



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

17 | 2017

Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)

« Cosas raras » : el juego del hermetismo en la ficción de César Aira

Graciela Villanueva



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3822>

DOI: 10.4000/lirico.3822

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Graciela Villanueva, « **« COSAS RARAS » : EL JUEGO DEL HERMETISMO EN LA FICCIÓN DE CÉSAR AIRA** », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 17 | 2017, Puesto en línea el 17 diciembre 2017, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3822> ; DOI : 10.4000/lirico.3822

This text was automatically generated on 20 April 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

« Cosas raras » : el juego del hermetismo en la ficción de César Aira

Graciela Villanueva

En realidad, trato de escribir novelas como todas las buenas novelas. Pero me salen estas cosas raras.

César Aira ¹

- 1 Muchos críticos emplean la noción de hermetismo para referirse a las novelas de César Aira. Graciela Speranza, por ejemplo, evocando una confesión del autor en *Fragmentos de un diario en los Alpes* en 2001, caracteriza la producción del escritor argentino como « herméticas series finitas, recortes, principios de clasificación » y encuentra que el estatuto de coleccionista define muy bien el « modo, ficcional y literario » que tiene César Aira « de pasar el tiempo y sustraerse a las clasificaciones genéricas, los catálogos del mercado y las grillas de la crítica » ². Dos años más tarde, la misma crítica decide rebelarse contra la tendencia a glosar la obra de Aira « con la reverencia que imponen los textos herméticos » y se propone empezar a tomarlo en serio de una vez por todas ³. Algunos años más tarde Jesús Montoya Juárez afirma que en las novelas de Aira coexisten « hermetismo y reproducción de una experiencia contemporánea de lo real » ⁴. La referencia a lo hermético persiste en otros trabajos críticos, como lo demuestra la tesis doctoral de Djibril Mbaye (defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2011 y titulada *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*) cuando se propone como objetivo desarrollar « diversas posibilidades de lectura y de comprensión de una narrativa a veces hermética » ⁵.
- 2 Es preciso decir que el propio César Aira cultiva esta visión de su obra, como lo demuestra la expresión « cosas raras » en la cita que hemos usado como epígrafe. En una conferencia titulada « Un discurso breve » con la que César Aira inauguró en 2016 el Festival Internacional de Literatura de Berlín, el escritor confiesa su atracción por el hermetismo (« el delicioso escalofrío de lo incomprensible »), pero también reconoce

tener, como en un doble disociado, el mismo placer por la contigüidad máxima, por « la identificación masiva con lo humano [...] del viejo realismo »⁶.

- 3 Para pensar la cuestión del hermetismo en la literatura contemporánea es interesante volver sobre las reflexiones de Umberto Eco acerca de los límites de la interpretación⁷. El crítico italiano define allí dos grandes modos de concebir el discurso y su significación : el del racionalismo clásico, construido a partir de los principios de identidad y causalidad, que tiene como figuras máximas a Platón y Aristóteles, y el del pensamiento hermético, que aniquila el orden causal y « transforma el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y, paralelamente, sustrae al lenguaje todo poder comunicativo » (*ibid.* 56, la traducción es nuestra). En el hermetismo lo que prima son las correspondencias entre todos los elementos del cosmos (*Tout se tient*, escribe Eco en francés) y una interpretación infinita (*ibid.* 55), ya que en la gnosis las cadenas causales se enroscan en espiral sobre sí mismas (*ibid.* 53). El receptor se desplaza continuamente entre secretos y no existe ninguna clave, ningún secreto final. Eco observa que « el secreto final del hermetismo es un secreto vacío », que en la semiosis hermética todo razonamiento resulta inútil y que el conocimiento sólo puede nacer de una iluminación exterior, instantánea y no discursiva (*ibid.* 56).
- 4 Para Umberto Eco las numerosas teorías y prácticas artísticas de fines del siglo XX con su voluntad de darle al receptor un lugar de prioridad absoluta en el proceso semiótico son herederas del hermetismo. Eco establece una correlación entre « los límites de la interpretación » y este juego contemporáneo del hermetismo cuando insiste sobre la existencia de un equilibrio inestable entre la iniciativa del intérprete y algún tipo de fidelidad a la obra. César Aira (que ha leído mucho a Deleuze, a Derrida y a los filósofos con quienes ellos dialogan) suele inspirarse en la teorías deconstructivistas para construir ficciones que rehúyen las interpretaciones fáciles y llega incluso a utilizar elementos tomados de los planteos de estos filósofos como materiales para construir su ficción⁸.
- 5 Desde una posición crítica heredera de las vanguardias históricas y opuesta a la tiranía de los principios de causalidad e identidad en la organización discursiva, el autor de *En la cautiva* propone una escritura desde el margen (del mercado, de la literatura comercial⁹, del logocentrismo, del monologismo, de la lógica binaria). Sus textos de ficción no se prestan a interpretaciones fáciles ; suscitan, por el contrario, muchas lecturas y a menudo encarnizadas polémicas ; los enigmas y los puntos de fuga del sentido son en ellos constantes. Hay muchos procedimientos (muchas « vueltas », diría Sandra Contreras) que intervienen en este juego del hermetismo. Por ejemplo lo que Aira llama el « cambio de tema » (uso de fórmulas, tópicos y géneros con el objetivo de instalar el relato en un ámbito aparentemente conocido y lograr un efecto de discontinuidad abrupto), el uso de los géneros como « plataforma de lanzamiento de los sueños » (« La innovación », 28), o la recurrencia de ciertos motivos y temáticas (como por ejemplo la incomprensión de la mímica¹⁰ o el secreto¹¹) o el trabajo con los personajes (el niño/niña César Aira en *Cómo me hice monja*, 1993, o el personaje de Rosita Peyró en *Las noches de Flores*, 2004, que primero es mujer y luego hombre), o la paradoja entre la idea de continuo y la insistencia en el fragmento y en el detalle.
- 6 En este trabajo vamos a detenernos en un mecanismo que nos parece determinante en la construcción de las ficciones airianas, un mecanismo que es responsable, en gran medida, del sentimiento de perplejidad que puede experimentar el lector cuando termina de leer un libro de César Aira y de su caracterización como escritor hermético : nos referimos a los modos en que las ficciones airianas (des)articulan la relación entre el comienzo y el

final del relato. Para decirlo brevemente : si el comienzo de un texto narrativo abre interrogantes que su desarrollo y sobre todo su final acaban por responder, las novelitas de Aira dejan, en cambio, muchas preguntas sin respuesta y decepcionan a quien busque en la últimas páginas alguna clave que lo ayude a interpretar lo que acaba de leer. Esta decepción no sólo tiene que ver con la velocidad o con el descuido que caracteriza a los finales de las novelitas (según lo confiesan sus propios narradores), sino con una concepción de lo que es, de lo que debe ser, la verdadera Literatura.

Del *incipit* al *excipit*. Pasajes, desvíos, cortocircuitos

La bêtise consiste à vouloir conclure.

Gustave Flaubert ¹²

...la possibilité de mettre en question, voire de dépasser les limites de l'œuvre semble être l'une des caractéristiques essentielles de la littérature romanesque, cette transgression du cadre pouvant s'effectuer au moyen de différentes formes : le fragmentaire et la réflexivité, mais aussi la détermination de structures circulaires, répétitives ou potentielles [...] qui déjouent la linéarité de la parole romanesque...

Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque* ¹³

- 7 En su trabajo sobre las fronteras de la ficción y la finitud, Yves Ouallet constata una disimetría fundamental ente el *incipit* y el *excipit* :

...il y a une dissymétrie fondamentale entre commencer et finir : *normalement le début ouvre et la fin ferme*. C'est pourquoi le début paraît orienter le sens, et la fin semble le déterminer. Cependant tout le travail de la fiction consiste à jouer sur la tension entre début et fin, et ouverture et fermeture, jusqu'à dissocier le lien qui lie dans la vie le début à l'ouverture et la fin à la fermeture : c'est cette dissociation des deux fonctions qui est le propre de la fiction et constitue le fait déterminant dans le phénomène de donner un sens au texte et du sens à la vie –faute de donner un sens au monde.¹⁴

- 8 El desfasaje entre el *incipit* y el *excipit* y el abandono de toda forma de cierre se acentúan en la literatura contemporánea. En su artículo « Le retard », Charles Grivel señala que « le retard à dire, le retard à savoir, le retard à conclure, le retard à lire », normalmente asociados a los textos de largo aliento, pueden ser elementos esenciales para cualquier texto, largo o breve. Grivel constata la importancia de este « retraso » y cierra su reflexión de la siguiente manera :

Je conclus mes observations en réunissant, sur témoignages, les premiers linéaments de ce qui pourrait s'appeler une « philosophie du différé ». De la *fin*, il faudrait pouvoir se passer. Cela finit toujours tout en ne finissant pas... [...] La limite à atteindre [...] est toute intérieure ; aucun fait, aucune révélation, aucun repentir d'aucun sujet ne la subsume : « Il vaut mieux rester sur sa fin » résume bien mon sentiment (La formule est de Baudrillard, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 24). Ou dans un vocabulaire nettement plus respectueux : « la Création n'est pas finie » (La formule est, cette fois, de Nodier, *Rêveries*, Plasma, 1979, p. 230) ¹⁵

- 9 Este « rester sur sa fin » parece ser un lema la ficción airiana ¹⁶. De las dos grandes estrategias de enlace entre el comienzo y el final que los trabajos de Del Lungo y otros críticos permiten definir (la que contiene y orienta el sentido y la que apunta a la dispersión del relato y del sentido), César Aira prefiere, sin lugar a dudas, la segunda. El escritor construye relatos fragmentarios que permiten recorridos múltiples y plantea constantes desvíos y cortocircuitos respecto de lo anterior y/o respecto de las convenciones, creando finales que no cumplen con los objetivos anunciados al comienzo y decepcionan muchas de las expectativas surgidas a lo largo del texto. La utilización del

segundo grado, los juegos peritextuales, la reflexividad dispersa o sin objetivo claro, la intertextualidad desconcertante acaban por desdibujar las fronteras de la ficción y parecen cuestionar la hermenéutica misma, adoptando una posición afín a la que Susan Sontag defendió en su célebre ensayo *Against interpretation* ¹⁷.

- 10 Estas estrategias de cuestionamiento de las convenciones de enlace entre principio y fin están cerca de las que algunos críticos como Frank Wagner han identificado en el *Nouveau Roman*, más allá de las enormes diferencias entre los textos de Aira y los de cultores de dicha estética ¹⁸. Entre las soluciones estéticas con las que el *Nouveau Roman* desarticula la relación tradicional entre principio y fin, Wagner señala muchos de los procedimientos que caracterizan la textualidad airiana :

...l'exploitation de ressources péritextuelles diversifiées, étendant début et fin jusqu'aux seuils du volume-livre ; la dialectisation explicite de la difficulté voire de l'impossibilité de commencer et de finir si ce n'est d'écrire ; la codification optimale du début et/ou de la fin, via la convocation des ressources du métatextuel connotatif ; l'élection d'une esthétique du *roman-flux*, qui en apparence liquide la pertinence des notions de début et de fin ; l'adoption d'une écriture du fragment, attentatoire à l'idée d'unité ou de totalité. ¹⁹

- 11 Hay ejemplos claros de una voluntad de des-articulación entre el *incipit* y el *excipit* en *El volante* (1992), *La serpiente* (1997), *La mendiga* (1998). Los *incipits* de estas tres novelas parecen instaurar un marco (el relato del *best-seller Apariencias* surge en el marco de un volante publicitario, el relato de una visita a Dinosaur City en el marco del proyecto de escritura de un manual para salir bien en las fotos y el relato de la historia de Rosa en el marco de una historia en la que intervienen la Cecilia Roth real y el personaje representado por ella en la serie televisiva *Nueve lunas*), pero sus *excipits* olvidan completamente dicho marco, que parece estar allí sólo para poder ser abandonado. Sólo puede perderse lo que alguna vez se ha tenido ²⁰. Aira utiliza un procedimiento análogo a la entrada al relato por lo que Sophie Denis llama una « puerta de servicio » ²¹, estrategia presente en « Cecil Taylor » (1988) y en *El bautismo* (1991) que consiste en comenzar por el relato de una historia que jamás será retomada.
- 12 Las estrategias de dilución del sentido en la textualidad airiana no excluyen la utilización de procedimientos que tradicionalmente apuntan a un objetivo contrario. Un ejemplo de ello es el recurso al tipo de *incipit* que Sophie Denis caracteriza como « puerta giratoria », que encontramos en *La luz argentina* (1983), *El bautismo* (1991), *El llanto* (1992), *La fuente* (1995), *El sueño* (1998) y *Cómo me reí* (2005). En estos textos encontramos un procedimiento que normalmente se emplea para volver al marco inicial, para develar los enigmas planteados al comienzo de un texto o para proponerle al lector que relea y ate todos los cabos sueltos, pero se lo desvía de sus objetivos habituales.
- 13 El inquietante « plasma humano » del *incipit* de *La luz argentina* (1983) vuelve en el *excipit* como « plasma que en un momento dado se ha difundido y transmitido en todas direcciones » y que « en el presente se confunde con el pensamiento », un pensamiento sin asertos, « ni siquiera el de la incertidumbre » (128), una calma que sólo interrumpen la pasión y la repetición, un « continuum diurno » que se superpone a otro nocturno para expresar los « sueños de piedra » de los seres humanos (129) que la cultura post-capitalista expresa en la novela (130). Con todas estas (in)definiciones es difícil que el lector devele enigmas y ate cabos sueltos.
- 14 En el caso de *El bautismo* (1991) la puerta giratoria sirve para volver sobre la identidad del muchacho (que resulta ser el niño al que veinte años antes el cura, al constatar la

indefinición de su sexo, se había negado a bautizar), pero el retorno sólo sirve para plantear nuevas preguntas sobre la lengua y el sentido. La « puerta giratoria » permite, por su parte, al narrador de *El llanto* (1992) « salir por el otro lado » y encontrar, para sorpresa del lector, a su esposa (que ya no se llama igual que al principio) durmiendo plácidamente en el lecho conyugal. En *La fuente* (1995), en cambio, después de la constatación del milagro del manantial de agua dulce imponiéndose sobre el mar, el *excipit* se cierra sobre una invocación ritual análoga a la del *incipit*. La invocación es proferida por un narrador que se encuentra « dentro de una lágrima salada » e invoca al corazón, al pájaro, a la fuente escondida y a la diosa (91) en un retorno al comienzo que desconcierta al lector.

- 15 En el caso de *El sueño* (1998) también hay una puerta giratoria, pero el retorno al comienzo no proporciona ningún elemento que permita al lector saber cómo debe entender lo que acaba de leer : después de un violento combate, Monjatrón y Dormilón se disuelven en el aire gracias a la intervención de un grupo de angelitos, mientras despliegan una banderola alargada en la que puede leerse « Racing campeón ». Mario y Lidia pueden entonces volver a la superficie y a la rutina de las ocupaciones en que se hallaban al comienzo del relato. De lo que han vivido conservan un recuerdo : una cucharita sacada de las celdas subterráneas (197-198).
- 16 Y, por fin, en *Cómo me reí* (2005) también aparece una puerta giratoria para unir el *incipit* y el *excipit*, pero esta unión insiste en la paradoja de un relato cuyo narrador, que se ha definido a sí mismo como el que no necesita decir « Cómo me reí », acaba contando cómo se rió ²².
- 17 Más violento aún que el abandono del marco o que el uso desviado de la puerta giratoria es el ataque al orden lógico y cronológico, una constante en la narrativa airiana. En buena parte de los textos de César Aira lo que enlaza los hechos narrados es una lógica onírica, una sintaxis que, como en los sueños, articula la narración, pero que prescinde, como los sueños, de un final que dé sentido al conjunto y oriente la interpretación. Recordemos que Kermode estudia la importancia del principio y el final en las ficciones y observa que la construcción de un sentido en relación con estos dos mojones de sentido es justamente el rasgo que distingue a las ficciones literarias de las ficciones del sueño, de la droga, de la locura y de la fantasía, en las que no se supone que deba regir ni un orden lógico ni un orden cronológico ²³. La impronta surrealista es evidente en esta tendencia de la narrativa airiana. El sutil pero firme, constante, sistemático cambio de nivel (cambio de tema, de tono, de registro, de intertexto, de código) revela un continuo en el que todo fluye, pero en el que al mismo tiempo la discontinuidad acecha, un continuo en el que las categorías y los códigos con que normalmente se maneja el lector se vuelven todo el tiempo obsoletos, inadecuados, inútiles.

Estrategias de seducción

... les dénouements ne sont point des conclusions.

Gustave Flaubert, Préface

aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet (1870)

Era un comienzo, pero también era el final.

César Aira, *La prueba* (1992)

Voy caminando en una dirección... en una, no en otra... por la rue de Rivoli, bajo la lluvia... No, no la lluvia en sí... más bien lo que empieza ; quiero decir : empieza a llover... No empieza sino que termina. Empieza y termina a la vez. Termina y

empieza.

César Aira, *Diario de la hepatitis* (1993)

- 18 En los *incipits* airianos hay un doble juego entre querer empezar siempre algo increíblemente –radicalmente– nuevo y, al mismo tiempo, en contra de esta idea de comienzo absoluto, una conciencia de la imposibilidad de hacerlo y un placer por todas las formas del continuo, que operan no sólo en el interior de cada texto sino también en el conjunto de la producción airiana. Como lo muestran las citas de *La prueba* y de *Diario de la hepatitis* que hemos puesto como epígrafes, los límites entre el comienzo y el final, entre el empezar y el terminar, se desdibujan.
- 19 Las estrategias de seducción de los *incipits* airianos se articulan a partir de procedimientos tradicionales de suspenso, es decir despertando expectativas o prometiendo interesantes desarrollos, descubrimientos y revelaciones, pero la historia se resuelve siempre más o menos de la misma manera (aunque las formas que asuma el *excipit* sean muy diversas) : olvidando o decepcionando en el cierre del relato las promesas del principio. *La serpiente* (1997) se inicia anunciando un manual para salir bien en las fotos, *El volante* (1992) promete ayudar a expresarse a quienes se inscriban en el taller de actuación coordinado por Norma Traversini, el título de *Cómo me hice monja* (1993) predispone al lector a esperar que aparezca alguna monja, el *incipit* de *Varamo* (2002) promete la elucidación de un enigma (develar la enigmática relación entre los billetes falsos que recibe un escribiente y su transformación súbita en el escritor de la obra maestra de la poesía centroamericana) y el de *Las aventuras de Barbaverde* (2008) crea la expectativa un encuentro, que parece inminente, con el escurridizo superhéroe. Todas estas expectativas serán frustradas, ya que el lector de *La serpiente* nunca llega a leer nada parecido a un manual para salir bien en las fotos, el lector de *El volante* nunca llega a aprender ninguna técnica de actuación, el lector de *Cómo me hice monja* no se topa nunca con ninguna monja. Ningún lector logra tampoco saber cómo escribió Varamo una obra maestra –y si en realidad la escribió– ni tener la menor idea de cómo es realmente Barbaverde.
- 20 En una literatura que desecha o desarticula los procedimientos tradicionales de construcción del relato no sorprende que los *incipits* suelen apelar a la ironía y a la parodia. El narrador hace un guiño cómplice a su lector y marca una distancia crítica respecto de los procedimientos convencionales que utiliza en ciertos *incipits* (las convenciones del cuento infantil en *La princesa primavera*, 2003, o *Yo era una niña de siete años*, 2005) y en ciertos *excipits* (el *happy end* en *La liebre*, 1991, *El llanto*, 1992 o *El mármol*, 2011). Marca de esta distancia irónica y paródica es la inclusión de una profusión de imágenes surrealistas en relatos que incluyen elementos realistas, como puede verse en los *incipits* de *Las ovejas* (1984) o *Moreira* (1975), particularmente sorprendentes si se sabe que, además de un personaje literario, Moreira fue un personaje histórico. El narrador busca que el lector se deje llevar por el continuo y que abandone cualquier expectativa de encontrar un relato verosímil y ordenado, un pacto de lectura claro, un camino transitable entre el planteo de enigmas y su resolución, un marco que se primero se abra y luego se cierre, algún tipo de justificación del interés o de la utilidad del relato, algún tipo de orientación que dé claves para la interpretación, un uso convencional de procedimientos convencionales, una reflexividad aclaratoria y una intertextualidad identificable y coherente. El uso de ciertos recursos, por ejemplo la inverosimilitud de un animalito pensante en el *incipit* de *El bautismo* (1991) o la intrusión de lo sobrenatural en los *incipits* de *Los fantasmas* (1990) y *El mago* (2002) –los fantasmas en el primer caso y los

poderes extraordinarios del protagonista en el segundo-, buscan, en efecto, seducir al lector, hacer de él un cómplice en la ironía, la parodia, el juego con las convenciones.

- 21 En el caso del *excipit* parecería, a primera vista, menos imperiosa la necesidad de seducción. Hay aparentemente menos violencia en pasar del silencio a la palabra que en pasar de la palabra al silencio. Por otra parte, es evidente que cuando se acerca la última página, el narrador ya no necesita convencer al lector de que siga leyendo, ya que justamente el texto concluye. Y sin embargo, la necesidad de seducir se percibe también en el *excipit*, tal vez porque el narrador sabe que puede haber nuevos textos en el futuro o porque desea reafirmar la complicidad con su lector. En la ficción airiana las estrategias de seducción de los *excipits* trabajan con la ironía, la distancia, una reflexividad recurrente y sutil y el recurso a una conclusión que no cierra o de una explicación que no explica, o que al menos no lo explica todo. El final de *Varamo* (2002), por ejemplo, cumple formalmente el programa planteado al principio (completar el relato de la serie de acciones que llevan de la entrega de los billetes falsos a la composición de la obra maestra de la poesía centroamericana), pero no cumple con la explicación que se suponía que ese relato iba a proporcionar acerca de cómo, a partir de una serie de papeles sueltos sin valor y de manera aleatoria, puede surgir una obra maestra. No hay una sola cita que pruebe que se trata de una obra maestra y hay más de una razón para dudar de que Varamo haya podido escribir algo genial, salvo que uno se replantee qué significa « genial ». La seducción del lector no pasa por la resolución del enigma sino por la productividad de los juegos transtextuales (la figuración de una *opera prima*, el intertexto saeriano, la mezcla de intertextos absolutamente heterogéneos).

A modo de conclusión

Le moment est venu de dire, à mon tour, mon sentiment.

- Messieurs, je dois tout d'abord déclarer que, dans les livres, j'aime lire ce qui est écrit et rien d'autre ; assembler les détails avec le tout ; considérer certaines lectures comme définitives ; ne pas mêler un livre avec un autre. Compte tenu de ce que chacun a de propre et de nouveau ; mais ce que j'aime par-dessus tout, c'est lire un livre de bout en bout. Or depuis quelque temps, rien ne va plus : j'ai l'impression qu'il n'existe plus dans le monde que des histoires qui restent en suspens, et se perdent en route.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979)

Antes, en otra época, había sido posible el relato simple e inmediatamente comprensible. Pero hoy, con la televisión, el mundo estaba colmado de toda clase de historias que se entrelazaban, que quedaban suspendidas en el aire, acumulándose en tan prodigiosa cantidad que ya no valían ni significaban nada, y eran un puro campo de distracción tridimensional.

César Aira, *La guerra de los gimnasios* (1993)

- 22 Así como Aira usa elementos del verosímil realista y sin cansarse de repetir que admira a los grandes realistas del siglo XIX y que quisiera escribir como Balzac, produce una literatura que se aparta del (y que en muchos sentidos se opone al) realismo decimonónico, así también reutiliza una gran variedad de procedimientos tradicionales en el *incipit* y en el *excipit* de sus textos para alcanzar a través de ellos un objetivo completamente distinto, e incluso francamente opuesto al que normalmente se asocia a esos procedimientos. Aira juega con la estructura hermenéutica para proponer lo contrario, aquello que supera o exaspera a la hermenéutica : la proliferación del sentido.

- 23 Mariano García define los finales airianos por la interrupción abrupta e injustificada de una acción que podría seguir narrándose y por mucho que reconozca la recurrencia de ciertos motivos en los *excipits* (sobre todo el amanecer -señal del triunfo de la realidad y del ocaso de la ficción-, la sonrisa seria y el cataclismo escatológico), considera que lo que predomina es la destrucción de la promesa de relevancia, « una huida de la redondez, del acabado prolijo » (62) análoga a la que caracteriza a las obras de Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock o Virgilio Piñera :

En Aira, los finales parecen no planeados sino que devienen como una espontaneidad, como un abandono [...]. Algunos finales parecerían acomodarse a la falta de un plan, donde reverbera la vacilación de seguir o no seguir contando. El final, para Aira, se transforma en un juicio de valor acerca del final en sí, despojado de consideraciones de contenido. [...] Y en efecto, hay algo ininteligible en los finales de Aira, algo que no tiene tanto que ver con los finales abiertos a los que nos acostumbra hoy la ficción, sino con un abandono visible que pone en evidencia las características de un determinado procedimiento. (García, 62)

- 24 Los finales cerrados supondrían la primacía del resultado y, como ya lo hemos observado, Aira no se cansa de repetir que lo importante es el proceso o el procedimiento. Oponiéndose a una tradición literaria en la cual la significación de los finales depende en general de su contenido, el escritor pone el acento en la forma y milita por el abandono (de la corrección, de la historia en un punto arbitrario, de los géneros e incluso de la literatura). Desconfiando de las declaraciones del autor respecto de los finales de sus textos como « su punto flojo » -opinión expresada, ya lo hemos dicho, en *La serpiente* (1997), en *El congreso de literatura* (1997), en *Cumpleaños* (2001) y en numerosas entrevistas-, Mariano García destaca con perspicacia que los finales airianos son tanto más chocantes cuanto que, a diferencia de las novelas de autores como Robbe-Grillet, en las que hay una temporalidad estática y en las que los desenlaces se sitúan en el mismo nivel que todas las otras situaciones narrativas, la ficción de este escritor argentino se construye a partir de una historia que avanza. En el contexto de una « vuelta al relato » (de la que habla Sandra Contreras) los finales resultan particularmente desconcertantes y coherentes con el proyecto airiano.
- 25 En la conclusión a su trabajo García también observa, siguiendo a Ricœur en *Temps et Récit I*, que si toda obra artística se define por cierta clausura, este rasgo se da de manera paradójica incluso en la antinovela contemporánea y por eso una escritura que se esfuerza por destruir toda ilusión de concordancia con la realidad y por deconstruir todo paradigma conocido desemboca finalmente en cierto tipo de concordancia, una forma de expresar la experiencia desordenada que caracteriza la manera en que vivimos hoy²⁴. Esta lectura aparece también en la observación de Julio Prieto sobre los finales de Aira :
- Los finales de novela de Aira son sintomáticos en este sentido, por la impresión que producen de múltiple abandono : de un « abandonarse al delirio » así como de delirio abandonado -de discurso que no se cierra sino, simplemente, en pleno delirio, se abandona. Como Macedonio, Aira es un artista del extravío -lo que Aira provocativamente llama « continuo »: pasar de una cosa a otra, de uno a otro plano de sentido, en un continuo perder el hilo; o bien lo que Macedonio bautizara así : « especímenes de continuaciones en literatura *inseguida* » (*Papeles*, 124)²⁵.
- 26 Refiriéndose en particular al paradigma apocalíptico pero formulando una idea que puede entenderse en un sentido más general, Kermode también mostraba que toda transformación de las convenciones, incluso las más radicales, se efectúa siempre a partir de la expectativa de concordancia entre principio, medio y fin²⁶. La trasgresión airiana de las reglas básicas de cohesión y coherencia narrativa se lee sobre el horizonte de esa

expectativa y puede leerse, no a nivel de cada obra sino a nivel global, como expresión de la experiencia del hombre contemporáneo. Aira parece confirmar esta lectura cuando observa que sus « novelas biónicas, mutantes » (en las que el surrealismo del capítulo dos intenta corregir las flaquezas del capítulo uno y en las que los disparates del capítulo tres llevan a « mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades ») desembocan finalmente en algo que « directamente empieza a parecerse a la realidad »²⁷. En el proyecto airiano puede percibirse lo que Paul Ricœur distingue como rasgos fundamentales del relato contemporáneo : el refinamiento y la complejización de la intriga y el enriquecimiento de la noción de acción (*Temps et récit 2*, 291). En efecto, si todo relato supone una « síntesis temporal de lo heterogéneo », la ficción de César Aira parece insistir con igual fuerza en la temporalidad (dado el peso de la acción en sus ficciones) y en la heterogeneidad de los elementos que integran las diversas facetas de la experiencia del mundo que el autor quiere compartir con sus lectores.

- 27 En *Diario de la hepatitis* (1993) el narrador airiano reconoce que siente « cierta curiosidad por los contenidos que siguen allá abajo, girando en el gran Taladro ». Sin embargo, su mayor curiosidad tiene que ver con el otro polo que Aira define en su ensayo *Edward Lear* (2004) : el de una plenitud que el escritor considera igualmente inalcanzable, la « del puro sinsentido, que nunca se sabrá qué es », la de una « utopía que trascienda todos los malentendidos humorísticos y las anécdotas de la civilización » (*Edward Lear*, 20). En este ensayo sobre Lear Aira formula una advertencia :

El sentido amenaza colarse a la menor distracción ; la pendiente del menor esfuerzo, o del hábito, lleva al sentido ; el sinsentido es una divergencia, y hay que seguir creando divergencias todo el tiempo » (*Edward Lear*, 17).

- 28 La narración cumple un papel fundamental en el proceso que, partiendo del modelo del sinsentido involuntario e inconsciente (cuyas expresiones más corrientes son el lapsus, la estupidez y el malentendido), busca deliberadamente el sinsentido. Aira destaca el hecho de que las nociones de in/verosimilitud y sin/sentido sólo son aplicables a elementos que entran en un encadenamiento, en una serie : « Todo sinsentido es subgénero de la narración », aunque la narración vuelva « al teatro, a la escena del lapsus, y a la poesía, la locura del lenguaje » (*Edward Lear*, 17-18).
- 29 Aira es narrador, no poeta ; la radicalidad de su proyecto sólo es posible en y desde el relato, un relato que juega con la dilución, la anulación, la proliferación del sentido :
- ...la anulación del sentido no es tanto un proceso como una reversión instantánea, un cambio de punto de vista. Se la podría definir como una estetización del sentido. Éste, anulado, queda presente, de hecho más presente que nunca porque se está exhibiendo, con una torsión que lo hace volumétrico y opaco, cuando su funcionamiento normal es lo transparente por excelencia. (*Edward Lear*, 21)
- 30 En esta concepción airiana del arte resuena la prédica deleuziana de un sentido fundado en el sinsentido²⁸, de un sentido que no se concibe como fundamento y origen, sino como producción, de un sentido que no opera ni en las alturas ni en las profundidades, sino en el continuo de las superficies²⁹. Las expectativas creadas y frustradas desde los bordes de la ficción contribuyen a la torsión deliberada de las convenciones, de las significaciones y de los hábitos de escritura y de lectura, torsión que pone de manifiesto el juego entre el sinsentido y un sentido siempre provisorio, siempre precario, un sentido que, como bien lo escribe Aira, para cerrar su *Diario de la hepatitis*, « se acumula como un ovillo en el pío ». Una formulación que sintetiza bien el juego airiano del hermetismo.

BIBLIOGRAPHY

Obras citadas de César Aira

- Moreira*. Buenos Aires : Achával Solo, 1975.
- La luz argentina*. Buenos Aires : CEAL, 1983.
- El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires : Ada Korn Editora, 1984.
- « Cecil Taylor » (cuento). Buenos Aires, *Fin de Siglo* N° 14, agosto, 1988.
- Los fantasmas*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- La liebre*. Buenos Aires : Emecé, 1991.
- El bautismo*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- El llanto*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Embalse*. Buenos Aires : Emecé, 1992.
- La prueba*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- El volante*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Cómo me hice monja*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires : Emecé, 1993.
- Diario de la hepatitis*. Rosario-Buenos Aires : Bajo la luna nueva, 1993.
- La fuente*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- La abeja*. Buenos Aires : Emecé, 1996.
- La serpiente*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- El congreso de literatura*. Mérida : Universidad de los Andes, 1997.
- La mendiga*. Buenos Aires : Grijalbo-Mondadori, 1998.
- El sueño*. Buenos Aires : Emecé, 1998.
- La trompeta de mimbre*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Cumpleaños*. Barcelona : Mondadori, 2001.
- Varamo*. Barcelona : Anagrama, 2002.
- El mago*. Barcelona : Mondadori, 2002.
- Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- La princesa primavera*. México : Era, 2003.
- Las noches de Flores*. Buenos Aires : Mondadori, 2004.
- Edward Lear*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2004 (ensayo).
- Yo era una niña de siete años*. Buenos Aires : Interzona, 2005.

Cómo me reí, Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Las aventuras de Barbaverde, Barcelona : Mondadori, 2008.

La confesión, Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2009.

El mármol, Buenos Aires : La Bestia Equilátera, 2011.

Relatos Reunidos, Barcelona : Mondadori, 2013.

NOTES

1. Francisco Ángeles, Entrevista a César Aira, Buenos Aires : *La Nación*, 7 de marzo de 2009, disponible en : <http://www.lanacion.com.ar/1105067-trato-de-escribir-buenas-novelas-pero-me-salen-cosas-raras>. Esta página web, como todas las otras que se citan en este artículo, fue consultada para verificación de su disponibilidad, el 1/11/2017.

2. Graciela Speranza, « Colección de colecciones », Buenos Aires, Revista *Otra parte*, N° 1, *Clasificar, desclasificar*, primavera-verano 2003, disponible en : <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-1-primavera-verano-2003/colecci%C3%B3n-de-colecciones>

3. Graciela Speranza, « César Aira. Manual de uso », Buenos Aires, Revista *Milpalabras* N° 1, 2001, p. 2 -13, cit. en José Di Marco, « Los sueños realizados de un lector. Apuntes sobre fragmentos de un diario en Los Alpes, de César Aira », Villa Mercedes, San Luis (Argentina), Revista *La letra inversa* N°1, invierno-primavera 2009, p. 140, disponible en : http://www.letrainversa.com.ar/numero_1/articulos/letra_inversa_04.pdf

4. Jesús Montoya Juárez, « Del simulacro a lo real : hacia un realismo del simulacro », en : *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, Julio-Diciembre 2011, p. 930, disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/6860/7025>.

Este trabajo es una reedición de un artículo publicado previamente en Vicente Cervera Salinas, *Alma américa: IN HONOREM VICTORINO POLO*, tomo 2, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2008, p. 83-100.

5. Djibril Mbaye, *La obra de César Aira : una narrativa en búsqueda de su crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, disponible en : <http://eprints.ucm.es/12821/1/T32965.pdf>

6. Aira escribe : « Fui un lector doble, y me pregunto si no serán dobles todos los lectores, si la disociación de mundos en la que consiste la lectura no es lo normal. Pero mi duplicación fue particular: por un lado buscaba la distancia del hermetismo, para generarme nuevas perplejidades: surrealistas, gongoristas, oscuros filósofos que eran para mis oídos como un rumor disonante de la lengua de los pájaros. Ni siquiera retrocedía ante libros en idiomas que conocía poco y mal, para provocarme el delicioso escalofrío de lo incomprensible. Pero había otra vertiente, en la que el distanciamiento encontraba su límite en la cercanía, o contigüidad, de la identificación masiva con lo humano, demasiado humano, del viejo realismo ». El discurso vuelve a publicarse en el suplemento cultural del diario ABC. Cf. César Aira, « César Aira, el don de la lectura », Madrid : *ABC cultural*, 10/9/2016, disponible en : http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cesar-aira-lectura-201609101749_noticia.html

7. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990 (ed. original en italiano Milán, 1990).

8. En una entrevista que le hace Pablo Duarte en 2009, Aira declara: « En [...] *El congreso de literatura* yo quiero clonar a Carlos Fuentes, necesito una célula de Carlos Fuentes e invento una avispa mecánica con un chip e instrucciones de que vaya y tome la célula. La avispa cumple exactamente y me trae la célula, yo la meto en el clonador y es un desastre. Porque la avispa tomó una célula de la corbata de seda natural de Carlos Fuentes. Ese episodio lo toma un profesor

de narratología y ahí lo tiene todo servido en bandeja, dónde empieza y dónde termina un cuerpo, ¿la persona social es parte de la persona biológica? Lo tiene todo servido en bandeja por esa estructura de dibujo animado, de cómic, en la que yo se lo estoy dando. Es decir, *para aplicar los conceptos de Deleuze a Kafka hay que ser Deleuze; para aplicar los conceptos de Deleuze a mí es facilísimo. Creo que ahí está la clave: utilizar esos mecanismos sugerentes pero en términos de cultura plebeya.* » (« El misterioso señor Aira », disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1203745-el-misterioso-senor-aira>). El subrayado es nuestro.

9. Sobre la posición de Aira respecto de la literatura comercial, cf. César Aira, « Best seller y literatura », en *ABC cultural*, Madrid, 1 de abril de 2000. Sobre Aira y el mercado cf. Graciela Montaldo, « Borges, Aira y la literatura para multitudes », en *Boletín / 6* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario : Universidad Nacional de Rosario, 1998 ; Sandra Contreras, *Las vueltas de Aira*, Rosario : Beatriz Viterbo, 2002, p. 131-132 y Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario : Beatriz Viterbo, 2006, p. 54-55.

10. Éste es un motivo recurrente en la producción airiana de fines de los 80 y principios de los 90 : comparten la misma incapacidad para la mímica la (el) protagonista de *Cómo me hice monja* (1993), Lorenzo Chan, protagonista de *La abeja* (1996), el escritor César Aira protagonista de *La serpiente* (1997) y Rosa, protagonista de *La mendiga* (1998). El rechazo de la mímica, vía supuestamente directa, analógica, hacia el sentido tiene que ver con la reflexión airiana sobre la opacidad de las mediaciones, incluso de las que son supuestamente más tenues, como la mímica. Sobre este tema, véase Villanueva, « Secretos mal guardados. Mediación, memoria y reescritura en *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira », revista *América* N° 30, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 161-168.

11. El motivo del secreto vuelve, por ejemplo, en *La liebre* (1991), « El espía » en : *La trompeta de mimbre*, (1998), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). *Varamo* (2002), *El mago* (2002), *La confesión* (2009), *El mármol* (2011), « A brick wall » en : *Relatos reunidos* (2013).

12. Lettre du 4 septembre 1850 à Louis Bouilhet (in : Gustave Flaubert, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, t. I, p. 679-680)

13. Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris : Éditions du Seuil, 2003.

14. Yves Ouallet, « De la finitude en littérature », in : Andrea Del Lungo (éditeur), *Le début et la fin : une relation critique*, Fabula, 2008, disponible en : <http://www.fabula.org/colloques/document701.php>

15. Charles Grivel, « Le retard », *ibid.*, disponible en : <http://www.fabula.org/colloques/document699.php>

16. Aira se complace, desde sus primeras novelas, en ese misterio final. Recordemos que en el reportaje que le hacen Dalmaroni y López Brusa en 1992 declara : « [El final de *La liebre*] es un anudamiento de todo lo que estaba suelto, de casi todo. Aunque hay un pequeño hilito que quedó suelto, que nadie ha visto, salvo un crítico que me parece que lo percibió, hilito con el que quedaría la posibilidad de hacer *La liebre II*. Pero eso no se lo digo a nadie porque es un secreto. Pero no voy a escribir *La liebre II*. Además ya la escribí, y es *Embalse*. » Cf. Dalmaroni y López Brusa, « La novela tiene que ser como una marea de amor », entrevista a César Aira, in : *La muela de juicio*, VII, N° 3, La Plata (Argentina), 1992, p. 8.

17. En « Against Interpretation », Susan Sontag escribe : « the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. [...] What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. » Sontag se declara enamorada de las superficies, sostiene que la crítica no debe interpretar lo que una obra « quiere decir » sino mostrar « cómo es » y postula que la hermenéutica debe ser reemplazada por « la erótica del arte ». Como Roland Barthes, Sontag cree que el arte es una manera de compartir pasiones. Y mientras la crítica académica de su país tiende a definirse a partir del pasado, Sontag cultiva el contacto con las culturas

emergentes de su presente. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

18. Creemos que la diferencia más importante tiene que ver con la fuerza de la narratividad en la textualidad airiana y la temporalidad a menudo estática del *Nouveau Roman*. Ésa es también la opinión de Mariano García, *op. cit.*, p. 64.

19. Frank Wagner, « Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des “points stratégiques” dans les écritures néo-romanesques) », in : Andrea Del Lungo (éditeur), *op. cit.* 2008, disponible en : <http://www.fabula.org/colloques/document761.php>

20. El uso del marco es análogo al uso de los géneros. Recordemos que en 1993 Aira decía : « Emprendemos el trabajo de un género, la novela, el teatro, la poesía, el ensayo, con la sola idea de abandonarlo. Y lo emprendemos con entusiasmo y esperanza, le decíamos nuestros mejores años, porque se trata de construir la plataforma de lanzamiento de un abandono. Este entusiasmo paradójico es necesario porque lamentablemente no se puede abandonar lo que no se tiene, no se abandona la nada. » (« Ars narrativa », *op. cit.*)

21. Sophie Denis utiliza la metáfora de la puerta para proponer una tipología de los *incipits* narrativos : « 1) *Porte cochère*, qui fait coïncider le début du texte avec le début de l'histoire racontée. Le lecteur est initié, pris en charge, mis en confiance. 2) *Porte battante*, qui fait accéder le lecteur à une histoire déjà en cours (début *in medias res*). Le lecteur est ignoré. 3) *Porte antipanique*, qui piège le lecteur à l'intérieur de la diégèse par des marques conatives fortes. 4) *Sas*, qui initie le lecteur par des informations métadiscursives sur la diégèse. Il est donc associé au « work in progress ». 5) *Porte de service*, qui ouvre sur une histoire annexe par rapport à la Fabula. Le lecteur est leurré. 6) *Porte à tambour*, qui fait coïncider *incipit* et *desinit* et invite le lecteur à relire le roman. 7) *Pas de porte*, qui désigne un *incipit* commencé à mi-phrase, à mi-procès et laisse le roman comme “incommencé” ». *L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle* (directeur Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2002). *Cit. in* : Sophie E. Denis, « Entre deux portes : garder contenance », in : Andrea Del Lungo (éditeur), *op. cit.* 2008, disponible en : <http://www.fabula.org/colloques/document751.php>

22. En el final de esta novela, el narrador, ya adulto, ha venido a recibir el premio Konex a la mejor « novela humorística » y se encuentra con las sobrinas de una de sus amigas de Pringles (una de las que integraban la bandita de adolescentes en que todos contaban cualquier hecho y cerraban el relato diciendo « Cómo me reí »). Durante la charla las jóvenes comentan con entusiasmo que saben, gracias a su abuela (madre de la amiga, ya muerta, del narrador), cómo pasaban el tiempo cuando eran adolescentes. Una de las jóvenes le dice que su abuela le contó cómo se reía el narrador siendo joven y esta evocación cierra una novela que se empeñó en cada página en demostrar que el narrador es justamente quien, a diferencia de sus pares (pasados y presentes), nunca dice « Cómo me reí » para cerrar sus relatos. El narrador era el que nunca pronunciaba esta frase porque él no necesitaba cerrar el relato con un final convencional, él siempre pudo asumir el riesgo de no justificar lo narrado. El problema es que en literatura hacer y decir se confunden y Aira lo sabe muy bien. Dicho de otro modo : en literatura reírse es decir que uno se ríe, e incluso en un caso como éste, decir que alguien (una de las muchachas) dice (porque su abuela así se lo contó) que el narrador de la novela, cuando era joven, se reía equivale a decir que el narrador se reía, aunque el interesado no esté de acuerdo con esta visión de su adolescencia. Y decirlo justamente al final de la novela significa cerrar el relato con un « Cómo me reí », que es exactamente lo opuesto de lo que el narrador quería demostrar. La paradoja implícita (subrayada por el hecho de que el escritor acaba de recibir un premio a la mejor « novela humorística ») es tan sutil como lo es en general la reflexión de César Aira en sus relatos.

23. « [T]he novel has to [...] organize extensive middles in concordance with remote origins and predictable ends in such a way as to preserve its difference from dreaming or other fantasy gratifications. » Frank Kermodé, *The Sense of an Ending*, New-York : Oxford University Press, 1969, p. 56.

24. Mariano García, *op. cit.*, p. 286.

25. Julio Prieto, « Vanguardia y mala literatura » in : Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remon-Raillard, eds., *César Aira: une révolution*, revista *Tigre / hors série*, Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 2005, p. 181-194. La cita es de las páginas 190-191.

26. Toda transformación opera sobre un horizonte de expectativa, que es un marco de convenciones compartidas. En el segundo volumen de *Temps et récit* Ricœur sintetiza bien esta idea : « Ce qui paraît indépassable, en dernière instance, c'est l'attente du lecteur que quelque consonance finalement prévale. [...] Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue. [...] La frustration ne peut pas être le dernier mot. Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'œuvre et vous la refaites - de votre mieux. Mais, pour que le contrat ne soit pas lui-même une duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel, bref des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voix de l'ironie, de la parodie, de la dérision. Par là, les coups les plus audacieux portés aux attentes paradigmatiques ne sortent pas du jeu de « déformation réglée » grâce auquel l'innovation n'a jamais cessé de répliquer à la sédimentation. Un saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible. » (Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 50).

27. César Aira, « Ars narrativa », *op. cit.*

28. « Tout comme Jakobson définit un phonème zéro qui ne possède aucune valeur phonétique déterminée, mais qui s'oppose à l'absence de phonème et non pas au phonème, de même le non-sens ne possède aucun sens particulier, mais s'oppose à l'absence de sens, et non pas au sens qu'il produit en excès, sans jamais entretenir avec son produit le rapport simple d'exclusion auquel on voudrait les ramener. Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 89.

29. « De nouveaux théologiens d'un ciel brumeux (le ciel de Koenigsberg), et de nouveaux humanistes des cavernes, occupèrent la scène au nom du Dieu-homme ou de l'Homme-Dieu comme secret du sens. Il était parfois difficile de distinguer entre eux. [...] de toutes manières, ciel ou souterrain, le sens est présenté comme Principe, Réservoir, Réserve, Origine. Principe céleste, on dit qu'il est fondamentalement oublié et voilé ; principe souterrain, qu'il est profondément raturé, détourné, aliéné. Mais, sous la rature comme sous le voile, on nous appelle à retrouver et restaurer le sens, soit dans un Dieu qu'on n'aurait pas assez compris, soit dans un homme qu'on n'aurait pas assez sondé. *Il est donc agréable que résonne aujourd'hui la bonne nouvelle : le sens n'est jamais principe ou origine. Il est produit. Il n'est pas à découvrir, à restaurer ni à re-employer, il est à produire par de nouvelles machineries. Il n'appartient à aucune hauteur, il n'est dans aucune profondeur, mais effet de surface, inséparable de la surface...* » *Ibid.*, p. 89-90, el subrayado es nuestro.

ABSTRACTS

Many critics refer to hermeticism to describe Cesar Aira's novels. The writer sustains this vision of his work when he declares, with feigned naivety, that he tries to write « good novels », but only « odd stuff » comes out. Or when he admits that he feels attracted by hermeticism and « the delightful thrill of the incomprehensible ». Whereas hermeticism was a path towards the revelation of truth for Gnostics of the late second century, it is for Aira –and for many contemporary artists- a game that accounts for man's experience in the world today, a game between nonsense and some meaning that is always provisional, always precarious. Many devices converge in this game, but we shall restrict our research here to the way Aira's fictions (dis)articulate the relationship between the beginning and the end of each story, a practice which is responsible, to a large extent, for the appearance of a hermetic effect and for the feeling of perplexity that is experienced by the reader who has just finished a book by Cesar Aira.

Muchos críticos emplean la noción de hermetismo para referirse a las novelas de César Aira. El escritor cultiva esta visión de su obra cuando, con fingida ingenuidad, declara que trata de escribir « buenas novelas », pero que le salen « cosas raras ». O cuando confiesa su atracción por el hermetismo y por « el delicioso escalofrío de lo incomprendible ». Si la vía hermética era para los gnósticos del siglo II un camino hacia la revelación de la verdad, para Aira –como para muchos artistas contemporáneos- el hermetismo es un juego que da cuenta de la experiencia del hombre en el mundo actual, un juego entre el sinsentido y un sentido siempre provisorio, siempre precario. De los muchos procedimientos que confluyen en este juego, nuestro trabajo indagará en el modo en que las ficciones airianas (des)articulan la relación entre el comienzo y el final de cada relato, dispositivo responsable, en gran medida, del nacimiento de un efecto hermético y del sentimiento de perplejidad que puede experimentar el lector que termina de leer un libro de César Aira.

Beaucoup de critiques utilisent la notion d'hermétisme pour décrire les romans de César Aira. L'écrivain lui-même encourage cette vision de son œuvre quand il déclare, avec une naïveté feinte, qu'en essayant d'écrire de « bons romans », ce sont « des choses bizarres » qui naissent. Ou lorsqu'il avoue se sentir attiré par l'hermétisme et par « le frisson délicieux de l'incompréhensible ». Si la voie hermétique était pour les gnostiques du IIe siècle un chemin vers la révélation de la vérité, pour Aira –comme pour de nombreux artistes contemporains- l'hermétisme est un jeu qui rend compte de l'expérience de l'homme dans le monde d'aujourd'hui, un jeu entre le nonsens et un sens toujours provisoire, toujours précaire. Parmi les multiples procédés qui convergent dans ce jeu, notre travail étudiera la manière dont les fictions de cet écrivain (des)articulent le rapport entre le commencement et la fin de chaque récit, dispositif responsable, dans une large mesure, du surgissement d'un effet hermétique et de la perplexité que peut expérimenter le lecteur qui vient de lire un livre de César Aira.

INDEX

Mots-clés: hermétisme, interprétation, (des)articulation entre l'incipit et l'excipit, déception de l'attente, perplexité du lecteur

Keywords: hermeticism, interpretation, (dis)articulation between the incipit and the excipit, deceived expectations, reader's perplexity

Palabras claves: hermetismo, interpretación, (des)articulación entre el incipit y el excipit, decepción de las expectativas, perplejidad del lector

AUTHOR

GRACIELA VILLANUEVA

Université Paris-Est Créteil, IMAGER (EA 3958)

maria-graciela.villanueva@u-pec.fr