

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR
COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Global & Neandertal: Aira y Tamayo como extremos literarios de la
mundialización**

INVESTIGADOR RESPONSABLE

David Efrén Guzmán Játiva

Quito – Ecuador

2018

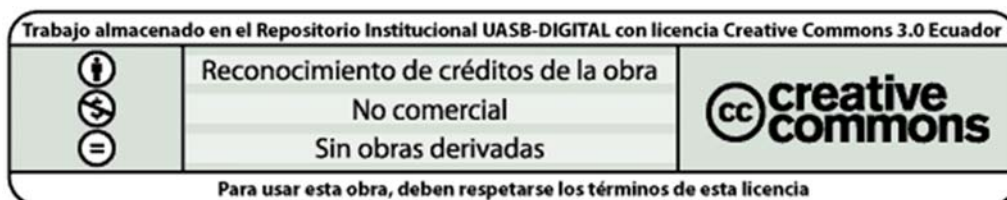


Tabla de contenido:

Introducción	4
Globalización, región y cultura	8
Frontera e interculturalidad	18
El extrañamiento como territorio	25
Conclusión	29
Referencias	30

Resumen o abstract:

Esta investigación discute el lugar que ocupan las obras de César Aira y Guido Tamayo en la cultura global. El ensayo se centra en *El Congreso de Literatura* (1997) de Aira y *El inquilino* (2011) de Tamayo y traza una serie de posibilidades de lectura en relación con el imperativo de la comunicación –central en la cultura posmoderna- y cómo estas obras se aproximan o se alejan de él. Mientras en el caso de Aira se impone la celebración de la cultura contemporánea, en Tamayo tendríamos un rechazo rotundo. El problema de la traducción y del cruce de fronteras va a resultar fundamental para comprender estos textos como posibilidades de extrañamiento. Es decir, como aperturas a la condición existencial del otro.

Palabras clave: Cultura, Literatura, Texto, Traducción

Datos de investigador: David Guzmán (Quito, 1980), ha publicado las novelas *Perrológico* (1996), *Rodríguez, el unicornio* (2010), *Caníbales* (2016); los ensayos *Leopoldo Benítez, vida y obra* (2005), *Novela y región cultural* (2010) y *Detectives en la vanguardia* (2016). Es doctor en estudios internacionales e interculturales por la universidad de Deusto; Magíster en estudios de la cultura, con mención en Literatura hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, y Licenciado en Comunicación y literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Actualmente es profesor de la PUCE.

1.-INTRODUCCIÓN

1

El siguiente trabajo estudia dos obras literarias desde una perspectiva crítica en la que se discute el lugar de la literatura -y por extensión de la cultura- en el mundo global. El tema es la literatura y la cultura de cara a la globalización. Es una reflexión que combina lo específico de las teorías literarias con las aproximaciones culturales, es decir, guarda correspondencia con el área de letras y estudios culturales.

Es importante mantener la discusión sobre las posibilidades de diálogo o resistencia a los cambios económicos, políticos y culturales del mundo globalizado. Al discutir dos expresiones literarias que aparecen, según mi hipótesis, como antípodas entre sí -con respecto a la cultura global- vamos a entender mejor lo que entraña el cambio cultural que implica la globalización: el fin de la alta cultura, la mercantilización del arte, la des-nacionalización y ausencia de territorio de la escritura contemporánea.

Voy a sostener la tesis de que estas expresiones narrativas -las novelas de Aira y Tamayo- se mantienen en lugares contradictorios, aunque, finalmente las dos forman parte de la literatura latinoamericana. ¿Podríamos leer estos textos como algo externo o ajeno a la literatura latinoamericana? Según García Canclini, a la pregunta de por qué existe literatura y no más bien nada se puede responder de diversas maneras: reflexión sobre la muerte, expansión de la conciencia, trascendencia del hombre, etc. Estas posibles respuestas a la necesidad de la literatura encuentran su límite en lo que García Canclini denomina escritores del No: los que deciden no escribir o no publicar. Los escritores del No se resisten a la influencia o presión del contexto. Mientras los textos de Aira son un abanico de posibilidades de indagación sobre lo que entraña la escritura, en Tamayo es evidente que nos encontramos ante un escritor del No (su primera y tardía novela es sobre un escritor que elige el aislamiento y permanecer inédito).

En el caso de Aira el fin de la alta cultura, la mercantilización del arte, la des-nacionalización, etc., resultan relativizados, problematizados, re-significados, mientras que para Tamayo pareciera desvanecerse este movimiento continuo y flexible y su trayectoria se resume en un rechazo a lo que significa el contexto de la literatura o, más llanamente, la cultura, entendida como medio, sistema, proceso, escena.

Esa es la razón por la que elegí detenerme en estos autores que, a pesar de compartir un lugar en el sistema literario y cultural, resultan singulares por las posiciones extremas que ocupan.

Según Gilles Lipovetsky, la cultura (entendida como forma de vida y no sólo como el ámbito de las artes) en los tiempos hiper-modernos pierde su capacidad para organizar la vida. Dice Lipovetsky: “Frente al cosmopolitismo ilustrado lo que experimentamos hoy es un universalismo concreto en el que prevalecen el mercado, el consumismo, la tecnología, la individuación, las industrias culturales y de la comunicación” (2011, p.17). El universalismo concreto borra las culturas nacionales y regionales y da lugar a una cultura-mundo que expande el modo de vida de Occidente. Según Lipovetsky el mercado es el que se convierte en una cultura-mundo: es una “estrategia operativa homogénea” (2011, p.15), que socava la base material y el sistema de valores que configuraban significados e imaginarios centrales (la iglesia, la escuela, el socialismo...). La globalización es un proceso histórico en el que se identifica la cultura con la economía y que impone el modo de vida occidental sobre las otras civilizaciones del planeta: de ahí que no haya opciones, según Lipovetsky, frente a la globalización, “globalizarse o desaparecer, es el cosmopolitismo bajo coacción” (2011, p.27).

Esta cultura es la que sirve de contexto a Aira y Tamayo: el trabajo que propongo es el de comprender el diálogo polimorfo de Aira y el escueto No de Tamayo.

2

El propósito de este ensayo es comprender la escritura de Aira y Tamayo en sus relaciones con la cultura global, es decir, siguiendo a Lipovetsky, con la cultura-mundo Occidental.

El objetivo es leer la obra de César Aira -en especial *El Congreso de Literatura* (1997)- como respuesta literaria a las exigencias de la cultura global: interés en la narración más que en el sentido, énfasis en el procedimiento, proliferación y contaminación. Estas características responden a una visión particular de la literatura que se remonta a los estructuralistas –con la consabida muerte del Hombre- al *nouveau roman* y al surrealismo. Según Robbe-Grillet, la novela en el siglo XX sigue anclada o atrapada en la búsqueda de profundidad, en el afán por conocer las pasiones, y desdeña la exploración de formas y procedimientos. Dice el autor francés: “La cebra es real, negarla sería una insensatez, aunque sus listas carezcan sin duda de sentido. Lo mismo ocurre con una sinfonía, una pintura, una novela: en su forma reside su realidad” (1964, p. 54) La

idea de que en su forma reside su realidad contradice la búsqueda de profundidad, de pasión y, en último término, de humanidad.

Paralelamente el propósito es leer la obra de Guido Tamayo -sobre todo *El inquilino* (2011)- como una estrategia discursiva de rechazo a la cultura-mundo: negación del contexto -histórico, político y cultural- y de la internacionalización, apego al tradicionalismo en el que se retratan los sentimientos y las ideas. Este tradicionalismo estaría sujeto a valores trascendentales, humanistas. Aquí reside la tensión con Aira y con la globalización. En “La media parda”, el último capítulo de *Mímesis* (1946), Auerbach describe el procedimiento de composición de Virginia Woolf, las rupturas temporales, las digresiones y los cambios de voz. Este complejo método de exploración de la conciencia de Mrs. Ramsay, el personaje de la novela, gira en torno a la tristeza del rostro de la protagonista. Responde a cierto conservadurismo no obstante su experimentación: hay tristeza, melancolía, pena. Sucede lo mismo con el personaje de *El inquilino*: Tamayo todavía se mantiene ligado al pasado humanista, a los imaginarios centrales de los que Aira parece prescindir.

Mientras César Aira -que celebró hace poco su novela número cien- representaría una *sui generis* escritura vanguardista que sintoniza con la cultura-mundo, en Tamayo tendríamos lo contrario: escritor de una sola novela que se refiere a un gesto -también vanguardista- de negación del contexto.

Quisiera pensar en estos escritores como producto y como productores de su contexto: la cultura-mundo Occidental, es decir, la globalización.

Para un lector de Aira es evidente que su obra carece de profundidad, en el sentido que Robbe-Grillet da a este término, y se encuentra orientada a encontrar una forma. Esta búsqueda de forma -que hace pensar en sus obras como episodios, experimentos, relatos, mas no como novelas- se concibe de manera elemental apelando a fórmulas de la ciencia ficción, el viaje, la magia, el ensayo, la carta. Al interior de estos juegos inter-genéricos - que le dan a sus textos el aire de unos enlatados literarios- se encuentra un conjunto de historias, experiencias, signos que carecen de significado o de profundidad: es como si asistiéramos a una virtuosa película de serie B, que combinara trama detectivesca, novela amorosa, viajes espaciales, etc., cuyos personajes e historia resultan infantiles, *amateurs*. Según Julia Kristeva los escritores o los traductores logran convertir en significados las señales y los signos del mundo de los sentidos y de la conciencia. Es lo que, según

Kristeva, hace Proust: recobra un mundo que habitaba en él como signo, como señal sin sentido. Como Beckett o como Gombrowicz, Aira parece renunciar al sentido: los signos, las señales, los diseños fluyen torrentosos, como las listas de la cebra, pero no significan nada. Existen, “aunque carezcan sin duda de sentido” (Robbe-Grillet, 1964, p. 54). Aira sintoniza a la perfección con la cultura-mundo: sus figuras y sus diseños carecen de hondura, podrían servir como ejemplo del arte-moda cuyos límites entre uno y otra han desaparecido.

Frente a la desorganización suscitada por la cultura global, de la que Aira participa alegremente, Tamayo parece haber guardado un rencoroso e impenetrable silencio para aparecer una sola vez con un No rotundo. Mientras en Aira las formas permanecen visibles, pero sin sentido –como las listas de la cebra-, en Tamayo el sentido, la pasión, la tradición novecentista se impone a las formas: es como si alguien quisiera escribir *Don Quijote* o *Hamlet* después del fin del arte. Casi no hay formas en Tamayo: los signos dispersos están sometidos a una intención de trascender, es decir, no de buscar forma, sino de organizar la escritura a partir de una base material y un sistema de valores que se resisten a la deriva sin fin de los signos, a la insignificancia de la cultura-mundo. Según Edward Said, existe una relación estrecha entre texto e historia, o entre texto y contexto. Said cita a Oscar Wilde, para quien la conversación es el fundamento de las relaciones humanas. A diferencia de Aira, quien parece concentrarse en la conversación, aunque las relaciones humanas, o la historia, no existan, para Tamayo las relaciones humanas, o la historia, o lo sublime e inexpresable parecen imponerse a la conversación.

¿Cómo podemos entender las trampas y contradicciones de la cultura global, o la cultura-mundo, sus presiones sobre el significado, las relaciones humanas o la historia, así como su incontenible capacidad para suscitar formas, signos, conversaciones, a partir de *El Congreso de Literatura*, de César Aira, y *El inquilino*, de Guido Tamayo?

3

Esta investigación transita los estudios literarios y culturales. Para la discusión del problema sobre la cultura-mundo utilizo textos de Negri y Hardt, Žižek, Bauman, Lipovetsky, Pascale Casanova, Julio Prieto y García Canclini; recorro la teoría y crítica literaria de Said, Kristeva, Auerbach, Robbe-Grillet, Adorno, Freud y estudios específicos sobre Aira (sobre Tamayo existen apenas breves reseñas periodísticas). Este conjunto de

visiones teóricas e históricas me ayuda a comprender la naturaleza de la globalización y cómo dialogan Aira y Tamayo con ésta.

Los problemas tratados se refieren en primer término a la pertenencia a una cultura regional o nacional y cómo la globalización difumina esa idea de pertenencia en la literatura. Para aproximarme a este problema son útiles las reflexiones de Negri y Hardt sobre la consolidación de un Imperio, y cómo en éste tienen lugar dos movimientos complementarios: el que convierte el trabajo intelectual en mercancía y el que, valiéndose de las diferencias poscoloniales, organiza a la sociedad mundial según criterios multiculturales. En un registro distinto Žižek señala que una de las características de la cultura contemporánea es su “desmaterialización programada”, es decir, su excesiva tecnificación. Bauman y Lipovetsky oponen a esta cultura-mundo mercantilizada, multicultural, programada y desmaterializada la cultura tradicional con la cual la comparan. Mientras Bauman recuerda que la cultura era producto de un proyecto nacional y daba lugar a la distinción social, Lipovetsky se refiere a la cultura tradicional como un conjunto de fuerzas y significados que proporcionaban organización y sentido.

Aira y Tamayo establecen un estrecho y complejo diálogo con este contexto histórico: en su afán por la insignificancia, Aira se aproxima a la conversión de la cultura en mercancía y en desmaterialización programada, mientras Tamayo parece un nostálgico de la capacidad ordenadora de la cultura, con su interés por la configuración de lo nacional, o al menos de las relaciones humanas.

En otro nivel de lectura propongo ver a estos autores como migrantes, viajeros que atraviesan fronteras: los dos textos son novelas de viaje. La jerarquía del mapa literario mundial a la que se refiere Pascale Casanova cobraría realidad en estas novelas. Dice Casanova: “Habría que elaborar un índice de autoridad literaria que permitiera dar cuenta de estas luchas lingüísticas a las que se entregan, sin saberlo siquiera, por su sola pertenencia a un área lingüística, todos los actores y todos los jugadores del ‘gran juego’ de la literatura (...)” (2001, p.35). Aira se desplaza a una región periférica -va a un congreso en Mérida, Venezuela- y Tamayo se dirige a una de las zonas centrales del globo, o al menos, al centro de la cultura literaria hispanoamericana: Barcelona. Es decir que Aira, escritor de una metrópoli literaria, Buenos Aires, se traslada a una región tradicionalista –con su aprecio por el sistema de valores, etc.- Tamayo, que viene de una región tradicionalista, Bogotá, desembarca en la gran metrópoli en la que imperan la insignificancia, la forma, la mercancía, la desmaterialización. Lo que se puede advertir a

simple vista es que estos viajes provocan un choque cultural, un extravío en la frontera, una dificultad para traducir.

Finalmente, planteo abordar el problema del extrañamiento como posible relación con las exigencias del contexto, es decir, de la globalización. Al referirme a extrañamiento describo una conflictiva relación con la historia y la literatura, es decir que mientras Aira habla el lenguaje insignificante de la cultura-mundo, ese lenguaje entra constantemente en juego, en duda, en la medida en que la cultura-mundo se (des)encuentra con la tradición. En cambio, Tamayo pareciera conocer con exactitud los mecanismos y la frivolidad de la cultura-mundo con la que se encuentra en Barcelona pero no encuentra los medios para re-inventarla o rechazarla. Apelando a la idea de que la literatura puede entenderse como diálogo, conversación, ensayo o intento de abrir las fronteras -que sería su valor tradicional, humanístico-, discuto en qué medida las obras de Aira y Tamayo responderían a ese imperativo cultural de crear lazos sociales, de intentar o abandonar las humanidades, de aventurarse en el territorio del otro, del extraño.

2.-GLOBALIZACIÓN, REGIÓN Y CULTURA

Al advertir que el Fin de la Historia guarda relación directa con el Fin del Arte -un entrecruzamiento que Fredric Jameson discute en *El giro cultural-*, es necesario reflexionar simultáneamente sobre estos dos términos, o más bien, sobre estas áreas o campos de las humanidades, la Historia y el Arte. Para abordar esta problemática también podría partir del interés que me provocaron la lectura de Cesar Aira (Fin de la Historia) y Guido Tamayo (Fin del Arte): me pareció que correspondían a coordenadas distintas y hasta opuestas, y mi intención es ilustrar estas coordenadas por medio de un mapa de la contemporaneidad.

Una de las tesis de Negri y Hardt en *Imperio* (2000) es que, con el fin de la modernidad también han llegado a su final los imperialismos fundados en el Estado-nación. Esto no quiere decir que hayan desaparecido por completo, sino que el Estado-nación y su expansión imperialista se encuentran en decadencia. Dicen los autores sobre el Imperio:

Es un aparato *descentrado* y *desterritorializador* de dominio que progresivamente incorpora la totalidad del terreno global dentro de sus fronteras abiertas y en perpetua expansión. El imperio maneja identidades híbridas,

jerarquías flexibles e intercambios plurales a través de redes adaptables de mando.
(2000, p.14)

Esta forma de lo político se encontraría reflejada en las instituciones y empresas globales, supra o internacionales, así como en una cultura global o mundial. Cuando los autores se refieren a las identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales describen someramente lo que significa esta cultura mundial en el marco del fin de la historia y de la posmodernidad: la profundidad o la tradición que fundaba la identidad en el marco del Estado-nación se desintegra, lo que resulta obvio en un mundo en el que las comunidades y los individuos viven atravesando las fronteras como trabajadores, internautas, ejecutivos de una multinacional o escritores en el exilio, etc. Esta constante movilidad da como resultado los intercambios plurales a los que se refieren.

Estos cambios a nivel político y cultural han ido acompañados por otros de orden económico. Dicen los autores:

La construcción de las rutas y los límites de estos nuevos flujos globales estuvo acompañada por una transformación de los procesos productivos dominantes, lo que dio por resultado una reducción del rol del trabajo industrial en fábrica, desplazado por la prioridad que se le da hoy al trabajo comunicativo, cooperativo y afectivo. En la posmodernización de la economía global, la creación de riqueza tiende aún más hacia lo que llamaremos la producción biopolítica, la producción de la vida social misma, un proceso en el cual cada vez más lo económico, lo político y lo cultural se superponen e invierten recíprocamente.
(2000, p.15)

Se puede entender esta superposición de lo cultural y lo económico en la medida en que los dos se convierten en lo comunicativo, cooperativo y afectivo. La decadencia del Estado-nación es un correlato de la des-industrialización. La cultura pasa de un estado de intemperie, pues pierde su identificación con el Estado-nacional, a otro en el que se identificaría con las organizaciones supranacionales o globales, con las empresas mundiales de la información; la producción de riqueza ya no estaría centrada en el desarrollo de la industria sino en los avances de la informática y la automatización que se aplicarían en la misma industria. El papel comunicativo de la cultura y la automatización de la industria dan lugar a lo que conocemos como la sociedad del conocimiento, en la que no existe una cultura esencial -o nacional- ni una economía material -como la industrial- sino que tanto la cultura como la economía se encuentran proyectadas a un fin comunicativo-interpretativo: automatizar el trabajo, atravesar fronteras, abrir canales de intercambio, dar lugar a identidades híbridas o múltiples, suscitar la flexibilidad y en último término mantener el deseo de desplazarse, consumir, navegar en la web y

finalmente desear: la cultura contemporánea consistiría en un espectro seductor en el que el deseo es deseado. Es como si la comunicación hubiera devorado a la cultura y a la economía para dar lugar a un nuevo orden político descentrado y desterritorializado en la medida en que es supranacional, global o mundial: la comunicación es el fundamento de un orden de esta naturaleza en la medida en que la globalización integra o contiene las relaciones mediadas por lo inter, lo multi, lo trans...

Este nuevo orden político depende por lo tanto de las capacidades comunicativas de sus instituciones. Y los avances de la informatización y automatización, es decir, de la tecno-ciencia que estudia la cibernética y la inteligencia artificial estarían en la base del nuevo orden económico. Este orden económico se superpone, o más bien, es una síntesis con lo que Negri y Hardt denominan multiculturalismo: “La política global de la diferencia establecida por el mercado mundial no se caracteriza por el libre juego y la igualdad, sino por la imposición de nuevas jerarquías, o mejor aún, por un proceso constante de jerarquización”. (2000, p.142)

Tendríamos que en esta nueva división del poder y del trabajo llevada a cabo por el Imperio, el reconocimiento de las diferencias –sea lingüísticas, de género, clase, religión o nacionalidad...- cumple un papel central. En contraste con la cultura nacional, no se busca crear una cultura homogénea, sino mantener las diferencias para establecer roles específicos en la distribución del poder y en el nuevo modo de producción. Existirían ciertas culturas -clases, etnias, naciones...- privilegiadas, instaladas en los centros supranacionales, mundiales o universales, mientras otras estarían condenadas a la periferia, a la condición de excéntricas y regionales. El multiculturalismo, el reconocimiento de la diferencia, consiste en conservar la heterogeneidad –que en la versión del Imperio se expande sin límites- siempre que esté sometida a los centros políticos, económicos y culturales, es decir, siempre que permanezca abierta a la comunicación, a la influencia y permeabilidad de lo que exigen los centros y siempre que los centros sean flexibles a las exigencias de los diferentes: lo que hemos visto en los últimos tiempos es que los excéntricos pueden convertirse en centrales y que existen periferias en los alrededores o al interior de las metrópolis.

Según Jorge Fornet el centro literario de la cultura hispanoamericana se encuentra en Barcelona o Madrid, y en lugar de integrarse con el mundo lusófono, los hispanohablantes buscan el diálogo con los latinos de los Estados Unidos. Es decir, el imperio cultural tiene su centro en España. La diferencia y la comunicación, siguiendo la política del imperio, se postulan como búsquedas y métodos de los escritores integrados a las metrópolis, mientras que para los escritores excéntricos las problemáticas oscilan entre la presencia de la historia, la literatura, y las dificultades para vivir el presente. La literatura latinoamericana contemporánea se encontraría escindida entre ciertos discursos dominantes, abiertamente instalados en las metrópolis -como la generación de *McOndo*- o que buscan la desterritorialización de la literatura -como los escritores del *crack*- y un conjunto de escritores dispersos, excéntricos, regionales, cuyos temas van de la problemática confrontación de la memoria con el presente (como Carlos Cortés, Rodrigo Rey Rosa y Edmundo Paz Soldán), la migración y la violencia (como Jorge Franco), y la interrogación por el sentido de la literatura y la historia (como Héctor Abad Faciolince y Roberto Bolaño). La relación del centro con las regiones y viceversa se encuentra mediada por la búsqueda de la diferencia y la comunicación, de tal forma que los escritores regionales no son completamente ajenos a los modelos de las metrópolis, y aquellos que representarían un lenguaje internacional o supranacional, o se presentan como modelo, procuran no perder la comunicación con las regiones.

La concepción de lo cultural como comunicación puede encontrarse en las novelas de Aira, mientras que en la novela de Tamayo existe una tensión entre la atracción de la metrópoli -Barcelona- y la soberanía –incluso me atrevería a pensar que esta soberanía se desdobla a ratos entre la soberanía del Estado-nación mecenas de la cultura y la del escritor independiente. Al trazar un panorama de las novelitas escritas por Aira se puede distinguir, en principio, un universo en continua expansión –como el Imperio- aunque centrado en una cuestión muy especial, en la forma o, más propiamente, en la retórica: una de las características de Aira es su descentramiento y des-territorialización permanente, a la que se llega justamente por el imperio de la retórica, o podríamos decir también, por el predominio de la comunicación. En las novelitas de Aira el centro de la literatura, que en la versión moderna se identificaba con la creación de una cultura nacional, como la que en algún momento postula Ricardo Piglia o que, según Fredric Jameson, aparece como búsqueda de lo sublime, se encuentra desperdigado y constantemente cuestionado: estas novelitas carecen de proyecto, de propósito y

finalmente de sentido. No pretenden discutir la identidad nacional o regional porteña, argentina o latinoamericana y las soluciones dramáticas carecen de continuidad y de profundidad. Sin embargo, Mbaye Djibril señala que desde una perspectiva temática la obra de Aira responde a tres momentos distintos:

Mostraremos cómo el discurso sobre el cuadro de costumbres -también bautizado narración pampeana- constituye el acto fundante de la temática de la literatura de Aira. Después, exploraremos los territorios del “yo”. En efecto, con la clausura del ciclo pampeano, la narrativa de Aira abre otro yacimiento que será su propio yo. Indicaremos cómo la ficcionalización de sí mismo mediante los procedimientos de la autobiografía y de la novela se convertirá en el elemento estructurador de muchos relatos. *Last but not least*, nos asomaremos al tema del arte. Demostraremos en qué medida la reflexión sobre el arte bajo todos sus géneros –literatura, pintura, música, teatro, danza, magia etc.– constituye el núcleo del mundo temático de su obra. (16, 2009)

En contraste con la superabundancia de Aira, la parca y breve producción de Tamayo (dos novelas, dos libros de relatos, un estudio crítico y un prolífico trabajo como editor de antologías) nos llevan directamente, sin el paso por la temblorosa y despreocupada retórica de Aira, hacia el centro mismo de lo que significa la biopolítica: en *El Inquilino* (2011) y en *Juego de niños* (2016) los protagonistas se niegan a la comunicación y a la apertura de canales de intercambio: prefieren el soliloquio. El realismo no admite flexibilidad, ni intercambio, ni hibridación. La solución de Tamayo pareciera residir en profundizar en el sentimiento nacional y en el sentimiento de lo sublime. Mientras en Aira el deseo ocupa todos los espacios, en Tamayo el espacio pareciera quedar sin deseo.

Escribe Mbaye Djibril: “(...) ¿qué ingredientes hacen de la novelística de Aira una narrativa posmoderna? Mediante un directorio selectivo, compuesto de la hibridación genérica, la marginalidad, la metaficción y la fragmentación analizaremos este fenómeno en su obra” (24, 2009). Estas características son las que justamente tornan borrosa la distinción temática que traza la misma Mbaye Djibril, pues las novelitas de Aira degluten culturas y géneros y al mismo tiempo que trazan una cartografía –la pampa, el yo o el arte- la desvirtúan por la naturaleza de la aproximación que el autor utiliza: en *Varamo* (2002), por ejemplo, se discute el tema de la composición de poemas, pero el tratamiento es irónico y una especie de reducción al absurdo, pues *Varamo*, disecador de animales, lo único que hace es transcribir sus técnicas de desecación y firmarlas como un poema. En ese sentido, la obra de Aira es radicalmente fronteriza: “(...) el concepto de fronteras ya no se entiende como línea o demarcación divisoria compacta y excluyente, sino como

límite poroso donde se entrecruzan, confluyen y convergen las culturas; y consecuentemente géneros y discursos” (Djibril, 2009, 25).

Según Žižek: “El resurgimiento del superego es otro rasgo que comparten la permisividad posmoderna y el nuevo fundamentalismo. Lo que nos distingue es el emplazamiento del goce exigido: el nuestro en la permisividad, el de Dios en el fundamentalismo”. (2016, p.17) De alguna forma, la forma sin fin –es decir Aira y su emplazamiento del goce exigido- contrasta abiertamente con un relato en el que los personajes centrales, el escritor de Narváez o Fernando, el niño adoptado, se resisten a cualquier goce o permisividad: Tamayo, con su crudeza, estaría más cerca de los fundamentalistas que se niegan a la influencia de las diabólicas metrópolis y sus tentaciones. En cierta forma Tamayo es nuestra mala conciencia. Escribe Zizek:

Quizá es aquí donde deberíamos localizar uno de los principales peligros del capitalismo: aunque es global y abarca todo el mundo, mantiene una constelación ideológica stricto sensu sin mundo, privando a la mayoría de la gente de cualquier mapa cognitivo significativo. El capitalismo es el primer orden socioeconómico que des-totaliza el significado: no es global a nivel de significado. (2016, 16)

En el mundo del Imperio, que Negri y Hardt describen, la expansión ininterrumpida, llevada adelante por los instrumentos del capitalismo y la multiculturalidad, es decir, de la economía de la información y la política de la integración, lo que encontramos es que las diferencias no hacen más que multiplicarse para ser integradas en el terreno del mercado y de la comunicación. Es como si dijéramos que en el terreno del mercado y la comunicación todo es susceptible de adquirir o perder un significado: en realidad, el mercado y la comunicación carecen de territorio, son una constelación ideológica stricto sensu sin mundo. ¿Qué quiere decir esto? Que el mercado y la comunicación sólo son posibles en las fronteras y los cruces, en donde reinan los malentendidos, las conversiones y las traducciones. Es el terreno fértil de los intérpretes porque es el mundo que carece de terreno: el híbrido carece de mundo, de territorio, de mapa cognitivo significativo.

La superabundancia de sus novelitas radica en que Aira –que es traductor- no logra dar con un territorio, con un mapa significativo cognitivo. Sus novelitas son tan numerosas porque expresarían la angustia y el goce de pertenecer a un sin mundo: el traductor debe pasar una y otra vez por las fronteras que son, en realidad, su casa. Es más,

vive en la frontera que necesariamente es la falta de mapa cognitivo significativo: la frontera es donde cambia el mapa. Escribe Djibril:

La ausencia de límites, o como quieren los críticos, la transgresión de fronteras, constituye un fundamento en la narrativa de Aira. Cada relato protagoniza un pasaje inter-genérico [...] La hibridación se constituye en dos niveles. Por una parte, literatura, cine, teatro, música y televisión forman un mismo tejido. Por otra, novela histórica, novela negra, relato fantástico, relato autobiográfico, ensayo, forma epistolar y novela de viaje ofrecen un sutil andamiaje para los relatos.” (25, 2009)

Tamayo, quien durante mucho tiempo ha sido funcionario de alto nivel editorial, pareciera tener una concepción opuesta de la literatura: frente a la presión de la insignificancia del contexto es necesario pisar en un territorio, es necesario re-inventar el Estado-nación, el arte, la familia, la infancia y la amistad. El hombre no es un ser de fronteras, en las que todo cambia de significado constantemente, sino un ser de límites y de mapas: sabe hasta dónde llega y por donde va. Esta fidelidad puede resultar traicionera, pues lo obliga a ciertos actos que resultan por lo menos cuestionables. Escribe Tamayo sobre Iván Egüez en el ensayo *40 cuentistas ecuatorianos*: “En realidad los temas de Egüez discurren por entre una gran variedad de relatos breves –y otros de más largo aliento- que recrean (ni más ni menos) a la humanidad entera” (2006, p. 61) Esta observación - ¿elogiosa o irónica? - resulta chocante, pues se hace en un libro editado por la campaña Nacional Eugenio Espejo, cuyo director general es el mismo Iván Egüez.

Resulta valioso leer el texto de Pascal Casanova desde la perspectiva de la multiculturalidad, el fin del estado nación, etc. y tratar de encontrarles un lugar a Aira y a Tamayo en la cartografía literaria que traza la autora: la república mundial de las letras tiene varios centros, pero sobre todo un centro, Francia, París. La centralidad de París se debe a su temprana rebelión contra el latín y a la acumulación de recursos literarios que significaron, al cabo de las centurias, un mayor nivel de autonomía. Según Casanova, el reconocimiento de París implica el reconocimiento universal. Los escritores que llegan de las periferias, de las regiones pobres literariamente, han buscado el reconocimiento de París mediante la creación de sus propios rasgos nacionales. De ahí podríamos decir que, según el modelo de Casanova, el juego de reconocimientos y validaciones residía justamente en una especie de multiculturalidad: París, la metrópoli, aplaudía la diferencia, siempre que se articulase a su centralidad. Aunque París sería, según Casanova, la capital del Imperio mundial de las letras, existirían otras metrópolis como Londres, Nueva York o Barcelona.

Aunque Casanova se refiere a París como centro debido a las características que he señalado – la antigua rebelión y la acumulación de capital literario- creo que existen otros condicionantes que prefiguran esta ciudad como una especie de antecedente de los tiempos hiper-modernos. París se convierte en central justamente por permanecer abierta a todas las corrientes y a todas las lenguas. Pero esa apertura se daba, antes de la posmodernidad, desde una posición, si se quiere, pedagógica: Francia era el modelo de cultura nacional. Sin embargo, la multiculturalidad significa el resquebrajamiento o la decadencia de la cultura nacional y el ascenso de múltiples culturas –géneros, etnias, religiones, clases, naciones...

Cabe pensar en Aira como un escritor posnacional, aunque Tamayo se resista a una denominación de esta naturaleza. La obra de Aira sería una especie de celebración de este sin mundo, que contrastaría con la problemática falta de mundo en Tamayo. Aira y Tamayo pueden ser entendidos en su condición de exiliados a partir de lo que cuenta Julia Kristeva. Tras explicar el desgarramiento que sufre entre su lengua natal búlgara y el francés, apunta Kristeva: “Sucede entonces que nuestro extranjero-traductor no puede elegir otra patria que la de los constructores de lenguas, los escritores” (1999, p. 57)

¿Cómo es posible pensar una pertenencia en base a la lengua, al canal, el límite o frontera de lo humano, como llama Bachtin al lenguaje? Ser habitante de una lengua significa permanecer abierto a otras lenguas: vivir en la falta de territorio. Dice Kristeva: “De hecho, el destino del traductor es un destino, por definición abierto, interminable, indefinido, es, por ende, su salvación...” (1999, p.58)

Frente a la certeza de la antigüedad de su lengua y de la acumulación de recursos, creo, más bien, que el traductor es capaz de elaborar y reconocer síntesis –o problemáticos choques-y, como dice Kristeva, rechaza las definiciones. Recordemos, como cuenta Benjamin en sus conceptos de filosofía de la historia, que los franceses de la revolución se sienten herederos de los romanos, de Séneca y Cicerón. Ese salto en el tiempo y el espacio es síntesis, cita: es traducción. Ese es su atractivo. Dice Kristeva sobre Proust: “Este hombre atormentado, mitad judío, este homosexual que no quería “pertenecerles” –ni a los judíos, ni a los franceses ni a los homosexuales-, había elegido para sí una única patria: la escritura como traducción”. (1999, p.67)

Este conjunto de negativas es lo único que puede “definir al escritor-traductor”: su deseo de permanecer inclasificable, fronterizo, abierto a lo que Kristeva denomina un

rumor inaprensible. De ahí que, si bien es cierto que Casanova traza un mapa bastante convincente del funcionamiento de la literatura mundial, su enfoque resulta hasta cierto punto estrecho: la grandeza de los escritores radica justamente en no pertenecer, no adscribir, no fundar escuelas, ni naciones ni estilos. “(...) judíos errantes del ser (...)” (1999, p. 61) es como llama Kristeva a estos habitantes de la frontera. Dice después: “Durante demasiado tiempo, alguna gente (Jakobson, Barthes, Kristeva) sostuvo, en oposición a los salones, los ideólogos y los sindicalistas que se apropiaban de la literatura, que la literatura era un *texto*.” (1999, p.71)

Los judíos errantes del ser conocen sólo el texto, la estrategia, la lengua y las señas que deben hacer con sus interlocutores. Carecen de esa identidad de grupo que se asienta en la sangre, el territorio y la lengua misma. El escritor sólo puede ser un extranjero, un extraño, dentro o fuera de la lengua en la que escribe. Dice Kristeva: “(...) la idiosincrasia francesa se encabrita en una postura regionalista y, como en los tiempos de Esquilo, permite únicamente un solo discurso a los extranjeros, el de los “suplicantes” (1999, p.65)

La obra de Aira escoge la condición de extranjería de forma radical. En cierta forma Tamayo se niega a ser un suplicante, pero su respuesta consiste en renunciar a su condición de extranjero. Este no mundo, esta vida subvertida o transustanciada en texto, esta deriva hacia la comunicación, la cooperación y el afecto, esta suerte de judaísmo que compartirían los escritores es en el fondo un talento o un valor para elaborar síntesis, tal como las entendía Alfonso Reyes: como algo nuevo. Pero la idea de síntesis puede ser cuestionada a partir de lo que dice Julio Prieto sobre la errancia y la escritura: la poesía no sería síntesis sino destello de lo inaudito.

¿Es la literatura, y en general las artes, una especie de correlato de un Imperio descentrado y desterritorializado? ¿Su capacidad para la hibridación, la pluralidad y la flexibilidad convierten a la escritura en el instrumento ideal del imperio? ¿En su justificación ideológica en la que todos somos artistas-súbditos potenciales?

Kristeva, al reflexionar sobre la condición del texto –en lugar de referirse a la obra- provoca no sólo un descentramiento sino una ruptura de las jerarquías. Y además, cuando señala que los escritores son traductores de aquello que se experimenta como signo –las imágenes, los sonidos, las impresiones, los sentimientos- provoca no sólo un movimiento hacia la pluralidad, sino que convierte a la literatura misma en un lenguaje fronterizo, en el que la comunicación corre el riesgo de carecer de transparencia y de

cooperación: los traductores no sólo son portadores de lo que se puede comprender, sino de aquello que necesariamente permanece hermético, intraducible.

Kristeva lo señala reiteradamente cuando se refiere a su condición de extranjera en Francia, al dolor que le provocó la muerte de su padre y a la experiencia de su embarazo. ¿Cómo traducir la experiencia social y personal que nosotros mismos no somos capaces de comprender? Escribe Auerbach: “Sólo por medio de esta dirección común se hallan ligadas unas a otras las tres partes de la digresión[en *Al faro*, de Virginia Woolf], por lo demás completamente distintas; pero la ligazón es lo bastante fuerte como para robarles actualidad independiente, que posee, como dijimos, el episodio de la cicatriz [en el *Ulises*, de Homero]: no son más que intentos de explicación del *never did anybody look so sad (...)*” (2014, p. 508) En “La media parda”, último capítulo de *Mímesis*, Auerbach describe y reflexiona sobre el método de composición que utiliza Virginia Woolf en *Al faro*, y lo caracteriza como una “estrecha relación que existe entre el tratamiento del tiempo” y la “representación pluripersonal de la realidad” (2014, p.510). Al señalar que son constantes las digresiones –en las que pasa de la conciencia de un personaje a otro- y los saltos y viajes en el tiempo, anclados todos en torno a un hecho trivial en el que la protagonista Mrs. Ramsay le mide una media a su hijo, indica también que estas derivas al parecer sin fin y sin propósito pretenderían ser una explicación de la tristeza del rostro de Mrs. Ramsay. En las antípodas de la representación pluripersonal de la realidad llevada a cabo por Woolf, Auerbach caracteriza la Europa de los años treinta de la siguiente manera:

La tentación de confiarse a una secta – que, con una receta única, solucionaba todos los problemas, exigía solidaridad con una energía interior muy sugestiva y excluía todo lo que no se sometía y encuadraba- era tan grande que, con muchísima gente, el fascismo no necesitó apenas violencia exterior cuando se extendió por los antiguos países civilizados de Europa, absorbiendo las pequeñas sectas. (2014, p. 519)

Dice más adelante: “Las capas de la población y sus diversas formas de vida han sido revueltas unas con otras y ya no hay pueblos exóticos” (2014, p. 521)

Estas descripciones se apegan bastante a lo que entendemos por un mundo en el que el pluralismo y el fundamentalismo disputan en torno a lo que significa la cultura y la política. Es decir, Auerbach nos estaría hablando a los hombres del presente en las reflexiones que esboza. Así mismo, al caracterizar el procedimiento literario de Virginia Woolf, su complejidad y su libertad, parecería referirse a una literatura que se adapta –

que es flexible- a las migraciones, la ausencia de mapa cognitivo, la existencia fronteriza. Son las características de la escritura de Aira: el traductor lo re-escibe todo, sea que al otro lado de la frontera suene absurdo, despiadado, ininteligible: en *La mendiga* (1999) una actriz de cine actúa de paramédico – y por cumplir su papel termina confundándose con un paramédico real, ¿cómo una actriz puede ser efectivamente su personaje? – Escribe Auerbach: “Volvamos otra vez al texto que constituyó nuestro punto de partida. Está impregnado de una tristeza velada, sin esperanza: no sabemos lo que pasa a Mrs. Ramsay, mas la tristeza estéril de su belleza y de su vigor vital se asoma de lo escondido”. (2014, p. 520)

Esta tristeza sin esperanza es la que se respira justamente en los textos de Tamayo –y que nunca pareciera inspirar a Aira-, aunque en esos textos –a diferencia de lo que sucede con *Al faro*- el procedimiento se cierra a la pluralidad y apunta más bien a reforzar las fronteras, a permanecer en el terreno de la historia, de los hechos: Fernando, el personaje de *Juego de niños*, es un adolescente abandonado, deforme y que comete un abuso sexual contra una muchacha. Tras la violación Fernando se mata o es asesinado – el autor deja abierta esa posibilidad. Como en *El Inquilino*, el peso de la desgracia parece abstraer el despliegue poético.

Pero, ¿qué es esta tristeza que da lugar a explicaciones sin fin en *Al faro*? Hay algo incomunicable en la pesadumbre, es un signo que permanece ajeno a la traducción y que rompe al mismo tiempo con el código descentrado y des-territorializado del imperio, con sus jerarquías flexibles, sus canales plurales, etc. Así como con el sin mundo del capitalismo, y las funciones antiguas y contemporáneas de la cultura: la pertenencia a una nación y una clase o su conversión en objeto de consumo. Frente al puro deseo -que podríamos identificar con la estética, con Aira- la tristeza pareciera ejercer un peso, pareciera exigir una ética: un refugio, la melancolía de Tamayo. Pero resulta imposible permanecer mucho tiempo en uno solo de estos dos polos.

3.-FRONTERA E INTERCULTURALIDAD

Escribe García Canclini: “Fue lo que sucedió a Sartre cuando decía que el marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry. El defecto de esta fórmula es el antagonismo extremo entre escritor y clase” (2014, p. 77). De hecho, existe una

estrecha relación entre las condiciones sociales, políticas, etc. y el texto de un escritor, pero el texto del escritor no puede ser explicado por la mera pertenencia a ciertos condicionamientos, o más bien, por los limitantes de estructura social y proceso histórico. Un texto es necesariamente un pasaje hacia la frontera: lleva a los límites de la clase social, la nación, y la comunicación. ¿Cómo puede, al mismo tiempo que es una frontera, convertirse en refugio, en *ethos*? ¿Qué existe en el texto que lo convierte en una figura paradójica, en que retórica e intraducibilidad se superponen? ¿Cómo saber que nos encontramos frente a aquello que habla y al mismo tiempo se mantiene en silencio?

Cuando Pascal Casanova discute el proceso de reconocimiento de las literaturas nacionales –articuladas en torno al centro parisino- olvida que en la exterioridad de esos textos reside su interioridad, que en base a su experiencia de la periferia la literatura es fundamentalmente un ejercicio de traducción, como veíamos en Kristeva. Es decir, que no pueden existir literaturas nacionales, o que sólo pueden existir como fórmula: el texto es traducción, alejamiento, frontera. Algo semejante dice Julio Prieto en un ensayo sobre la ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica, *La escritura errante*, de 2016. Escribe Prieto: “En contraste con el modelo de densidad textual y prolongación indefinida de la lectura que propone el paradigma joyceano, las prácticas de escritura errante tienden más bien a una textualidad precaria y deshilvanada (...)” (2016, p.24) Porque existe una literatura que, justamente, no trabaja o no explora el lenguaje en tanto acumulación de recursos, sino como abandono y viaje a la aniquilación –sin llegar a la destrucción total. De ahí esa “textualidad precaria y deshilvanada” que Prieto ve en la literatura latinoamericana pero que existe también en la poesía francesa de Baudelaire, Rimbaud o Jean Genet. Escribe Prieto: “En las prácticas de mala escritura se trataría de habitar lo contradictorio de ese entremedios, lo que circula entre texto y mundo, lo que va de la trama de lo estético a la de lo político” (2016, p. 25). De donde tendríamos que el principal problema para aproximarnos a esta escritura ilegible es su apertura al carácter histórico, estructural, inconsciente que subsiste en ella. No son obras transparentes, en el sentido de que su sola existencia es un intento de ruptura, reforma o crítica de la realidad. En la literatura latinoamericana es evidente ese deseo de superar el límite cerrado de lo literario: desde las crónicas de Indias a la novela del realismo mágico, pasando por el Inca Garcilaso, Sor Juana Inés de la Cruz y Simón Rodríguez, la escritura –sea por su discontinuidad, sus dificultades de traducción, su opacidad involuntaria- se presenta siempre como algo supra-literario o extra-literario: como texto. No es acumulación pura

de lo literario, sino proyecto, memoria o investigación –incluso inquisición metafísica que llega a dudar de la existencia de Dios, como en Sor Juana. Hay algo no literario en estas literaturas que las hace permanecer ilegibles en tanto literaturas: se vuelve necesario recurrir a la comprensión histórica, social, política o religiosa para completar su significado. Escribe Prieto: “Devenir iletrado’ implica, en un sentido muy específico, un proyecto de des-territorialización de lo literario: un devenir ‘plebeyo’ y subalterno de la tradición culta” (2016, p. 26). Este carácter plebeyo resuena continuamente en la escritura de Aira y en la de Tamayo. Lo que advertimos en Aira es una reapropiación de la vanguardia que corre paralela a una apología de la cultura de masas, o también podríamos decir, una celebración de la cultura-mundo, con su culto por los inventos y las máquinas (*El congreso de Literatura*, 1996). Mientras en Tamayo existe una clara conciencia del hundimiento de la tradición culta, sofisticada, que deja su lugar a una cultura andrajosa, *lumpen*, marginada o marginal: allí no hay nada que celebrar porque el escritor convive con el sufrimiento de los drogadictos y los solitarios, que es como decir, con los perdedores de la cultura-mundo.

He trazado un mapa de la cultura contemporánea en el que podría entender los escritos de Aira como estrategias retóricas-comunicativas, mientras que en Tamayo lo que tendríamos es una falta de estrategia, el puro silencio. Escribe Jesús Montoya Juárez sobre Aira:

Las dos obras de referencia [sobre las novelas de Aira] en este sentido son las de Mariano García, que contempla las novelas como entradas de una enciclopedia de filosofía o teoría (García, 2006), o Sandra Contreras, que las analiza como manifestaciones de un proyecto estético (Contreras 2002). Entendemos, no obstante, que cada serie añade una significación particular y lo que las novelas hacen con «la realidad» difiere en cada una. (2006, p. 53)

Mientras los escritos de Aira pueden ser leídos como una enciclopedia posmoderna o como variantes de una Obra, sobre la escueta obra de Tamayo difícilmente podríamos decir que es una enciclopedia, pero sí podríamos señalar que responde a cierto proyecto estético: el de la negación.

Estas dos posiciones se encontrarían en los extremos opuestos de un mundo en el que frente a la cultura del estado-nación en decadencia, a la certeza de la identidad, se esboza la comunicación como fórmula imperativa de las empresas, gobiernos, organizaciones, y de una nueva cultura. A su manera, García Canclini, al presentar el mundo entero como un lugar extraño y someter al arte y la literatura a los

condicionamientos exteriores, sobrevuela o recorre todas las posibilidades del arte y la literatura, sin detenerse en ninguna. En “¿Por qué existe literatura y no mas bien nada?”, Canclini recorre las posibles respuestas que entrañan el ser o el porqué de la literatura -enfrentamiento con la muerte, deseo de trascendencia, búsqueda de nuevas perspectivas de lo real...- el reverso de estas retóricas, de esta enciclopedia, se encuentra representado en los escritores del No, que deciden no escribir o no publicar. Escribe García Canclini: “Como en el arte, la literatura opera desde los prólogos, desde la inminencia, cuando lo social es acontecimiento más que estructura, donde el escribir y el leer presentan un estatus distinto de los actos sociales ordinarios. Es un modo de hacer que trabaja en la zona de lo indeciso, lo irresuelto, lo que aún es posible” (2014, p.76).

Sin embargo, el mismo García Canclini esboza una serie de reparos a esta situación de suspenso, de inminencia, pues según él: “(...) esta experiencia de lo inminente, donde ocurre el acontecimiento literario, rastreable también en el arte y la literatura de otras épocas, muestra cambios históricos” (2014, p.77). He aquí la dificultad que entraña una lectura crítica de los textos: cómo discernir lo literario, estético o inminente de aquello que comprende lo histórico, circunstancial o contextual. En *El Congreso de Literatura* (1997) y en *El inquilino* (2011) existe una evidente filiación histórica y, en ese sentido, las dos novelas trazan visiones distintas de lo estético. O más bien, su visión de lo estético es puramente histórica.

La novelita de Aira narra el viaje del escritor y traductor César a un congreso de literatura en Mérida, Venezuela. Durante el viaje el escritor encuentra un tesoro, clona, por error, unos gusanos de seda descomunales que se aprestan a destruir la ciudad y, él mismo, salva la ciudad mediante un artilugio mecánico. Existe una sub-trama en la que el escritor nos cuenta una historia sentimental con una estudiante de literatura. Escribe García Canclini: “Hay arte y literatura donde no se afirma rotundamente lo que es y donde tampoco se asiste a la simple desposesión de la nada.” (2014, p.76). Mediante la hipérbole y la desubicación Aira explora y explota las circunstancias históricas: la magia, los desarrollos tecnológicos, cierta forma de amor. Sin embargo, al centrar su narración en lo insólito, pareciera sobrepasar lo inminente: a diferencia de lo que dice Canclini sobre la inminencia del arte y la literatura lo que nos cuenta Aira es un cuento de hadas científico, un relato donde lo extraordinario se desvanece cuando es justamente lo que esperamos y afirmamos con demasiado énfasis: no hay nada indeciso, ni irresuelto ni posible ¿Cómo

puede ser extraordinario, inminente, habitar en los prólogos, si obedece a una nueva clase de determinismo mágico-científico que borra toda sorpresa?.

La filiación de César Aira con la escritura de vanguardia pareciera retomar una rica tradición en la que se apuesta por el método de composición, el artificio y el maquinismo como sustratos de la obra de arte. De los dadaístas a los situacionistas, pasando por los surrealistas y las vanguardias de América Latina, la técnica de composición es central. Sin embargo, las vanguardias históricas no sólo pretenden crear obras de arte en base a la técnica, sino que intentan la creación de sociedades nuevas. Cuando la vanguardia abandona su intención utópica revolucionaria lo que nos queda es la cultura de masas. Es lo que sucede con Aira: no existe inminencia porque no existe utopía. Pero hay técnica. El narrador de *El congreso de Literatura* nos cuenta que, durante los días del congreso se representa una obra de teatro escrita por él: *En la corte de Adán y Eva*. El escritor y traductor César, que se concibe a sí mismo como un Sabio Loco (1997, p. 22), nos dice que la existencia de Adán y Eva implica una doble problemática, pues por un lado son el primer hombre y la primera mujer, lo que entraña que el origen humano se funda en la fábula –utopía o mito- y por otro lado es una historia sobre la clonación como método, pues Eva nace de la costilla de Adán. Frente a esta disyuntiva entre la utopía y la ciencia el escritor César experimenta una tensión que se expresa de esta manera: Adán y Eva no pueden consumir el amor, porque Adán es casado...pero está casado con Eva. “La idea (muy característica de mí –dice Aira- al punto que creo que es la idea que me hago de la literatura) había sido crear algo equivalente a esas figuras a la vez realistas e imposibles (...) Yo fallo en la precipitación” (1997, p. 53) Sucede que Adán mata a Eva, y que la policía babilónica descubre que es un asesino serial. “Increíblemente- dice el narrador ante la reacción favorable de los asistentes- esa bazofia gustó” (1997, p. 55) Vencido por lo imposible, el relato cae en la prosa que, increíblemente, llega a gustar.

Mientras, en *El inquilino* (2011) lo que pareciera contar es la circunstancia material e histórica del personaje, sin exageraciones. El texto está narrado a la manera de un diario y mediante una voz omnisciente y allí se cuenta la vida del escritor colombiano Manuel de Narváez. El relato parece centrarse en el contexto que rodea sin fisuras el hecho literario: Manuel de Narváez vive pobremente de la pensión del paro; ha perdido a su madre y ha abandonado Bogotá para instalarse en Barcelona; cuando su traductora al francés muere pierde todo intercambio profesional o sentimental. Sólo mantiene

encuentros sexuales con Encarna, una prostituta que se acuesta con él para pincharse. Cuando de Narváez se encuentra con otro escritor resulta que frivolidad y tontería se superponen a la búsqueda de la poesía (el escritor le da consejos de cómo vestirse, de con quién hablar para publicar sus libros); de Narváez, antes de morir, participa en un acto cultural de la embajada de Colombia en el que lo último que importa es la literatura. Lo único que parece salvar al personaje del estancamiento en lo trivial de la existencia es que constantemente escribe en su máquina, aunque nunca sabemos qué es lo que escribe. Al final, de Narváez muere: Guido Tamayo pareciera trazar con rotundidad dos mundos, el de las mediaciones y el de la nada de la muerte. Escribe Canclini: “Hallamos en los escritores del no el intento de prescindir del contexto, pero su abstención es también un modo de admitir el peso de esas condiciones” (2014, p.77). Lo que hace Tamayo es, sencillamente, borrar lo inminente: el contexto tiene demasiado peso, es asfixiante, brutal. Si no fuera porque de Narváez ha amado a su traductora o porque se la pasa escribiendo en una máquina no existiría nada, o más bien, su relato carecería de esa ambigüedad en la que “Lo artístico y lo literario existen en tanto lo que es aparece *con* la nada y donde la nada se muestra con lo que puede ser” (Canclini, 2014, p.76). Tamayo convierte su obra en pura recreación del contexto.

La literatura vendría a ser una especie de refugio contra el contexto, pero al mismo tiempo, como señala Canclini, la literatura es parte de los cambios históricos –que en Aira tienden a exagerarse, mientras en Tamayo el énfasis recae justamente en el talante histórico que rodea la literatura.

Apunta Jesús Montoya Juárez sobre los escritos de Aira: “La firma de Aira quiere ser el eje de validación de la obra, como en Yves Klein, como en Andy Warhol, y más atrás, como en Dadá. Dicho de otro modo: Aira se convierte en la obra de Aira” (2006, p.54). Este gesto puramente vanguardista, irónico por antonomasia –en la medida en que invalida el contexto de comprensión y validación de una obra– significa que en adelante la literatura puede ser lo que Aira decida. Es una victoria sobre el contexto, pero también sobre la estética: en el caso de Tamayo tenemos, en cambio, la victoria del contexto.

En una serie de ensayos publicados en 1963 por Robbe-Grillet el autor propone una estética desligada del humanismo: su pretensión es intentar un lenguaje científico, en el que no tengan lugar ni siquiera los sentimientos que el hombre siente por la naturaleza. Dice Robbe-Grillet:

Simplificando la posición de nuestros nuevos inquisidores puede resumirse en dos frases; si yo digo: “El mundo es el hombre, puedo estar seguro de salir absuelto; mientras que si digo: ‘las cosas son las cosas y el hombre no es más que el hombre’, seré en seguida declarado culpable de crimen de lesa humanidad” (1964, p.64)

El gigantismo, la exageración, el juego por el juego que tiene lugar en *El Congreso de Literatura* se encuentran exentos de humanismo: descubrir el tesoro, crear y destruir gusanos gigantes son cuestiones de método científico o mágico. Robbe-Grillet plantea la posibilidad de un texto ajeno a las circunstancias históricas y sometido a las cosas. Porque la historia es fundamentalmente humana. Al renunciar al peso de la historia – los condicionamientos sociales, psicológicos, accidentales, el mito colectivo- lo que tendríamos es una literatura pura, o más bien, una literatura científica. Es necesaria la historia para percibir lo inminente. Escribe Borges en “La muralla y los libros”: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges, 1994, p.13).

Cuando las cosas “quieren decirnos algo”, así como cuando los hechos y las civilizaciones, ciertos crepúsculos y ciertos lugares “quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiésemos debido perder” estamos humanizando las cosas, estamos desafiando la idea de que las cosas son las cosas y el hombre no es más que el hombre. La historia, entendida en un sentido amplio, contiene eso que no se dice o no se llega a escuchar por completo. Por eso la historia no está acabada, sino que en su seno reside la posibilidad de la inminencia y de la interpretación: la estética. De llegar hasta una frontera y atravesarla. Cuando Robbe-Grillet escribe: “(...) la mirada del humanismo es ante todo prenda de solidaridad” (1964, p.65). lo que percibimos es el dolor y la miseria del contexto que termina por aplastar lo inminente, es decir, el dramatismo y la tragedia que experimenta de Narváez. Las cosas nos hablan, son tremendamente elocuentes: nos están diciendo algo profundamente humano en el relato de Tamayo. Mientras que en Aira las cosas son las cosas y el hombre es el hombre: ni el tesoro ni los monstruos y la destrucción de los monstruos se encuentran atravesados por esa prenda de solidaridad. Aira podría haber escrito: “El hombre mira al mundo, y el mundo no le devuelve su mirada.” (Robbe-Grillet, 1964, p.71). Creo que en Aira las cosas -es decir la naturaleza- no hablan sino que se revelan: es el reino de la técnica y de lo imposible en el que pasan de la inminencia al ser posible. No es la inminencia de una revelación, es la revelación.

Los relatos de Aira se leen a veces como disparates porque están deshumanizados. “Porque, si rechaza la comunión, rechaza también la tragedia” (Robbe-Grillet, 1964, p.71). Mientras en Tamayo el humanismo -es decir la historia- hace que las cosas hablen, pero se suprime por completo la inmanencia de una revelación, o es mínima. Casi no hay hecho estético, pero las circunstancias son elocuentes. Mientras en Aira las circunstancias no dicen nada, y por eso es imposible también la inmanencia de una revelación. En Aira y en Tamayo hay revelación pura, sin inmanencia. Sólo que en el caso de Aira se revela lo extraordinario, mientras en Tamayo se revela lo ordinario.

Frente a la posición de Robbe-Grillet, seguida subterráneamente por Aira, cabría retomar una literatura inmersa en la densidad histórica, pero de una manera distinta a la que intenta Tamayo. De cara al experimento lingüístico, literario, científico, cabría pensar una literatura fundamentalmente humana, en la que sobresalga o destelle lo inminente de la revelación: eso que las cosas nos quieren decir. Mientras Aira sería una especie de continuador de los surrealistas y OuLiPo, que trama una literatura en base a fórmulas combinatorias, estadísticas, juegos, la literatura de Tamayo se presenta especialmente como búsqueda fallida de las posibilidades de las relaciones humanas, es decir, estaría más próxima a lo que Said señala en torno a la escritura y la interpretación. Para Said, “la conversación es el fundamento de las relaciones humanas” (Wilde, cit. en Said, 2008, p.45) y las cosas existen “para ser discutidas” (2008, p. 45). Más allá del experimento y del juego, a veces hermético, la literatura tendría una función de intercambio, no sólo retórica-comunicativa, que es lo que podríamos apreciar en Aira, sino como un lazo ético-político que sirve para poner en contacto a los individuos y a las sociedades, es decir, que atraviesa fronteras y da lugar a las relaciones humanas.

Said también se encarga de recordarnos que los textos no son inocentes: la escritura es una forma de poder sobre los lectores. Mientras en Aira las relaciones de poder, entre escritores, editores, organizadores, etc., lucen transparentes, ajenas a las trampas, espejismos y pruebas del contexto -recordemos que Aira habla de Carlos Fuentes como un genio, es decir, como un personaje supra-histórico- en Tamayo lo que advertimos es que el escritor se encuentra extraviado en una serie de cuestiones de orden físico, familiar, social, cultural: el escritor está enfermo; él y su madre han escapado de su familia; tras un breve periodo de convivencia con los exiliados, de Narváez decide apartarse también de ellos; la única compañía que tiene al final es Encarna, la prostituta drogadicta, que se niega a vivir con él.

Quiero decir que en el caso de Aira las relaciones sociales o humanas están sobreentendidas o condicionadas de tal manera que el personaje –César Aira- tiene muy pocos inconvenientes para relacionarse; o más bien, en Aira las relaciones humanas son secundarias a los experimentos científicos. Mientras, de Narváez se niega a establecer relaciones con el mundo letrado de Barcelona y cuando tiene la oportunidad de dirigirse a un público que ha ido a escucharlo en el acto cultural organizado por la embajada de Colombia, último punto de apoyo para el escritor exiliado, lo invade una tos que le impide expresarse. Finalmente, Encarna, la última relación que le queda, se niega a acompañarlo en el trance de la muerte.

Pero, ¿podemos creer que la literatura es una de las experiencias de la conversación, como quiere Wilde? ¿Y que la conversación es el fundamento de las relaciones humanas? Es decir que la palabra sería el canal o vía o frontera entre culturas, para suscitar cierto intercambio limitado entre los hombres. Sería, en todo caso, una frontera de lo inminente: legible y opaca al mismo tiempo. Aunque en el caso de Aira la escritura no parece orientada a ese fin –pues el juego y el experimento parecerían predominar en esta novelita. Mientras en el caso de Tamayo la angustia por establecer contacto con los otros da lugar a un lenguaje lapidario, unidireccional, a un monólogo en el que justamente se pierde la posibilidad de la conversación. La escritura polimorfa y formalista del argentino se despreocupa de la condición humana, mientras que la novelita realista del colombiano parecería un No que choca con los otros.

4.-EL EXTRAÑAMIENTO COMO TERRITORIO

Estimo en gran parte acertada la posibilidad de que la conversación sea el fundamento de las relaciones humanas, sin embargo, el mismo Said nos ilustra sobre varios ejemplos en los que la palabra no sólo puede ser considerada un lazo social, sino una forma de acción, un hecho histórico, como en el caso de los antiguos zahiritas, para quienes las palabras del Corán son una acción mundana. Estos lazos que la palabra es capaz de crear entre los hombres son expresamente mundanos, en la medida en que están mediados por el poder y por el malentendido, que en cierta forma es una consecuencia de los vínculos entre la palabra y el poder: es lo que le sucede a Oscar Wilde, quien termina en la cárcel por las lecturas que distintas gentes hacen de una carta que le ha escrito a un amigo.

Sin embargo, lo cierto es que, como señalara el mismo Said, la conversación tiene una virtud particular -que viene del diálogo socrático-, que la emparenta con el ensayo y que nos puede ayudar a leer las obras de Aira y Tamayo en el marco de la globalización, y como intentos –ensayos- sobre la condición de la literatura y, en forma más amplia, la cultura global. La idea de intento, o de ensayo, trae aparejada consigo la posibilidad del extrañamiento, del alejamiento, de la crítica o la contracultura. Escribe Theodor Adorno: “La medida de esta objetividad (del ensayo) no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual reunida en la esperanza y la desilusión”. (1962, p.17) Pero, las obras de Aira y Tamayo, ¿pertenecen al ámbito de la “experiencia humana individual”? o son más bien ¿“la verificación de tesis”?

Escribe Aira en *El Congreso de Literatura*: “Esto equivale a decir que la Gran Obra, como producción del individuo, es exactamente la que se hace en el lapso de la vida a esa velocidad constante. En cierto sentido, la velocidad es la Gran Obra; en el procedimiento, se confunden.” (1996, p.44) La técnica de Aira, de su Gran Obra, consistiría en un gesto similar al de Duchamp: la crítica de la Literatura consistiría en convertir en literatura cualquier momento y cualquier pensamiento. Al irrumpir en el espacio de la Literatura con la crónica de lo insignificante o de lo disparatado, el Arte se convierte en texto. Es similar al gesto de Duchamp de llevar un urinario al museo: al desconocer el espacio de consagración la firma de Duchamp, o sea Duchamp mismo es el único capaz de elegir lo que es arte y lo que no es, aunque cualquier cosa puede ser arte. Una negación tan radical no pertenece al ámbito de la experiencia personal con su carga de tristeza y desilusión, sino a un ejercicio metódico, científico, de Gran Obra, distinto al del ensayo. Escribe Adorno: “Su libertad en la elección de los objetos -del ensayo-, su soberanía frente a todas las *priorities* de lo fáctico o de la teoría se debe al hecho de que para el ensayo todos los objetos están a la misma distancia del centro, del principio que los embruja a todos” (1962, p.31). Lo que sucede con Aira es que la teoría de la Gran Obra se encuentra por encima de sus obras específicas. Es una literatura de tesis.

Lo mismo sucede con *El Inquilino*, pero en lugar de una tesis, Tamayo quiere mostrarnos una naturaleza. Escribe Adorno: “El ensayo denuncia sin palabras la ilusión de que el pensamiento pueda escaparse de lo que es *thései*, cultura, para irrumpir en lo que es *physei*, naturaleza”. (1962, p.21) Escribe Tamayo en *El inquilino*: “Su enfermedad

ha llegado en el mejor momento para salvarlo, ha estado a punto de ser un escritor colombiano. Ha dicho. Nadie aplaude” (2013, p.96). La obra de Tamayo tampoco vendría a representar esa cualidad especial de abrirse al diálogo, pues el peso de la naturaleza, de la enfermedad misma, sustrae al escritor de su medio de expresión y del lazo social: se salva de ser un escritor.

Resulta en extremo problemático advertir que las obras de estos escritores son como las dos caras de una misma moneda, como dos versiones de la cultura global. Recordemos que la cultura global se caracteriza por la decadencia de los valores ilustrados, las identidades nacionales, la fragmentación, flexibilidad, hibridación... características que sintonizan, como he señalado antes, con la obra de Aira, o más bien, con su psicología, su imaginación y su percepción que vendrían a ser su verdadera obra: una obra orientada a negar la Literatura. En un sentido complementario, al describir la mercantilización del arte, la frivolidad del mundo cultural y al decir No, Tamayo se niega a reconocer otros valores distintos de los que la cultura global impone a la literatura, y, por lo tanto, termina por naturalizar ese estado de cosas. Ni Aira ni Tamayo consiguen darle a su escritura el don irresoluto del ensayo, porque sus métodos son demasiado enfáticos. Dice Adorno: “El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En esta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería”. (1962, p.23) De donde tendríamos que tanto Aira como Tamayo no resultan extemporáneos, sino que al proceder linealmente y en un solo sentido, se encarrilan en el curso de la globalización cultural, sea porque Aira despliega su juego de negaciones usando los recursos de esta cultura-mundo o porque Tamayo la describe para rechazarla.

Pero el ensayo, y la obra literaria, estarían más próximas a lo que señalara Adorno “Por ello no se deja intimidar el ensayo por los ataques de la más depravada profundidad que afirma que la verdad y la historia se contraponen irreconciliablemente” (1962, p.20). Es posible que Aira y Tamayo se encuentren demasiado seguros de su verdad estética o histórica, como para arriesgarse a perderla en la encrucijada histórica y estética.

Escribe Sandra Correa sobre Aira: “Están allí sus manifiestos poéticos y sus lecturas críticas en los que la idea de que el secreto más íntimo de una obra de arte es la sociedad y el momento histórico de los que surgió (idea que a Aira le gusta filiar,

provocativamente, con el marxismo de Lukács) es un motivo recurrente y capital” (2009, p.36) Para entender esta provocación de Aira es necesario advertir, en último término, cuál es su método, si se quiere, su procedimiento científico-poético: la pura provocación, el juego a satisfacer o defraudar las expectativas del público. Aira no dialoga con el público ni con la literatura, porque semejante intención significaría no sólo renunciar a su método, sino poner en duda su Gran Obra: significaría un gesto de humanidad discontinuar sus novelitas o escribir una sola que no fuera una tomadura de pelo -¡como apegarse al marxismo de Lukács!- sino una indagación, una reflexión, una crítica.

Escribe Sandra Correa: “Aira atribuye a las vanguardias el gran valor histórico de reactivar el proceso del arte desde cero cuando ese proceso se había obturado con su autonomización, esto es, cuando los artistas se habían profesionalizado, (2009, p.36) Y escribe más adelante: “(...) no la producción de obras (la consecución de los resultados) sino el proceso puro de la invención. ‘Los grandes artistas del siglo XX -dice Aira y éste es su lema- no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran.’” (2009, p.35) Creo, a riesgo de parecer un provocador, que la invención del procedimiento se puede aplicar lo mismo a Aira que a Tamayo. Mientras en Aira tendríamos una especie de poeta surrealista-dadaísta, consagrado a descargar su inconsciente con el propósito de negar los métodos convencionales del escritor comercial, en Tamayo tenemos a un *alter ego* de Duchamp que se deleita con el No.

Dice Theodor Adorno: “Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía”. (1962, p.36) Pero en el caso de Aira y de Tamayo la herejía no es posible: la cultura y la literatura carecen, para los dos, de toda autoridad y de toda trascendencia y de todo sentido, sea porque se ha profesionalizado o porque se ha deshumanizado, estos dos escritores no creen en la literatura. Por lo tanto, no pueden ser herejes. Son, llanamente, negacionistas, que no pueden abjurar de su fe, porque carecen de fe. En cierta forma, la literatura, y por extensión las humanidades, proporcionan lo que se llama una educación liberal, cierta confianza en la humanidad, cierta capacidad para la conversación, para la comprensión. Esta capacidad para la comprensión podríamos entenderla como extrañamiento.

Escribe Freud: “Buena parte de las luchas en el seno de la Humanidad giran alrededor del fin único de hallar un equilibrio adecuado (es decir, que de felicidad a todos) entre estas reivindicaciones individuales y las colectivas culturales; uno de los problemas

del destino humano es el de si este equilibrio puede ser alcanzado en determinada cultura o si el conflicto en sí es inconciliable”.(1983, p. 3037)

Para Aira y para Tamayo el conflicto en sí es inconciliable, mientras que la literatura se movería justamente en el plano de las luchas en el seno de la humanidad con el fin de hallar un equilibrio adecuado. Dice Freud: “Me doy cuenta de que siempre hemos tenido presente en el sadismo y en el masoquismo a las manifestaciones del instinto de destrucción dirigido hacia fuera y hacia dentro, fuertemente amalgamadas con el erotismo” (1983, p.3051)

Creo que en los dos casos predomina el instinto de destrucción, solo que en el caso de Aira nos encontramos frente a un sádico y en el de Tamayo a un masoquista. Después de salvar la ciudad, cuando el último resto de gusano gigante se precipita en el Exoscopio, el narrador advierte que Nelly, su amiga-enamorada- ha sufrido una herida –que tiene connotaciones sexuales- Dice Aira en *El Congreso de Literatura*: “En ese movimiento le hizo volar un zapato a mi amiga, y vi que le había hecho una herida en el pie. (...) Examiné el pie de mi amiga, que sangraba profusamente. (...)” (1996, p. 80) Mientras, cuenta Tamayo en *El Inquilino*: “-Manuel, ¿sabes? –le dice Encarna después de que el escritor le propone irse a vivir con ella- eres un hijoputa. Un cabrón, un gilipollas como una casa. ¿Quieres que te limpie el culo mientras toses? (...)” (2013, p. 105). Estas dos variantes de la relación amorosa contrastan con la idea de ensayo, conversación o cultura, entendida la cultura como la posibilidad de crear lazos entre las personas: son pura agresividad, sea para lastimar o para sufrir. No hay extrañamiento, que significaría en el fondo la posibilidad de la relación amorosa, sino confinamiento, deseo de lastimar o de ser lastimado.

5.-CONCLUSIÓN:

Mi propósito con esta discusión era elaborar una reflexión compleja, interdisciplinaria, sobre dos obras literarias –textos que pueden ser entendidos como un solo fluir textual- para comprender mejor lo que entraña nuestra cultura contemporánea. No era mi pretensión ejercer una violencia teórica sobre las obras, desvirtuando su carácter literario, sino al contrario, comprender su esencia poética en relación con el contexto histórico en que tienen lugar.

Al recrear a grandes rasgos la denominada cultura global es posible advertir el tipo de lugar que la literatura latinoamericana reciente, y por extensión Aira y Tamayo, ocupan en esta cultura. Creo que a lo largo de la reflexión, que se ha nutrido de distintas corrientes actuales y clásicas de pensamiento político, social y literario, he conseguido distinguir en qué medida la globalización, entendida como una compleja articulación de discursos y prácticas, es susceptible de críticas y reparos: la cultura-mercado ha dejado su huella en las obras de Aira y Tamayo y advertirlo y contrastarlo con otras posibilidades de lo que significa la cultura y la literatura ha sido el propósito, creo que logrado, de este ensayo.

Quisiera resaltar que, frente a las miradas convencionales sobre la cultura y la literatura, es necesario apostar por los giros heterodoxos, capaces de subvertir nuestras creencias: frente a la comunicación, al multiculturalismo, al nacionalismo, al mercado, a lo sublime, creo valioso rescatar o repensar la cultura y la literatura como frontera y refugio al mismo tiempo. En esa paradójica condición es en donde son susceptibles las posibilidades de la crítica y del sentimiento, de la conversación, el viaje, la amistad...

Disfruté mucho leyendo las novelitas de Aira, y sufrí con las de Tamayo. Este trabajo crítico pretende solamente intentar un intercambio cordial con los autores, críticos y teóricos: no es la primera ni la última palabra. Quizá es, solamente, exvoto y poesía dedicada a las Musas.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, 1962, "El ensayo como forma", *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel.

Aira, César, 1997, *El Congreso de Literatura*, Mérida, Fundación Casa de las letras Mariano Picón Salas.

_____, 2005, *El mago*, Barcelona, Mondadori.

_____, 1999, *La mendiga*, Barcelona, Mondadori.

_____, 2002, *Varamo*, Barcelona, Anagrama.

_____, 2010, *Yo era una mujer casada*, Buenos Aires, Cuneta.

_____, 2018, *Prins*, Barcelona, Literatura Random House.

- _____, 2011, *El mármol*, Buenos Aires, La bestia equilátera.
- _____, 2016, *Sobre el arte contemporáneo. En la Habana*, Barcelona, Random House.
- Auerbach, Erich, 2014, *Mímesis: la prerepresentación de la realidad en la literatura occidental*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt, 2013, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, México, Fondo de cultura económica.
- Casanova, Pascale, 1999, *La República Mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- Contreras, Sandra, 2009, (34-40), “Aira: el último escritor”, en *QUIMERA*, Barcelona, Ediciones de intervención cultural. Publicado en: <http://www.digitaliapublishing.com/visor/19122>
- Freud, Sigmund, 2008, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- Fornet, Jorge, 2007, “Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?”, en *La jiribilla*, La Habana. Publicado en: http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html
- García Canclini, Néstor, 2015, “¿Por qué existe literatura y no más bien nada?”, en *El mundo entero como un lugar extraño*, Madrid, Gedisa.
- Kristeva, Julia, 1999, *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica.
- Lipovetsky, Gilles; Juvín, Hervé, 2011, *El Occidente globalizado: un debate sobre la cultura planetaria*, Barcelona, Anagrama.
- Mbaye Djibril, 2009, *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Publicado en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/pucesp/detail.action?docID=3195860>.
- Montoya, Jesús, 2008, “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”, en Montoya, Jesús y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana Vervuet. Publicado en: <http://www.digitaliapublishing.com/visor/17706>

Negri, T. y Hardt, M, (2000), *Imperio*, Harverd University Press, (2002), primera edición en español, Buenos Aires, Paidós.

Robbe-Grillet, Alain, 1964, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral.

Said, Edward, 2008, *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debolsillo.

Tamayo, Guido, 2011, *El Inquilino*, Bogotá, Mondadori y Pontificia Universidad Javeriana.

_____, 2016, *Juego de niños*, Bogotá, Penguin Random House.

_____, 2006, *40 cuentistas ecuatorianos*, Quito, campaña nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

Prieto, Julio, 2016, *La escritura errante, ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana.

Žižek, Slavoj, 2016, *Problemas en el paraíso: del fin de la historia al fin del capitalismo*, Barcelona, Anagrama.