóficas, aunque Premat sea severo al hablar de hermetismo extraño y cosmovisión lela (2021, p. 142).

Quizá con mayor astucia los psicólogos preguntan algo diferente: no qué es el arte sino qué cree la gente que es; mientras para los filósofos empíricos es una pregunta basada en si las afirmaciones son lógica y sintácticamente correctas. En *Un filósofo* el seguimiento se ficcionaliza así:

Era paradójico: cuando estaba en su despacho, ejerciendo el trabajo por el que le pagaban, que básicamente consistía en pensar, no sentía que estuviera pensando sino más bien que apilaba pesadas rocas de palabras con las que intentaba sin éxito levantar una pirámide de conceptos, que terminaría siendo una tumba porque sentía que el esfuerzo lo estaba matando. Y cuando no trabajaba, cuando nada lo obligaba a pensar, ahí sí se desplegaba su

⁴ No obstante, al principio de su libro sobre Pizarnik de ese mismo 1998, nota que las malas lecturas críticas son tan dañinas como la escritura convencional, ocasionando “el resultado corriente de críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados en congelar la literatura en objetos” (AIRA, 1998, pp. 9-10).

pensamiento, y lo hacía con el contento con el que un niño se sube a una calesita.

En esos momentos, *libre del corsé de la jerga académica*, de los antecedentes bibliográficos y del miedo a la refutación bajo el que vivía la *corporación* filosófica, se preguntaba cómo era posible no pensar, o sentir esa actividad como una carga. (AIRA, 2018, p. 14, énfasis míos)

Ese cansancio filosófico/crítico lo conduce a considerar barroca o “prototeatro” la lógica de los dibujos de Copi (Raúl Damonte Botana) en *Copi* (1991); mientras en “Picasso” de Triano (2014) discute la materialización del arte visual, aunando su obsesión a la literatura de Arturo Carrera y Alejandra Pizarnik. Hace algo parecido en *Artforum* (2014) con la revista homónima, obcecación trasladada a *Sobre el arte contemporáneo...* y su queja de que “nada hable visualmente por sí mismo” (p. 17), elogiando la distancia entre una obra de arte y la realidad, justo cuando parece aumentar el revanchismo para juntar una y otra. Por eso en *Artforum* no ve ningún problema en quedarse en un mundo sin formas, porque estas están fatigadas, así como la literatura se cansa de tropos. Pero en una era en que reina el arquetipo del artista del hambre sin mecenas desestima que el arte no es un trabajo en el sentido de que alguien te pidió hacerlo.

Es benigno creer que como crítico Aira depura ocurrencias coyunturales sobre dadaísmo y surrealismo (varios perfiles sobre él insisten en definir sus novelas con esas características), que le siguen atrayendo como movimientos que introdujeron el anti-materialismo y exploraciones freudianas del inconsciente en el arte. Pero hay trampa en esos gestos, una estética paradójica en que lo tonto y satisfactorio puede ser flojo y saludablemente ilógico, con profuso humor, porque se presenta como modesto, si bien dado a pronunciamientos inmodestos. Para los estudiosos de la vanguardia cómodos con etiquetar a un artista como dadaísta, surrealista o constructivista, Aira plantea un problema serio: cultiva una lucidez alineada hoy con un nuevo realismo y clasicismo, produciendo una unión de fuerzas aparentemente irreconciliables, complicación que analizo para él y sus contemporáneos en *Discípulos y maestros 2.0: Novela hispanoamericana hoy* (CORRAL, 2019).

En su ficción parece perder la pista de lo que iba a escribir, o de cómo y por qué, a veces codeándose con un nihilismo que hará repensar a críticos e historiadores literarios que equiparan el dadaísmo y sus colindantes con el anti-arte. Si no comienza desde el principio en su ficción o al reflexionar sobre el arte pictórico, es por llevar años escribiendo motivado por la intensidad automática de una angustia escritural, no por influencias o por aceptar el expresionismo abstracto que desvió la atención de Europa a Estados Unidos en los años cincuenta. Aira tampoco admite que el “anti” no se aplica al Arte visto como un suceso universal sino al arte que conocemos y somos capaces de hacer. Es más, cuando una generación artística logra su propio estilo lo primero que pierde en relación al arte es su inmediatez, incluida la inmediatez del rechazo.

Para el narrador de *Biografía*, símbolo de patologías artísticas, “una de las características del arte pictórico de los locos era la cobertura total de la superficie del cuadro; no dejaban ni un milímetro libre de trazos o figuras. Se lo adjudicaba, entre otras causas, al miedo de que el menor espacio en blanco dejara pasar la amenaza temida, por lo que había que obturarlo” (2014, p. 27). Expresa algo antiguo: el arte visual ofrece infinitas causas, combinaciones, posibilidades y probabilidades para percibir lo escrito, ejemplificado por los cuadros, ilustraciones y estatuas recogidos por David Trigg en *Reading Art: Art for Book Lovers* (2018). Son arte que pinta palabras, y la concordancia es reversible, como comprueba Eric Karpel en

Paintings in Proust. A Visual Companion to In Search of Lost Time (2008), guía ilustrada de los siete volúmenes de una obra maestra cuyas palabras pintan cuadros.

Además de facilitar sorpresas ejecutadas perspicazmente, estas estrategias revelan a autores que enaltecen su arte, facilitando la conclusión de que el negocio de pretender puede ser absurdo, como muestran varias metaficciones. Contemporáneos suyos como Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica* (2014) presentan propuestas similares con juicios estéticos más completos y mayor diversión. Aira presenta un credo más que un manifiesto: “El Arte Contemporáneo podría ser la realización de la teleología del modernismo. Ya no se asume como heraldo del futuro, del devenir futuro del tiempo, sino como realización lisa y llana en el presente” (2016, p. 34), para terminar tratando de preservar un arte que es efímero. Para Rancière en *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2003) la pintura “es un lenguaje que puede ser entendido y hablado por cualquiera que tenga la inteligencia de su propio lenguaje” (p. 95). Rancière expone la sinestesia e intertextualidad con que funcionan la visión y la lectura, comprobadas por cuadros que visualizan la literatura o los libros. En Trigg tales imágenes representan lecciones literarias (pp. 7-8), modelos eruditos (pp. 8-9), libros sin lectores (pp. 9-10), lectoras (pp. 10-11), y recientemente la gran disponibilidad de libros (pp. 11-12) y la censura de estos (pp. 12-13); interés similar al de Aira en escritores que dibujan o pintan, entre ellos Beerbohm, Carroll, Emar y Thurber.

Basados en la convicción de que el arte pictórico puede ser revelador sin tener que superar la sensación física u óptica, Aira y otros prosistas hispanoamericanos siguen creando obras que requieren interacción para ser entendidas, atrayendo atención a sus libros-objeto y la experiencia de poseerlos; práctica que apunta a las operaciones sutiles y misteriosas de la forma y su relevancia, incluso para la enseñanza de un crítico. Un ejemplo inexplorado son los dibujos de Augusto Monterroso para varios de sus libros, entre ellos *Lo demás es silencio* (1978) o el arte de Vicente Rojo para *La palabra mágica* (1983), que contiene diseños agregados de Monterroso. Si a ese arte se añaden las biografías de autores armadas con tiras cómicas, los libros-objeto de Cortázar, no por nada Tom Wolfe -valedor como Aira del realismo ante el solipsismo novelístico estadounidense de finales de los años ochenta- tomó como blanco el arte contemporáneo y los teóricos que lo habilitaban, desarrollo que Granés analiza mundialmente desde América Latina en *El puño invisible*.

En varios ensayos de *Keeping an Eye Open. Essays on Art* (2015) Julian Barnes, que tiende a escribir novelas sobre cómo el arte y los artistas se nutren de sí mismos, propone que Flaubert, Proust, James, Freud y otros no le hacen justicia al arte principalmente francés del siglo XIX; pero el público se siente forzado a leer sus conatos, expectativa ausente en la crítica de Aira.⁵ El argumento de Graciela Speranza sobre la destemporalización del arte actual es viable, aunque su muestra de escritores (incluido Aira) en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (2016) es reduccionista. Las paradojas de esa crítica se esconden detrás de una ilusión de atemporalidad, y están empotradas en un régimen particular de pertenencia no estética que valoriza la literatura o el arte en maneras muy diferentes de las de “antes y después”. En 1944 el semiólogo Jan Mukarovsky sostenía que la esencia del arte visual es diferente a la mayoría de los signos lingüísticos, porque no transmite información sobre algo fuera de sí mismo, renovación del *ut pictura poesis* de la *Ars poetica* de Horacio.

⁵ No retomo debates decimonónicos entre crítica literaria y estética respecto de las relaciones entre arte y literatura, o las ideas más amplias de poetas como Octavio Paz, pero reviso la idea de que la literatura contemporánea no es la síntesis equilibrada de emociones e imaginación, que era propia del arte pictórico para los románticos alemanes.

Maestro de esos desplazamientos, Aira enseña a no descontar las pequeñas ideas o vocablos que oscilan entre grandes conceptos como los más conocidos de Duchamp, a veces sustituyendo el pensamiento profundo con la asociación libre, lanzando perspicacias o resúmenes, solo para ver si se pegan. Hace lo mismo con Dalí y el “yo” en *Evasión y otros ensayos* (2017, pp. 69-109). En “Un discurso breve” de ese volumen (2017, pp. 43-61), glosa de sus hábitos interpretativos publicada antes como “César Aira, el don de la lectura” (*ABC Cultural* 1247. 10 de septiembre 2016, pp. 8-10), manifiesta haber preferido siempre cierto tipo de realismo, aunque sigue luchando con su definición, porque “la lectura asidua terminó convirtiéndome en ese personaje banal que es el Hombre Culto, el hombre de las respuestas, siempre al borde de convertirse en el aburrido sabelotodo” (pp. 47-48). La fuerza mayor en él, junto a insistir en el “procedimiento” (noción que se puede rastrear en su *Alejandra Pizarnik*) yace en su capacidad para verbalizar y concretar que cada idea es producida por un ser humano, con sus *idées fixes*, opiniones propias, pasiones y puntos ciegos; y por eso al leerlo se asume una confusión entre el sabelotodo y el polímata, el sabio o el cosmopolita que está más informado de lo que revela.⁶

Es un lugar común que Aira causa estragos a la crítica que quiere estar al día con sus prolíficas “novelas cortas”, “novelas del artista”, o según su preferencia, “novelitas” o “cuentos de hadas dadaístas”, etiquetas líquidas que inventa o cuestiona implícitamente.⁷ Inagotable, su producción “tardía” llegó a las setenta y tres novelas en 2018 con *El gran misterio*, *Prins* y *Un filósofo*, conectadas temáticamente. *El presidente* y *Pinceladas musicales* son de 2019; y a la hora de este ensayo *Fulgentius*, *El pelícano* y la novela-rollo de 179 páginas *Lugones* (2020). Con esta habría publicado ciento siete, dependiendo de cómo se cuente. Esos destiempos también se dan por las traducciones. Connor Ennis, en una columna sobre novedades de *The New York Times Book Review* (24 de febrero de 2019) dice de la traducción de *Cumpleaños*: “Desencadenada por el 50 cumpleaños del autor argentino, esta es su meditación, en una serie de capítulos cortos, sobre los sucesos que formaron la mitad de su vida” (p. 4). Aparte de que *Cumpleaños* es de 2000, que su narrador puede y no puede ser Aira, y que ese *ensayo novelado* revela la “Gran Enciclopedia Aira”, el mayor destiempo es dejar la impresión de que no llegó a sus 70 años con la complejidad que expresa su novela.

Casi patológicamente incapaz de mantener una identidad única, para la época de esa narrativa “tardía” ha asumido identidades que quería y no pretendía, como Richter y sus montajes. Diferente de su ficción más “pura”, y quebrantando las formas disponibles, sus ensayos (para Premat “una cortina de humo que a la vez explica, justifica, prolonga pero también oculta las ‘novelitas’; p. 127) o crítica no tienen el carácter travieso que transmite el cómico riesgo calculado de obras como *Cumpleaños*. En sus autoficciones hay una *performance* del realismo que cede a la de la realidad, y en ese procedimiento la vida real tiene más valor literario que lo que se pueda urdir desde los márgenes. Si para Leonardo da Vinci el arte era una ficción móvil (su *componimento inculto* es la composición intuitiva basada en la libertad intelectual técnica que permite captar la verdad de las formas), para Richter es un acceso a la naturaleza y la historia. Consecuentemente Aira engendra diálogos entre ficción y arte pictórico

⁶ Se podrían ver sus dispositivos estéticos como artilugios o alegatos contra la historia de sus predecesores, que él y por extensión sus lectores admiran o desdeñan, aunque con el tiempo se deja de confiar en su maravilla original y parecen más trucos archiconocidos y divertidos, como cuando en *Lugones* la viuda González dice: “Basta de farsa: usted no es médico, usted es Leopoldo Lugones, el autor de *La guerra gaucha*, lo tengo muy visto en el *Caras y Caretas*” (p. 41).

⁷ Véase mi resumen de la crítica pertinente hasta entonces: “César Aira (Argentina, 1949)”, en *The Contemporary Spanish American Novel. Bolaño and After*, ed. Will H. Corral et al. Nueva York/Londres: Bloomsbury/Continuum, 2013, pp. 285-294.

(es axiomático el de *Un episodio en la vida del pintor viajero*), giro gradualmente común en la novela hispanoamericana de lo que va del siglo, como examino en *Discípulos y maestros 2.0* (2019).⁸

Aira no se engaña sobre alguna nueva relación entre literatura y pintura. Antes de que Magritte compusiera “Ceci n’est pas une pipe” para llamar la atención sobre el arte de pintar y su relación con la representación en su cuadro *La trahison des images* (1929), Diderot tituló uno de sus relatos “Ceci n’est pas un conte”. Para contrarrestar al “enemigo” del arte contemporáneo Aira se refiere a unos cuadros sin gran arte de Magritte vistos o leídos como obras maestras. Por vuelcos similares un lector/espectador interrumpe el fluir de la fábula, llamando la atención sobre la transacción necesaria entre autor y relato. Cuando revela el recurso pretende mostrar la relojería de las formas estéticas en la ficción o la pintura, convencido como algunos filósofos y teóricos posteriores de que la estética permite un acceso privilegiado a problemas metafísicos, talante análogo al del Adorno que afirma: “La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas” (1971, p. 159). Ese entendimiento, mantiene, ve el arte como un instante en el movimiento del espíritu y en el movimiento histórico real, “todo lo demás no es sino erudición” (p. 256).

En *Ceci n’est pas un pipe: deux lettres et quatre dessins de René Magritte* (1973) Foucault pretende desbaratar las oposiciones binarias entre imitar y significar, formar y decir, mirar y leer, mostrar y nombrar, reproducir y expresarse (bien). Si no se pueden comprobar las lecturas o visiones que tenga Aira de Richter o Foucault, no es casual que una de las cartas que examina Foucault se refiera a una conexión entre Magritte y Roussel. La bisagra de las cuatro partes congruentes de la propuesta de Foucault es el problema de la designación verbal y/o visual, lo que significa que ninguna de las obras referidas es definitiva o única. En momentos de crisis y arte confinado, ¿vale que críticos, filósofos y novelistas filosofen? ¿Qué beneficio tienen sus ideas en estos tiempos, qué utilidad pública tiene el arte chocante ante las crisis de hoy? Si ese arte destruye códigos de significado y comportamiento, y las convenciones restrictivas del “realismo” estético o político, para el aireano Tom McCarthy el de Richter es el que mejor explota las oposiciones binarias con que se discutió el arte de los últimos cien años (2017, p. 126), porque en Richter “la mirada –del artista, del espectador, del campo óptico entero– ha sido purgada de la falacia patética, de la sensiblería, de las ideologías de la ‘naturalidad’” (p. 135).⁹

¿Qué pensar entonces de que “En La Habana” relate su deambular por las imágenes que captan su vista e imaginación desmedida (incluido un homenaje a Roussel), empleando cierto puntillismo para vacilaciones, debates que podrían florecer, o alguna observación válida? ¿Qué valor darle a su manera de divagar con relatos generados al andar sobre las descripciones de los escritores, porque estos, sostiene, no pueden hacer otra cosa que describir el encuentro de la

⁸ En novelas como *Si te vieras con mis ojos* (2015) de Carlos Franz, el *bricolage* (como el del pintor Rugendas y del naturalista Darwin) es más productivo, mostrando otras posibilidades de relación con los maestros metódicos. Si Darwin eclipsó la *Weltanschauung* que promovía Humboldt, Rugendas superó las ambiciones de sus maestros, entre ellos Humboldt. Humboldt formuló una manera de ver la naturaleza presente en Aira y Richter: no dividirla conceptualmente de acuerdo con disciplinas y categorías, porque si esos límites no existen se pueden desarrollar nuevos entendimientos. Así, después de solo seis semanas en Estados Unidos en 1804, Humboldt inspiró a artistas, científicos, escritores y exploradores, entre ellos el paisajista Frederic Edwin Church. En los novelistas hispanoamericanos actuales el paisaje en sí no es protagónico, obviando los asaltos que la humanidad le impuso voluntariamente o por negligencia, tema que hoy contrasta con el ecologismo de los indígenas.

⁹ “Blurring the Sublime. On Gerhard Richter”, *Typewriters, Bombs, Jellyfish. Essays*. Nueva York: New York Review Books, 2017, pp. 125-136.

imagen con el texto? Lo que más transmite es no poder evitar relacionar aquello que ve con la literatura. Como suele ocurrir con Aira, exagerando o llevando a sus límites el desplazamiento genérico perfeccionado por Borges y Monterroso, sus digresiones y motivos de duplicación sobre las artes fluyen entre sus relatos y su no ficción como teatros de ideas.

Así, en *El gran misterio* (2018), que resulta ser un comentario sobre la invención de los Rayos X por Wilhelm Conrad Roentgen y los problemas que le causa ser “genio”, se lee:

Quiero preservar esos momentos que tenían algo de novelesco. Quise congelar la intimidad de la tiniebla; pero no sabía cómo hacerlo. Contratar a un pintor para que fijara el instante no me pareció viable: lo primero que pediría el pintor sería encender la luz, y yo no tenía intenciones de renunciar a la sombra profunda, que se había vuelto la parte principal de mi personalidad. Pero los avances de la técnica, que estaban volviendo obsoleto el arte de la pintura, vinieron en mi auxilio. Había oído de un procedimiento novedoso de tomar imágenes de la realidad, con una cámara oscura (eso me convenía), y, siempre a la vanguardia del progreso, quise probar. (AIRA, 2018, p. 57)

Sus lectores asiduos reconocerán en ese párrafo palabras clave de su arte combinatorio: [fijar] el instante, novelesco, pintor, personalidad (inafectado por esta, el arte es estéril), avances, técnica, arte de la pintura, imágenes, realidad, vanguardia, proceso, probar, un mínimo interés en clímax o suspenso; esfuerzos híbridos que surgen de una idea para explayar la mística del relato. Detrás de ese cuadro está la idea del “genio incomprendido”, que para Benjamin muestra “la mentalidad de pensionista que hay en esa concepción moderna” (2017, p. 178). Según Jameson, para Benjamin una idea no es un aforismo o *fait divers* sino una preparación para algo definitivo (p. 19), conceptos y fenómenos que se convertirán en una constelación (2020, pp. 75-76), o sea un procedimiento.

Esa necesidad se extiende al crítico de una sola idea o libro y los dispositivos de autoridad que se le asignan. Si esas palabras clave cuajan en sus novelas-crónica o ensayos es porque por definición o defecto son parte de la “fuga hacia adelante”, meollo de su poética. O sea, a cada rato uno está decidiendo cómo vivir, algo que la historia, la sociedad, la religión, o la literatura no puede hacer por uno. Como “marxismo”, “neoliberalismo” o “vanguardia” la existencialista “fuga hacia adelante” no se puede entender con un razonamiento abstracto, aunque la idea detrás de ella persista como arte. Celebrar el ideal artístico de la obra abierta de esa manera es esperar que la historia le dé la razón. Como mucho arte radical del siglo, el de Aira está calibrado para quedarse en un tiempo en que los mitos del progreso cultural completan su largo derrumbe; mientras la mística de la innovación va pasando del genio individual a la marca corporativa, porque el bombo determina las modas, oculta la complejidad y refuerza las estructuras de poder existentes.¹⁰

¹⁰ En *Discípulos y maestros 2.0* detallo cómo el dominio de la contemporaneidad hace que la narrativa parezca un ardid poco fidedigno. Quizá por esa razón Aira rara vez recurre a personajes “reales” como él, dejando a Pizarnik, Carrera, Lamborghini, Copi y otros para su no ficción. Según Premat, vista desde esas figuras “la de Aira no es una ruptura o una novedad, es una variante y continuación” (2021, p. 137). Las excepciones previas al Lugones de *Lugones* son el Moreira de la novela homónima de 1975, Juan Manuel Rosas de *La liebre* (1991), un profesor de literatura en *Los misterios de Rosario* (1994), Carlos Fuentes en *El congreso de literatura* (1997), Rugendas y el pianista homónimo de *Cecil Taylor* (2011).

Esa ambigua fluidez recuerda otra visión de Richter (el subtítulo de su catálogo más reciente se traduce como “Cuadros, después de todo”), en una carta de febrero de 1973 a Jean-Christophe Ammann:

Los cuadros son la idea en forma visual o pictórica; y la idea tiene que ser legible, en el cuadro individual y en el contexto colectivo –que por supuesto presupone que las palabras son usadas para transmitir información sobre la idea y el contexto. Sin embargo, nada de esto quiere decir que los cuadros funcionan como ilustraciones de una idea: en última instancia, son la idea. La formulación verbal de la idea tampoco significa una traducción de lo visual: simplemente tiene cierto parecido con el significado de la idea. Es una interpretación, literalmente un reflejo. (RICHTER, 1973, s/p)

En su escritura y raciocinio respecto de producir ideas el procedimiento del argentino es al revés. Como deja claro el Aira tardío/reciente en una escena de *Lugones* sobre la escritura: “Si hay algo, dijo Lugones, destinado a la traducción, más todavía que un discurso, es el arte de vivir. Yo diría que es una traducción ya de por sí” (2020, p. 148). No se puede explicar esa consistencia con procesos ordinarios de desarrollo, y su obra es lo que se lee, sin doctorados en literatura o arte. Como explica Galiazo en su extensa lectura del autor como optimista heroico de vocación quizá trágica, “Aira pertenece a esa clase de escritores tardíos, que aparecen cuando no quedan ni espacios vírgenes ni caminos por descubrir” (2006, p. 294), y de esa frustración saldría su percepción de lo que hacen o logran sus contemporáneos más jóvenes.

Speranza, en su reseña de *Sobre el arte contemporáneo...* para la revista en línea *Otra parte* (21 de abril de 2016) elogia la concisión de Aira respecto del arte contemporáneo, cuando afirma:

Con sus argumentos heterodoxos y su eterna jovialidad, escribió una breve historia del arte contemporáneo con fecha cierta de origen (‘En el comienzo estuvo Duchamp’), describió la lógica operativa que desde el *ready-made* asegura su eterno presente y su continuidad (‘una carrera entre la obra de arte y la posibilidad técnica de su reproducción’), argumentó veladamente la supremacía de la literatura capaz de ofrecer el guion de la fábula que mueve a las dos (‘puente de plata tendido entre lo hecho y lo no hecho’), compuso el vademécum razonado de los nombres de los movimientos artísticos (del impresionismo al arte contemporáneo, casi paródico en su ‘apabullante neutralidad’) y hasta esbozó el identikit del ‘Enemigo del Arte Contemporáneo’, engranaje fundamental de la cadena, con sus ejemplos difamatorios de ‘cualquier cosa’, adn, precisamente, de su libertad. (SPERANZA, 2016, s/p)

Al percibirlo como un autor de “novelitas duchampianamente rousselianas”, Speranza tiene razón respecto del efecto. Pero ni ella ni él la tienen al ver en Duchamp un paradigma insuperable. Estirar esa visión haría pensar que Richter, interesado en la reproducción digital, es “duchampiano”, gesto que eventualmente será tan banal como los transformativos del francés. Dana Goodyear recuerda que el diálogo del alemán con Duchamp es en realidad un distanciamiento artístico, porque “Ema (Akt auf einer Treppe)” (Ema (desnudo en una escalera)), 1966), a pesar de difuminar los perfiles, es un desnudo más convencional que el

cubista “Un descendant un escalier n. 2” (1912), que en cierto sentido termina una visión crítica (GOODYEAR, 2019, p. 34).

Si el “libro de arte” no miente, decía el crítico de arte John Ruskin en el siglo diecinueve, y si sus capítulos recientes se desvían hacia la ilegibilidad, estos documentan el estado de la sociedad y lo predicen. Así lo percibió Paul Signac a finales del mismo siglo, cuando rompió el molde de los retratos de críticos con *Opus 217. Sur l’email d’un fond rythmique de mesures et d’angles, de tons et de teintes. Portrait de M. Félix Fénéon en 1890*, acudiendo a contrastes simultáneos basados en la ciencia de entonces para producir un efecto estético calculadamente liberador. En contraste, una esencia de la crítica de arte actual es que, como los espectadores, ha perdido la trama y la atención a visiones fuera de moda, posturas que resultan en un pensamiento perezoso casi uniformemente incapaz de ver más allá de su contexto y lenguaje. En ese mundo Aira y Richter son la continuación lógica de los años sesenta, cuando se comenzó a ver el arte como una clase de cosas más que de comportamientos, y la rebelión “generacional” contra las convenciones artísticas se comercializó tan rápido como su popularidad y apostasía.

Teniendo en cuenta la recepción de su crítica, *Continuación de ideas diversas* es una “remezcla” (el nuevo *collage*); más que un precursor, obra en elaboración, fuente o secuela de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935) de Roussel. Una consecuencia de tales imbricaciones, puntualiza Granés, “es que el arte, así se muestre crítico, acaba enredado en un tejido de fuerza que le resta eficacia. La crítica se ha convertido en una cualidad más que valoriza un producto” (2019, p. 61). Aira no es un minimalista, a pesar de que sus solapamientos más conocidos rara vez superan las cien páginas. “Prolijo” o “prolífico” tampoco definen su quehacer en la no ficción, y quién sabe cuánto produce en una cuarentena sin arte presencial.

Así, su *ars combinatoria* ha engendrado artículos y ensayos extensos, la mayoría ingeniosos y debidamente irreverentes ante las convenciones críticas actuales. Cuando se permitió coleccionar algunos en *Pequeño manual de procedimientos*, sus desmesuradas 186 páginas atomizaron sus criterios más representativos. Uno más amplio, *Cuatro ensayos* (2020), compila ensayos largos ya publicados: *Copi*, *Alejandra Pizarnik* (1998), quizá su suma crítica, *Las tres fechas* (2001) y *Edward Lear* (2004). *La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2010* (2021), el más extenso hasta la fecha, reúne textos de publicaciones periódicas o académicas, con algunos ajustes de cuenta estéticos. Como con otros escritores conceptuales, se requiere una amplia pared textual para que la pequeña obra de arte tenga sentido. Algunos lectores pensarán que el destino no merece el viaje. Otros creemos que sí.¹¹

Continuación de ideas diversas no decepciona a los Aira-adictos al retomar, no reciclar, varias de sus opiniones. Ese compendio, fiel al título, no es un ensayo completo o fragmentos de otros, sino aforismos, bromas fáciles, máximas o salidas estiradas a párrafos sentenciosos; o apotegmas con sus apropiados axiomas. Son retazos o anotaciones cuyas imágenes idiosincráticas surgen de vastos recursos por medio de una variedad de métodos, procedimiento benjaminiano de los años setenta en Richter. Es como que piensan en obras enciclopédicas, publicándolas por tomos breves, sin que hasta hoy den una idea cabal de qué van, lo cual no es negativo. Pero una gran diferencia entre Aira y Richter es que este cuestiona el valor social del arte, qué y para qué son las exhibiciones, y por qué la ética institucional del arte debe importar

¹¹ En mi reseña “Cómo no naufragar con Aira”, *Letras Libres* XXII, 272, pp. 72-74, agosto 2021, arguyo que su mejor prosa sirve como ejemplo de la falsa distinción entre formalismo conservador y experimento moderno, y de su desconfianza en significados y correspondencias precisos.

al público, los museos y patrocinadores. Aunque haya dicho “No, no me haga hablar ni de política, ni de fútbol, de esas dos cosas tan parecidas. Son pasiones bajas [...]. Cuando hay pura literatura, como en mi caso, somos los escritores a los que no les dan premios” (MARTÍN RODRIGO, 2016, p. 45), no se quejó cuando en 2021 recibió el Prix Formentor. No obstante, él y Richter empujan las capacidades comunicativas de sus artes a sus límites, y un poco más.

Las “ideas” de ese libro de Aira suman ciento treinta y cinco registros autobiográficos eruditos sin título, telegráficos o con guiños a los temas de sus ficciones, de interdisciplinaridad virtuosa, no académica, quizá fieles al dictado de Picasso de que “[l]a enseñanza académica de la belleza es una superchería. El Arte no consiste en la aplicación de un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro son capaces de concebir más allá de ese canon”; o fieles a la idea de Adorno en *Teoría estética* de que después de la caducidad de la belleza formal no desaparece todo. En la cuarta parte de *Continuación de ideas diversas* asevera nebulosamente que “[l]as artes se acercan entre sí, y el relato de ese acercamiento lo hace la literatura”, y los trozos anteriores y posteriores a esa cita comprueban que aquel solo puede ser su razonamiento o postura. Como Richter, lo que se percibe en una obra de arte es en parte la materialidad concentrada que la compone, que a su vez es el residuo del ingenio y trabajo humano, aunque rehúsa explicitar esa composición.¹² Desde que Roman Ingarden se expresó en 1931 sobre las similitudes entre el arte pictórico, el cine y la literatura respecto de sus formaciones esquemáticas, los modos de existencia de esos artes son inseparables. Lucien Freud decía que un buen cuadro siempre contiene un poco de veneno. Aira deja que esa toxina se derrame al no escribir para pintores (el extraño pintor japonés de *Lugones* primero sale como el Doctor Farraguto, a su vez disfraz de Lugones), reconociendo la paradoja de que los críticos de arte puedan insistir en que sí.

Las lecturas entusiastas que privilegian valores nacionales desatienden que en *Continuación de ideas diversas* Aira actúa como parálisis o malhechor social incapaz de escribir una oración sin insultar al universo o a la diversidad creativa que patrulla. Una reseña acrítica de Nora Catelli en *El País* español no lee ese breviarío, reduciéndose a una iterativa contabilidad impresionista del autor como guardia estático e infinito de una vanguardia argentina. Consecuente con su práctica, esa colección no está exenta de frases y dictámenes descartables, o contradicciones y desconexiones; de la misma manera que no hay una trama en *Eterna juventud* (2017), en que el indio mapuche homónimo colecciona objetos arqueológicos (“cabecitas parlantes”) sin pretender hacer un catálogo razonado primermundista, a lo “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” de Benjamin, para Jameson una serie de análisis visuales de fetiches inconscientes y los elementos destructivos de la tecnología (2020, pp. 157-161).

Las obstinaciones de Aira se convierten progresiva y parcialmente en teoremas sobre la metaliteratura (dice deplorarla, pero es parte de su autobiografía) y la no ficción; añadiendo algún comentario político más críptico que sutil sobre la novela en general y la policial en particular (ha traducido un par de ensayos de Chandler sobre el tema, otros de Stephen King), la cultura popular (el cine, que solo le perdona a Marguerite Duras), los ancianos, el arte del *outsider*, la relación del arte con la falsificación, y para variar, las vanguardias históricas. De un país frecuentemente desorganizado, Aira ficcionaliza anécdotas de intimidad, para nunca traicionar la confianza. Ese andamiaje no se convierte en una literatura amable, y no sorprende que se crea lo mismo de su creador.

¹² Proceso evidente en los cuadros “Cage Paintings” (2006), presentados en la galería Gagosian de Nueva York en junio de 2021, con una *performance* de Patti Smith, reseñadora de Aira. Escogidos de la exhibición *Painting After All*, se llaman así porque al pintarlos Richter escuchaba a John Cage y su búsqueda de la indeterminación en la música.

En esas apostillas el realismo y la lectura son presencias y guías permanentes, a veces lapidarias (“La literatura ha muerto, y yo soy la prueba viviente”), ubicadas entre lo venerable y el deterioro. O son comentarios categóricos o banales como “[e]l realismo es lo que da la posibilidad de extenderse en el relato y escribir libros de muchas páginas” que sirven como codificaciones. Estos no tienen el efecto o ingenio de la economía de expresión de Borges, uno de los exigüísimos hispanoamericanos que admite leer, a pesar de haber escrito *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001/2018). Por similares comentarios queda la sensación de que está desconectado de archiconocidos valores estéticos recientes e ideas como “el buen gusto”, o que atrapa el germen de una idea y corre con él de la manera solo disponible a un artista novato que no piensa en la autocrítica. Si admite haber sido un lector precozmente intelectual y “no poco esnob”, no hay que ser nietzscheano para no creerle que su principal influencia como escritor fueron “Las historietas de Superman” o las novelas de vaquero del español Lafuente Estefanía. De acuerdo con la jerga de los curadores académicos de Aira, su arte “interroga” todo, y por ende sus influencias son menos memorables que sus odios favoritos.

Es imperiosa la insistencia académica en cómo los gustos en el arte son remodelados por conflictos de clase, trastornos sociales o influencias, sin considerar que el gusto no es necesario ni suficiente para vivir una buena vida. Pero puede enriquecer nuestra experiencia y, quizá, profundizar nuestro entendimiento de su influencia en la vida humana, y si se examina la historia cultural sin prejuicios, es abismante lo constante que es el gusto. Michael Baxandall, en un muy citado excurso contra la influencia, lamenta abundantemente:

La ‘Influencia’ es una maldición de la crítica de arte, principalmente por su erróneo prejuicio gramatical sobre quién es el agente y quién es el paciente: parece revertir la relación activo/pasivo que experimenta el actor histórico y que el observador ilativo querrá tener en cuenta [...] Pero en la consideración de buenos cuadros y pintores estos son la realidad más animada [...] Si pensamos en Y en vez de X como el agente, el vocabulario es mucho más rico y más atractivamente diversificado. (BAXANDALL, 1985, pp. 58-59)¹³

Hay que entrecerrar los ojos para entender que al escribir Aira se está leyendo u observando, apurándose para seguir el ritmo asociativo de su mente. Si *Pequeño manual de procedimientos* presenta variaciones de por qué no se necesita otro cuadro o novela, esos “mil azares del discurso” no responden con la indeterminación o lógica de otra crítica suya sino con una estética menos bizarra, “anti-contemporánea”, casi doctrinaria. Si las semejanzas con Richter se basan en que ambos son enigmáticos y prolíficos, y en que exponen la mecánica de su arte, también hay otra gran diferencia: la recepción de ellos.

Hay ensayos extensos, compilaciones sobre su narrativa, cientos de artículos sueltos, numerosas entrevistas y reseñas sobre Aira, pero también es cierto que, aparte de una colección mexicana, son interpretaciones principalmente argentinas que Premat pone en relación (2021, p. 127 *et passim*). Restringiéndose a sus funciones como críticos en sentido amplio, cuando desde “Strich (auf) Rot” (Pincelada (sobre) rojo, 1980) Richter comienza a exponer las fallas geológicas entre proceso y clasificación, su recepción es predominantemente internacional. Lo más cercano que llega Aira a ese tipo de acogida no tiene que ver con su visión del arte sino con su narrativa. Cuando el prestigioso sello David Zwirner Books publicó el ensayo suelto *On Contemporary Art* (2018), su recepción fue desigual y no revela novedades, ni tampoco es nueva

¹³ *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985, pp. 58-59.

para América Latina. Si ese texto tiene la ventaja de incluir dos notas inconsecuentes como sujeta libros y ser parte de una serie con ensayos de Ruskin, Wilde, Gauguin, Rilke y Proust, entre otros, no supera el momento actual en que el pintor o el escritor son vistos como arcaísmos fácilmente reemplazados por “el artista”.

Hasta hoy hay solo una película basada en una obra de Aira (*La prueba*, 1999), “Tan de repente” (2002) de Diego Lerman, con resonancia predominantemente local. Tampoco hay una película que lo tenga como protagonista, o que patrulle la *idea* que se tenga de él. Este no es el caso con Richter. En 2018 el director alemán Florian Henckel von Donnersmarck presentó *Werke ohne Autor* (Obra sin autor), *Never Look Away* (Nunca esquives la mirada) para el público anglófono. Su tema es la búsqueda de sí mismo del pintor “Kurt Barnert”, cuyos numerosos puntos de contacto con la biografía de Richter son obvios. Muy a lo Aira, como escudriña Goodyear, Richter niega las concomitancias, aseverando que esa película y su “visualización de los hechos” (p. 35) le disgustó, queja similar a la de Benjamin de que los agregados técnicos del cine implican una pérdida del aura, “destrucción” según Jameson (2020, pp. 192-194), concluyendo que el cine era el arte nuevo para Benjamin (p. 195). Cuando optó por irse a Alemania Occidental Richter emprendió un catálogo razonado de su obra, exhibiendo más información concreta que Aira. Donnersmarck le admite a Goodyear que su película no es una biografía de Richter sino una ficción, y que se puede proteger con el hecho de que algo inventado puede ser verdad (GOODYEAR, 2019, p. 39), porque según él Richter es tan fenomenalmente “indiscreto” en su arte que excede límites, extendiéndose demasiado (40).¹⁴

Como Richter, Aira privilegia su época sin preocuparse mucho por el pasado, sufriendo por el futuro que cree vendrá, porque son demasiado listos para vivir de ilusiones, y demasiado ambiciosos para abandonarlas. Ceñido a los procedimientos como experimentación, aun cuando afirme que “[l]a ‘enumeración caótica’ es un constante objeto de reflexión para mí, por muchos motivos”, la cosmovisión de Aira, y alguna respuesta donde cabe el arte en ese caos, convence menos cuando se trata de percibir la literatura por lo que es para otros: ni revelación divina ni “texto” intrínsecamente inútil. Por más de cuarenta y cinco años, por medio de presencia, atrición, volumen y una voluntad de arriesgarse, o a fuerza de su mente independiente, Aira es el emoticon del escritor que transgrede con ideas desde la torre de marfil, incumplimientos que se le perdona a nombre de las musas que no reconoce, aparte de que estas no ayudan en tiempos de crisis. La pregunta más importante no es si la crítica de los artistas puede ser arte sino por qué la cultura sigue comprometida con su validación, sabiendo que hay cosas más substanciales que el arte.

Similar a Richter (que no tiene cuadros “literarios”), Aira no deja la impresión de ser un narcisista recalcitrante que cree en su propia publicidad. Como el alemán para Goodyear (p. 41), muestra que controlar los apuntalamientos de los impulsos creativos de uno es tal vez una cuestión turbia y contraproducente. Consecuentemente se lee su crítica más por él, y aunque algunos temas sean aburridos o repetitivos, Aira no lo es. Su patrullar crítico y sus contradicciones no son adornos o enfoques clínicos sino el centro de su ser; y por eso no hay una “escuela” suya, como no hay una de Richter. Similar a Adorno (1971, pp. 90-95, 120-136), Aira no quiere distinguir entre lo bello artístico y lo bello natural, aunque sí relata una estética sabiendo mucho del arte contemporáneo. Para Adorno las obras de arte remiten a la

¹⁴ Michael Hofmann explica mejor las equivalencias entre la película y la biografía de Richter en “Art for Film’s Sake”, *The New York Review of Books* LXVI. 5, pp. 18-20, 21 de marzo de 2019. Para posibles conexiones con los procedimientos inciertos y provocadores de Aira, véase las notas sobre la reciente exhibición de Richter en el Breuer: Peter Schjeldahl, “Painting History”, *The New Yorker* XCVI. 4, pp. 94-95, 6 de marzo de 2020; y Susan Tallman, “The Master of Unknowing”, *The New York Review of Books* LXVII. 8, pp. 4-8, 14 de mayo de 2020.

interpretación, al comentario y crítica que las cristalizan (p. 255), porque sirven al contenido de verdad de ellas “al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan ese contenido –tal es la tarea de la crítica– de los momentos de su falsedad” (p. 256).

Por un proceso similar se lee la prosa de Aira, porque sigue edificando una autobiografía furtiva que, debido a su grafomanía, ningún biógrafo podrá escribir. Sus libros de crítica no tienen un árbol de familia como otros de novelistas críticos sino su propio ADN, un carácter temáticamente incestuoso que, si lo acerca a otro autor en términos de la democracia de y con las ideas, sería a Vargas Llosa. Que su crítica funcione como un todo es menos importante que sus partes, como el arte de Richter. Tal como llega contiene más perspicacias originales, apartes provocadores y especulaciones en un momento en que el artista como penitente se achica ante los riesgos de la originalidad. El arte de su crítica hace pensar que los esfuerzos de escritores y pintores con menos talento y experiencia carecen de valor. Aira paga un peaje, pero solo a sí mismo, no a ninguna institución, oficialismo o prescriptores literarios. El celo misionario de Richter por la pintura tiene su par en el moralismo de Aira en torno a la seriedad de la literatura, y así el argentino sigue cruzando nuestros caminos, superando cualquier cabina de peaje, para que de vez en cuando, o siempre, se lo encuentre. Para ambos la tiranía de los críticos no es un gran obstáculo para disfrutar el arte hoy. Hay verdad en la noción de Pierre Bourdieu de que la familiaridad con el arte constituye una forma de *capital cultural* que las élites han empleado para excluir a otros de los círculos internos del poder, y quizá por eso critican a los críticos.

Referencias

- ADORNO, Th. *Teoría estética*. Trads. F. Riaza, F. Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.
- AIRA, C. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AIRA, C. La trompeta de mimbre. En: _____. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- AIRA, C. *Biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.
- AIRA, C. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- AIRA, C. *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- AIRA, C. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- AIRA, C. *Un filósofo*. Rosario: Iván Rosado, 2018.
- BAXANDALL, M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- BENJAMIN, W. *Obras VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*. Eds. Rolf TIEDEMANN y Hermann SCHWEPPENHÄUSER. Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2017.
- CORRAL, W. *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2019.

FOUCAULT, M. *¿Qué es la crítica?* seguido de *La cultura de sí*. Eds. H.-P. FRUCHAUD, D. LORENZINI, A. DAVIDSON, E. CASTRO. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Ch. *¿Qué hacer con César Aira?* En: _____. *Ateos, esnobs y otras ruinas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2020.

GALIAZO, E. La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible. *La Biblioteca*. 4-5, pp. 290-305, Verano 2006.

GOMBRICH, E. *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*. Ed. Richard Woodfield. Londres: Phaidon Press, 1996.

GOODYEAR, D. Blurred Lines. *The New Yorker* XCV. 2, pp. 32-41, January 21, 2019.

GRANÉS, C. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Ciudad de México: Santillana, 2011.

GRANÉS, C. *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Madrid: Taurus, 2019.

JAMESON, F. *The Benjamin Files*. Londres/Nueva York: Verso, 2020.

MARTÍN RODRIGO, I. César Aira 'Yo hago pura literatura, por eso no me dan premios'. Entrevista, ABC. CXIII. 36.668, pp. 44-45, 21 de mayo 2016.

PREMAT, J. Aira: el reloj del vanguardista difunto. En: _____. *¿Qué será de la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.

VENTURA, Laura. Confesiones incómodas en una conversación magistral: los tres 'nunca' y los dos favoritos de César Aira. *Cultura, La Nación*. 16 de octubre de 2021. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/confesiones-incomodas-en-una-conversacion-magistral-los-tres-nunca-y-los-dos-favoritos-de-cesar-aira-nid16102021/>> Consultado el 4 sep 2022.

Recibido em: 02/04/2022

Aceito em: 12/05/2022