

EL MAGO Y LA REINA COJA

O MAGO E A RAINHA COXA

Leonardo Valencia¹

RESUMEN: El artículo propone un panorama de un momento que, en términos de historia literaria latinoamericana, se denomina *post boom*. Se dedica al estudio de las relaciones mercantiles –atendiendo a la vez a la traducción de textos y la circulación de ejemplares– entre los autores que escriben desde América Latina a partir de la década de 1990 y las editoriales españolas. A partir de allí traza una serie de genealogías entre un conjunto de autores consagrados por el mercado y por la crítica que practican por igual las afinidades y los distanciamientos.

Palabras clave: Literatura latinoamericana del *post boom*; editoriales españolas; comparatismo latinoamericanista; premios literarios.

RESUMO: O artigo propõe um panorama de uma época que, em termos da história literária latino-americana, é denominado pós-boom. Dedicase ao estudo das relações mercantis – levando em conta tanto a tradução de textos quanto a circulação de exemplares– entre autores que escrevem desde América Latina a partir dos anos 1990 e editoras espanholas. A partir daí traça uma série de genealogias entre um grupo de autores consagrados pelo mercado e pelos críticos que praticam ao mesmo tempo afinidades e distâncias.

Palavras-chave: Literatura latino-americana do pós-boom; editoriais espanholas; comparatismo latino-americanista; prêmios literários.

1

Un día, caminando por la calle Aribau en Barcelona, me encontré en una librería de segunda mano un ejemplar de la novela *Memorias de un semidiós* de Héctor Libertella. Tenía unas líneas manuscritas de dedicatorias, que por lo general son las palabras de un fantasma regalándole a otro un libro del que nunca sabremos si fue feliz o no con ese obsequio. Pero quien firmaba la dedicatoria era el mismo autor: “Para Jorge, con la esperanza de que lea este libro y le guste tanto que lo publique en España y lo haga traducir después a otras lenguas (no, es un chiste)”. Termina con un “saludo afectuoso” de Héctor y la fecha: julio de 1998.

Un escritor *argentino* dedica su libro y le pide a un editor *español* que lo publique. De darse la publicación, no se quedará allí nada más. Luego debe venir la traducción y a varias

¹ Escritor. Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por Universitat Autònoma de Barcelona. Profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito.

lenguas. Por supuesto, la modestia, no porque se considere modesto, y la ironía, porque sabe que nunca va a ocurrir, queda cifrada entre paréntesis, diciendo que es un chiste. En realidad, de chiste no tiene nada, de hecho es la broma más seria del mundo. Hasta lo que sé, Héctor Libertella nunca publicó un libro suyo en España. Es posible conseguir sus libros en pequeñas y hermosas ediciones argentinas o mexicanas. Sobre todo recomiendo sus ensayos: *Nueva narrativa en Latinoamérica* y *Las sagradas escrituras*, donde hace el panorama más completo de la mejor narrativa, la más arriesgada después del *boom*. Pero quiero que retengan la fecha de la dedicatoria: julio de 1998. El libro debió llegar a Barcelona a fines de julio o inicios de agosto. Es pleno verano barcelonés. No es el tiempo más adecuado para leer un libro de Libertella. Para leerlo se necesita un frío extremo y una noche oscura porque sus textos enceguecen de tanta luminosidad hermética al punto que parece que no se entiende nada o no se ve nada. Así que ese editor, llamado Jorge, seguramente lo deja a un lado y poco después lo despacha a los compradores de libros de segunda mano y así llegó a las mías. Pero también me ha llegado algo más. Comentándole a mi amiga la traductora y poeta Ana Becciu sobre la dedicatoria de Libertella, de quien ella fue amiga, la coincidencia salta como por arte de magia. Me dice que tiene una dedicatoria del mismo libro. Me la comparte. La fecha y letra son las mismas, aunque el tono cambia por la amistad: “Para Ana, el engendro de este semidiós o *post-hombre* que ojalá te guste. Con cariño de Héctor. Julio de 1998”. Y en la posdata el motivo recurrente: “¿Lo publicamos en España? ¿Lo hacemos traducir a alguna lengua vecina?”

2

En 1967, en uno de los ensayos de *Corriente alterna*, Octavio Paz trazó un panorama sobre la situación de la literatura latinoamericana:

América Latina no tiene un centro a la manera de París, Nueva York o Londres. En el pasado, Madrid cumplía esa función mal que bien (más lo primero que lo segundo). Allá fueron reconocidos y consagrados Darío, Reyes, Neruda y otros pocos más [...] La guerra civil de España convirtió a Buenos Aires y México en sucesores de Madrid. Ya antes habían sido capitales literarias aunque más bien como focos de revueltas cosmopolitas y antiespañolas: el modernismo y la vanguardia. Un centro literario es un sistema nervioso alerta a todos los estímulos; ni Buenos Aires ni México han mostrado gran sensibilidad frente al resto de América. El europeísmo argentino y el nacionalismo mexicano son formas distintas de una misma enfermedad: la sordera. (PAZ, 1967, p. 43)

¿Han cambiado mucho las cosas cincuenta y cuatro años después cuando escribo estas líneas? España ha vuelto a ser el centro, y ya no solo Madrid sino también Barcelona, un centro que podríamos decir bipolar. Si invertimos los adjetivos de Paz como quien invierte los polos magnéticos: ¿podemos decir que hay un *nacionalismo* argentino y una *anglofilia* mexicana que carecen de sensibilidad hacia el resto de América Latina? Mientras respondemos esa pregunta que, por supuesto, tiene varios matices y excepciones, España respondió durante décadas invitando a su casa con vistosos y nutridos banquetes de premios, mapas de las lenguas como el lanzado por la editorial Random House o las listas prescriptivas de la revista *Granta* de los mejores nuevos narradores (nunca son de poetas), donde el país anfitrión siempre tiene más

representantes frente a cualquier país latinoamericano. Pero atención, a veces los banquetes están hechos de migajas y hay que seguir el protocolo de los anfitriones. El más reciente ejemplo, paradójicamente amparado por un prestigioso escritor latinoamericano, el de la Bienal Mario Vargas Llosa de novela, convocado desde Madrid, seleccionó a doce finalistas de un total de 400 libros enviados. De esas doce novelas solo una había sido publicada por un sello no español, sino argentino, aunque con sede en Madrid. Siete novelas son de Random House, tres de Anagrama y solo una de editorial Planeta. Es decir, once novelas de sello español y una argentina. ¿Con ese criterio de selección qué se avala? ¿El descubrimiento o la reiteración, vale decir, un elegido que inmediatamente sea asequible al lector con una disponible edición española y no alguna remota y no muy mediática edición latinoamericana?

3

Marcela Croce, que precisamente con toda su obra crítica y, en particular, con su ensayo titulado *La seducción de lo diverso* (Interzona, 2015) rebate la idea de indiferencia de Argentina hacia la literatura latinoamericana, propone la distinción entre una *teoría reactiva* –esa especie de actitud a la defensiva de los latinoamericanos y los latinoamericanistas frente a los grandes ejes editoriales y culturales– y lo que ella llama una *teoría paradójica*. Esta última implica asumir las contradicciones, o entender su juego paradójico, como una forma de matizar lo que la teoría reactiva divide y zanja con cierto victimismo para así dar paso a un diálogo crítico que no se exima de señalar problemas pero también oportunidades de excepción. En esta línea, encuentro ilustrativo detenerme –poner en diálogo– dos ejemplos para entender ambas teorías: Roberto Bolaño y César Aira.

A su manera la vida de Bolaño representó un cortocircuito y provocó varios: su triple condición de haber nacido en Chile, luego su larga estadía en México, país al que narró con talento, y esa coronación final en España, que también narró, aunque menos, pero que vivió mucho. Tuvo un feroz posicionamiento reactivo, lo que él consideraba mejor o peor literatura: tenía la autoridad de una obra que se abría con fuerza excepcional y también el *punch* para sacudir ciertas convenciones, incluido el riesgo de la arbitrariedad en el denuesto o en el elogio desmesurado y no siempre acertado y a veces contradictorio. Sus movimientos y declaraciones ocurrieron muy de prisa. Hablamos de un periodo de alrededor de cinco o seis años, sobre todo recopilados en su libro antológico *En la intemperie*.

Detengámonos en los elogios. Por ejemplo, a Borges. ¿Por qué lo elogió tanto? No se parecen en nada. Ni en el lenguaje, ni en la brevedad, mucho menos en la concepción de la ausencia de obra que postula o elude Borges. La obra de Bolaño es extensa. Tampoco se parecen en las temáticas. Entonces, ¿por qué Borges? ¿Será acaso una cuestión de identificación? Bolaño cuenta que en 1977, al llegar a España, lee la obra poética del escritor argentino y se da cuenta de que ninguno de los dos será considerado como gran poeta sino como narrador. En otro texto, “El bibliotecario valiente”, esa semblanza tácita sobre Borges inicia así: “Empezó como poeta...” Luego añade que se puso a escribir narraciones porque “hay quien dice que lo hizo ante la imposibilidad de convertirse en el poeta más grande de la lengua española” (BOLAÑO, 2006, pp. 289-290). Todo esto podría decirse del escritor chileno. Por supuesto, entendemos que lo que le importa a Bolaño es esa construcción que Guillermo Sucre, al analizar la poesía de Borges, denomina “personalidad poética”, y que consiste en el uso o invención de un yo que no es testimonial ni autobiográfico, pero que sí está presente en su narración. El final de *La*

literatura nazi en América no podría haber sido más borgeano por el uso del vocativo, cuando Romero, el turbio policía asesino, dice: “Cúidese, Bolaño”, y que luego en *Estrella distante* se cambiará a “Cúidese, Belano” y que a mí me recuerda a aquel orillero no menos turbio que advierte en *Discusión*: “señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces pero siempre por homicidio”. (BORGES, 1974, p. 195)

Apelar a Borges era una manera elegante y sentimental de apelar al abuelo disponible cuando no te llevas bien con los padres alfa del boom. Había otros abuelos o tíos abuelos o incluso padres mayorcitos más y que asoman discretamente en la obra de Bolaño, como Antonio Di Benedetto, o escandalosamente como Leopoldo María Panero, pero sobre todo con quienes sí tenía más proximidades, incluso temáticas y de lenguaje narrativo: pienso en Augusto Monterroso y en Wilcock. Por supuesto, Bolaño elogió a otros autores. Sugiero revisar los “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, de febrero de 1998. Más que consejos puntuales, su fórmula impositiva es la de “hay que leer” a determinados cuentistas. Señala a Quiroga, Felisberto Hernández, Borges, Cortázar y Bioy Casares, con lo que cubre el área del Río de la Plata, luego pasa al resto de América Latina, con Alfonso Reyes, Rulfo, Monterroso y García Márquez. Son nueve cuentistas latinoamericanos. Luego va por tres europeos, dos norteamericanos, un ruso ineludible, Chéjov, y por añadidura habla de otros tres escritores de otros géneros como el Seudo Longino, Philip Sydney o Edgar Lee Masters, con lo que no queda nada claro qué es lo que quiere decir concretamente sobre el cuento más allá de invitar a la apertura mental y la riqueza literaria no especializada. Pero lo más llamativo son las alusiones a autores españoles. Dice que si un cuentista quiere aprender a escribir “no leerá a Cela y a Umbral” y en modo alguno deberá leerlos, “ni en pintura” añade. Sin embargo, rescata un libro: *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas, que en efecto es un gran cuentista, con varios libros publicados en el género. En total son sus 19 mejores escritores. No es poco.

Poco más de un año después de estos consejos, Bolaño publica el artículo “El increíble César Aira” (BOLAÑO, 2006, pp. 136-137). Quisiera leer de manera ambigua el adjetivo de increíble, por el sentido de lo inverosímil en Aira, si no fuera porque Bolaño llega a decir que el argentino es “uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española”, que “Cecil Taylor” es uno de los cinco mejores cuentos que él recordaba y que es el autor de cuatro novelas memorables: *Cómo me hice monja*, *Enma*, *la cautiva*, *El congreso de literatura* y *El llanto*. Si “Cecil Taylor” está entre los cinco mejores, me pregunto a quien sacó de los diecinueve escritores de sus consejos para escribir cuentos. Sospecho que a Alfonso Reyes. Pero a lo mejor no. Bolaño está en su derecho de sumar lo que quiera. El canon es más móvil de lo que suponemos, es la movilidad misma que se detuvo a que le tomen una foto.

Recuerden que “Cecil Taylor” empieza con una escena inmóvil: varios hombres observan delante de una vitrina cómo un gato y una rata están paralizados uno frente a la otra en el instante previo al zarpazo final del primero, hasta que llega una mujer que da un golpe en la vitrina y la rata se escapa. En realidad, ni siquiera es necesario que Bolaño mencione las cuatro novelas. Todo Aira está en ese cuento. Hasta Bolaño está incluido en “Cecil Taylor” porque allí hay un gato y una rata (esto se entenderá en un momento). Es un cuento sobre el fracaso, sobre lo marginal, sobre iniciar algo y no poder concluirlo, que es lo más aireano del mundo, como lo demuestran decenas de sus novelitas.

El problema de las fotos (y del canon) son los retratos de familia. Tres años después de ese artículo, la relación con Aira ha cambiado. El 14 de diciembre de 2002, Bolaño da en Barcelona una conferencia titulada “Derivas de la pesada”. Es todo un ejemplo de comparatismo latinoamericanista. El escritor chileno entra a golpe y porrazo a describir el panorama de la literatura argentina después de la muerte de Borges. Hasta me parece un

samurai con una afilada katana dispuesto a volar cabezas. Pero mi imagen es estilizada. Bolaño dice allí de sí mismo que es “una rata apolínea”. Así que mejor veámoslo como un chileno que va donde sus primos argentinos y opina sobre los problemas de casa adentro. (Dicho sea de paso, es un ejercicio heurístico completamente válido que se debería hacer siempre para seguir removiendo el panorama de la literatura latinoamericana: un cubano entra a saco en la literatura mexicana después de Octavio Paz, un nicaragüense divide el territorio de la literatura colombiana después de García Márquez, un venezolano zanja la frontera entre los poetas y los narradores chilenos, un boliviano delimita los cruces y mutuas dependencias entre los narradores guayaquileños y quiteños en Ecuador. *E così via*, con el beneficio adicional de que el quiebre de fronteras renovaríamente el trabajo de compartimentados departamentos de literatura latinoamericana en varias universidades).

Volviendo a Bolaño, su visión de Aira en 1992 no solo cambia sino que cambia por completo. No puede negar que elogió “Cecil Taylor”, al que sigue considerando un cuento memorable. Ya no menciona cuatro novelas sino solo una, *Cómo me hice monja*. Pero Aira pasa a ser un discípulo de Osvaldo Lamborghini y, aquí viene lo asombroso, dice que es como “un gato con hambre” (recuerden a Cecil Taylor), que su prosa es uniforme y gris, y que “en su deriva neovanguardista y rousieliana (y absolutamente acrítica) la mayor parte de las veces solo es aburrida. Prosa que se devora a sí misma sin solución de continuidad. Acrítico que se traduce en la aceptación, con matices, ciertamente, de esa figura tropical que es la del escritor latinoamericano profesional, que siempre tiene una alabanza para quien se la pida” (BOLAÑO, 2006, p. 30). Esta última oración de Bolaño sobre Aira pide a gritos una tesis doctoral, un psicoanalista y un espejo.

¿En qué quedamos? A quien Bolaño consideró uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en la lengua española, de pronto pasa a ser un autor de prosa aburrida, uniforme, gris, apenas un discípulo de Lamborghini. Supongo que “Derivas de la pesada” habrá generado un río de tinta sin orillas en Argentina, o simplemente no se le hizo caso con el argumento de que Bolaño en realidad no conocía la literatura argentina, argumento tan previsible como evasivo. Concluye Bolaño en su conferencia: “Cuando Borges se muere se acaba de golpe todo. Es como si se muriera Merlín [...] Se acaba, sobre todo, el reino del equilibrio [...] Corolario. Hay que releer a Borges otra vez”. Atención con las palabras. No es que hay que leer a Borges de nuevo. Ya se lo ha releído. Hay que leerlo por tercera vez.

4

Bolaño *quiso* heredar a Borges, aunque no fue necesario para su formación, es más, no formó parte de ella, estaban en orillas distintas. Fue después cuando se dio cuenta de que le convenía heredarlo. Basta leer su artículo “Borges y Paracelso” que es un resumen veloz –con esa particular velocidad de la prosa de Bolaño– del cuento “La rosa de Paracelso”, ese cuento sobre el alquimista suizo que le pide a Dios que le envíe un discípulo y quien termina llegando es un incrédulo que solo quiere ver trucos de magia.

La situación de Bolaño terminó siendo la del heredero perfecto con el que tanto soñó el medio editorial español que se preguntaba durante treinta años lo mismo: cuándo y cómo llegaría el nuevo Mesías posterior al *boom*. A lo poco que corremos el velo y el mito, las circunstancias en las que se vio ubicado Bolaño repiten el procedimiento del *boom* que se patentó con Vargas Llosa: autor periférico con novela total e inédita premiada en Barcelona. Me

refiero a *Los detectives salvajes*, mi libro favorito de Bolaño, que obtuvo el premio Herralde. Pero esta novela no llegó como un envío cualquiera de un autor desconocido al premio de novela de una editorial como Anagrama. Fue una novela de la que su editor, Jorge Herralde, supo que era necesario ponerla en ese premio –entregado en 1998, el mismo año de la dedicatoria abandonada de Libertella– para que pudiera difundirse mejor. *Los detectives salvajes* merecía ganar ese premio y todos los demás. Pero el peaje sería alto: asumir todas las coordenadas del éxito. Si le iba tan bien, ¿por qué Bolaño debía insistir en esos elogios desmedidos y esos distanciamientos abruptos? Quizá porque estuvo colocado en medio del centro editorial español, y eso incomoda a las ratas apolíneas. Fue obligado a heredarlo y él no lo rechazó, no pateó el tablero, pero más allá de felizmente poder pagar las facturas, el éxito que avizoraba sobre él debió incomodarlo. ¿Cómo era posible compaginarlo cuando apelaba a la vanguardia, a la poesía, a Parra, a Lihn, a marginales como Antonio Di Benedetto o radicales como Philip K. Dick? ¿Es que se había producido esa inversión asombrosa de la asimilación? ¿Qué papel cumplen los críticos que protagonizan la primera parte de *2666* y que terminan por desaparecer de la escena como desaparece el joven poeta García Madero en *Los detectives salvajes*, como un proyecto de fantasma que no hizo ninguna obra? Dice Mario Montalbetti: “la tendencia natural de lo radical es volverse *mainstream*”. (MONTALBETTI, 2014, p. 93)

Olvidamos con frecuencia que el *boom* no nació en España. *Cien años de soledad* no se publicó originalmente ni en Madrid ni en Barcelona, sino en Argentina, al igual que *Rayuela*, y tantas novelas más, que terminaron apareciendo en distintos países latinoamericanos. Fue después cuando España volvió a recuperar lo perdido a través de la lengua, quizá ese es el sentido último del Territorio de la Mancha del que hablaba Carlos Fuentes: la reconquista editorial española. Si trazamos un arco desde el gran estudio de 1940 de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, donde se marca la separación de España en independencia de las colonias y la evolución de su literatura, y llegamos al estudio de 2019 de Wilfrido Corral, *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, donde se remonta lo decisiva que ha sido la presencia editorial española, veremos cómo se ha producido esta reconquista o, si prefieren, dependencia. En este sentido la apelación a Borges le venía bien a Bolaño para afianzar su discreto anarquismo frente al ineludible éxito editorial, para curarse en salud.

Borges fue editado y traducido tardíamente en España y Europa, donde llegó con un prestigio construido y con lo más importante de sus libros prácticamente ya escritos. Ese Borges que no había ganado un premio local en la Argentina por un libro de 1941, *El jardín de senderos que se bifurcan*, sería premiado veinte años después con el Formentor... por el mismo libro, a sus 62 años. Ironías de la vida, este premio también lo recibe César Aira, y todavía más mayor, a los 72 años.

5

Quiero concluir con Aira. Aparte de una obra estimulante e inasible, es un autor que no deja de crecer en el reconocimiento internacional con un prestigio discreto y sutil, nunca masivo. Nunca siguió los parámetros de ese procedimiento *boom*: novela total e inédita con un premio editorial español. Sí publica en España desde mediados de los años noventa, justamente las novelas que mencionó Bolaño.

Recuerdo con claridad de taxi la primera vez que escuché hablar de Aira. Fue en 1994,

desplazándome con Sergio Pitol en un taxi en Barquisimeto mientras me hablaba con entusiasmo del escritor argentino. Días después, en Caracas, conseguí la primera novela suya que pude leer, *Los fantasmas*. Era una edición horrible y el libro me dejó perplejo y no pude olvidar esos fantasmas en un edificio en construcción, lo que es un doble vacío, una doble ausencia de obra. Luego, cuando seguí leyendo sus novelas y sus ensayos, entendí que algo lento y decisivo pasaba con su obra. El entusiasmo se propagó con las ediciones españolas. Pero Aira mantuvo siempre una distancia frente a esta puerta editorial, porque no todo lo publica con España. En las librerías españolas es uno de los pocos casos de autores al que hay que leer en editoriales latinoamericanas: Beatriz Viterbo, Mansalva, Era, entre otras. Esto es algo inaudito. Por supuesto, no esperen ver estas ediciones en todas las librerías españolas, estarán en las más exquisitas, pero están. Y esto es lo decisivo. Aira es una forma de resistencia a ese mecanismo devorador de la gran industria editorial.

No quiero que se apresuren a creer que esto es otra defensa más de un esencialismo latinoamericano propio de la teoría reactiva de la que habla Marcela Croce, o que soy un autor que no ha publicado en España. No va por ahí. Publiqué mi primera novela en España y cuatro libros más, el último con la pequeña y admirable editorial Fórcola de Madrid. Lo paradójico es que hay que insistir en las distinciones necesarias. Uno de los aspectos es que esa misma industria es la que alimenta y está alimentada por un aparato de prensa de difusión y de crítica subyugado, con una proyección mediática enorme. No sólo se venden libros sino también el capital simbólico de su propia prensa mediática. Es aquí donde opera o debería operar la crítica literaria. A fin de cuentas los editores, y los grandes editores en especial, buscan vender y lo hacen muy bien, pero no todo lo que venden es oro, por supuesto, y lo saben, pero la prensa que lo acompaña quiere dar a entender que es oro. Al no ceder toda su obra, Aira amplía la circulación del discurso sobre su obra y remite a los lectores a salir de ese circuito. No quiere heredar el sistema del *boom*. En una entrevista con un diario español, declaró que a él no le dan premios porque es de esos autores que hacen literatura pura. Y en efecto, los premios que ha recibido son de trayectoria, no los premios puntuales a manuscritos inéditos.

Por supuesto, Aira también tiene antecedentes que recuerdan la ferocidad de katana de Bolaño. Bastará mencionar el artículo en la revista *Vigencia*, allá por 1981, titulado “Novela argentina: nada más que una idea” (AIRA, 2021, p. 22). Más que una idea es una masacre. Repasa catorce novelas argentinas contemporáneas y las decapita a todas, incluidas las muy difundidas *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Hay que tener agallas porque criticar novelas de las principales editoriales argentinas de ese momento, como Sudamericana, Losada, Corregidor, Pomaire, no deja de tener consecuencias. Una de estas: la libertad. Por supuesto, Aira también se mete con los grandes. En 1986 publica el artículo “Los simulacros literarios del *boom*”, donde habla de la “última nimia novelita de Vargas Llosa”, refiriéndose a *¿Quién mató a Palomino Molero?*, pasa luego a *Gringo Viejo*, la novela de Carlos Fuentes, el “ultraverborrágico y pomposo astro de la novela mexicana”, y termina con la “deprimente novela de García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* [...] floja incluso para un premio Nobel” (AIRA, 2021, p. 55). Como la crítica no quita la cortesía, pero sí añade aprendizajes y mejoras, después Aira pondrá suavemente a Carlos Fuentes como personaje de una novela suya y el autor mexicano dirá que Aira es uno de los secretos mejor guardados de la literatura latinoamericana. Volviendo al artículo de *Vigencia* de 1981, hay que entender, aunque no lo explica todo, que Aira tiene 32 años, había publicado una novela a los 26 años y estaba por salir o ya había salido su segunda novela: *Ema, la cautiva*. Dos meses después de ese artículo publica otro titulado “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?” (AIRA, 2021, p. 32). Borges todavía vive, aunque debía haber muchos

que no sabían cómo librarse de él o que esperaban su muerte o directamente ya lo habían matado, como pretendía la sentencia del Renzi de Piglia de que Borges era el mejor autor del siglo XIX argentino. Viene Aira y dice en su artículo: “el dispositivo borgeano puede ser la mejor herramienta para reactivar nuestra historia literaria”. Atención, no dice Borges, sino el *dispositivo borgeano*, lo que lo lleva a concluir, gracias a ese dispositivo, que hay que leer a Carriego, en alusión al librito de Borges que apuesta por alguien fuera del *mainstream* argentino de la gauchesca.

6

Doy un salto al 2008 y concluyo. Atardece en Buenos Aires. He llegado un par de días atrás y me he pasado de un café a otro en esa delicia imperturbable que tienen los locales porteños. Visité el café de Libertella, el *Varela Vareleta*, en Scalabrini Ortiz, donde hay una placa con su nombre. Con mi amigo César Váscquez fuimos a darle encuentro a Aira en su barrio de Flores. Tomamos un metro con vagones antiquísimos. Entramos a la cafetería Vitreaux y mi amigo me indica una mesa en el fondo. Aira viste una camiseta de manga corta con una caricatura del Charlie Brown de Snoopy. Tiene 59 años. No los parece. Yo había salido de una tesis doctoral sobre Kazuo Ishiguro que se me había vuelto interminable y que había defendido meses atrás, así que me salían remanentes del tema. Resultó que Aira admira al escritor japonés de lengua inglesa. Estamos hablando nueve años antes de que Ishiguro recibiera el Nobel. Le comento que recientemente había leído unas declaraciones de admiración de Murakami a Ishiguro. También que Murakami e Ishiguro admiran *Casa desolada* de Dickens, y Aira dice que no, que no puede ser, como quien dice yo también. También le cuento que en la única ocasión que vi a Ishiguro en Barcelona apenas crucé unas palabras con él para decirle que admiraba sobre todo *Los inconsolables* y que cuándo escribiría otra novela tan radical como esa. Aira, bonachón, sonrío: “no, cómo le dijiste eso”. Habla entrañablemente de Lamborghini y Libertella. Estoy por creer que su katana de 1981 debe estar herrumbrosa en su casa, hasta que empieza a quejarse de una lista interminable de narradores argentinos. Como le prometí que no iba a decir nada, no digo nada. De pronto, Aira me dice que me ha traído un regalo. Lo sostiene con la punta de los dedos, como si estuviera tomando un bicho por las orejas y me lo entrega. Es una especie de *plaque*. No imaginen esas deliciosas cositas francesas con papeles apergaminados de 120 gramos como las que publica Fata Morgana, no, son unas simples fotocopias en papel bond dobladas con una portada dibujada a mano con el título “Picasso”. Es de una pequeña editorial tan independiente que más bien parece un fantasma, tanto que solo publica o publicaba en fotocopias, y con un nombre que no necesita explicación: *Belleza y Felicidad*. Me recuerda el más puro estilo *samizdat* de distribución clandestina de literatura prohibida de los rusos. En una entrevista, Aira dijo que le gustaban esas pequeñas editoriales porque publican libros pequeños, con tiradas pequeñas que se distribuyen mal, y que eso le gusta, “que el libro no vaya al lector a ofrecerse, porque eso tiene algo casi de prostitución, sino que el lector deba buscar el libro y haga un trabajo para encontrarlo. Yo, como lector impenitente, he buscado muchos libros, libros que me parecían imposibles de encontrar. A la larga los he encontrado todos. Si alguien realmente quiere leer mis libros, los va a encontrar”.

Luego de esa conversación con Aira, regresé a mi hotel y por supuesto recién entonces puede leer el cuento. Está ahora incluido en *Relatos reunidos*. Aquí aparece un mago de la lámpara mágica, solo que no hay lámpara. El cuento empieza así: “Todo empezó el día en que el genio salido de una botella de leche mágica me preguntó qué prefería: tener un Picasso, o ser

Picasso. Podía concederme cualquiera de las dos cosas, pero, me advirtió, sólo una de las dos.” El narrador está sentado en el jardín del museo Picasso. No especifica en cuál de los varios museos Picasso. El cuento es la reflexión sobre qué elegir: si tener un Picasso o ser Picasso. Lo más práctico es tener un cuadro de Picasso porque asumir ser Picasso, asumir su mente, sería problemático e implica perder la personalidad. Es casi el mismo problema que plantea Borges, desde otro ángulo, en “La memoria de Shakespeare”. También he pensado que en ese cuento podríamos cambiar la palabra Picasso por Borges. Aira elige un dispositivo de Borges, no ser Borges. Sabe que ineludiblemente lo ha heredado porque nunca lo buscó, porque no incurrió en la negación sino en la creatividad que asume y renueva la tradición, y porque buscó heredar el antisistema literario que vivió el mismo Borges, ese que colocaba tímidamente sus libros en los bolsillos de los abrigos de los críticos que se reunían en la revista *Sur*. Pero el cuento de Aira no acaba allí. Tomada su decisión, el mago de la Magic Milk cumple el deseo del narrador y le entrega un Picasso.

El relato continúa describiendo ese cuadro apócrifo donde aparece una mujer, distorsionada al estilo cubista y que vendría a representar un pueril chiste español. La mujer es una reina coja, que no sabe que lo es, cojera que los súbditos no se atreven a mencionar. El ministro del Interior idea al fin una estratagema para que ella se entere. Organiza un certamen de flores en el que quedan como finalistas una rosa y un jazmín; la decisión final, de la que saldrá la flor ganadora, será de la reina. En una ceremonia, con la corte presente, el ministro coloca las dos flores frente al trono, y dirigiéndose a su soberana con voz clara y potente le dice: “Su Majestad, escoja”.

7

La literatura latinoamericana está sometida a los mismos problemas de siempre: su vastedad, su diversidad, su tirante relación con España que ha recuperado el territorio simbólico de las colonias perdidas –el español– sin moverse de su territorio, más bien hacia allá han ido y seguirán yendo más y más escritores a ofrecer la lengua y sus escrituras en una mezcla desquiciada de valor de cambio y valor de uso.

Lo paradójico es que España es vital para que América Latina no se encierre en sus respectivos países. Pero también hay que entender que la reina es coja, aunque ella defina a los más difundidos y promocionados y den una impresión con su crítica altamente mediática, supeditada a la injerencia editorial, de una América Latina que no es, ni mucho menos, la real, y menos aún sincronizada en el tiempo. Solo que, aunque sea coja, sigue siendo reina. Por suerte, siempre hay dos Españas y la que la salva es aquella que se preocupa por criticarse a sí misma leyendo narrativa hispanoamericana, a pesar de lo que se vende a sí misma, y que hay pequeñas editoriales españolas que saben leer a Latinoamérica, y que muchos de los mejores herederos de la literatura latinoamericana son escritores españoles –empezando por Enrique Vila-Matas–, y que deberíamos incluir a algunos de ellos en el estudio de nuestra literatura si queremos entender todo el alcance que tiene nuestra lengua.

La manera en la que Aira asumió la herencia de Borges, su disposición permanente a la aventura y el riesgo con cualquier tema y escenario del mundo, su reticencia a trocar la escritura de un valor de uso a un valor de cambio, es el dispositivo que mantiene las puertas abiertas. Permite entender y sugiere que en la búsqueda de lo nuevo no hay que abrigarse con fuegos fatuos que brillan y no calientan, y que más bien nuestra tradición es fuego, recordando al

primer Vargas Llosa, y que todavía hay mucho por recorrer y releer.

En medio de este embrollo multinacional, quiero recordar a Augusto Monterroso, ese gran escritor de país pequeño que recorrió varios géneros literarios y los combinó todos en prosa cruzada. Al final de su diario *La letra e*, Monterroso concluyó con la siguiente observación que sintoniza con la teoría paradójica: “Comprender es perdonar. Como no comprendo tu libro, no te lo perdono”. (MONTERROSO, 1998, p. 285)

Quizá la narrativa latinoamericana posterior a Borges y al *boom* viene de un cuento de Monterroso, “El informe *Endymión*”; de “La bucanera de Pernambuco” de Pizarnik; del “Cecil Taylor” de Aira y del “Sensini” de Bolaño. Es decir, de una antología de cuentos.

Bibliografía

AIRA, C. *La ola que lee. Artículos y reseñas (1981-2010)*. Barcelona: Literatura Random House, 2021.

BOLAÑO, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

MONTALBETTI, M. *Cualquier hombre es una isla*. Ensayos y pretextos. Lima: FCE, 2014

MONTERROSO, A. *La letra e*. Madrid: Alfaguara, 1998.

PAZ, O. *Corriente alterna* [1967]. México: Siglo XXI, 1971.

Recebido em: 02/04/2022

Aceito em: 28/05/2022