

## Un ejercicio de sociología de la literatura: la trayectoria temprana de César Aira (1970-1980, Buenos Aires)

*An Exercise in the Sociology of Literature: the Early Trajectory of César Aira (1970-1980, Buenos Aires)*

Recibido  
05 | 06 | 2020

**María Belén Riveiro**  
mbriveiro@sociales.uba.ar

Aceptado  
20 | 05 | 2021

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires; Conicet. Argentina

Publicado  
30 | 06 | 2021

### RESUMEN

El presente artículo propone realizar una reflexión sociológica sobre un objeto literario mediante el estudio de la trayectoria temprana del escritor César Aira. En claro contraste con el reconocimiento que recibirá a fines de los años noventa y comienzos del siglo XXI, en los años setenta es cuando Aira intenta publicar sus primeros libros sin nada de éxito. Para responder al interrogante sobre cómo la valoración de esta obra se modifica a lo largo del tiempo, problematizo la oposición binaria entre el análisis interno y externo de la literatura para centrarme en las mediaciones entre el texto y el contexto. Enmarcada en la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, recorro a entrevistas en profundidad, revisión bibliográfica y trabajo de archivo para indagar en los circuitos que transita Aira en los años setenta. Propongo que posee una sociabilidad rica en estos años en zonas periféricas del campo y que, a pesar de este capital social, su propuesta todavía no encuentra las condiciones de posibilidad que habilitan una posición como la que ocupará.

**Palabras clave:** Sociología de la literatura; Campo literario; Literatura y política; Campo editorial; César Aira.

### ABSTRACT

This article reflects upon literature from a sociological viewpoint through the study of the early trajectory of the writer César Aira. In stark contrast with the recognition Aira will gain in the late 1990s and early 21<sup>st</sup> Century, in the 1970s Aira first tries to publish his books with no success. Answering the question on how the value of this literary work changes throughout the years, I challenge the opposition between internal and external analysis of literary works to focus on the mediations between the text and the context. Framed in the sociological theory of Pierre Bourdieu, this article draws on in-depth interviews, scholarly literature, and archives to explore the zones of the field where Aira is positioned in the 1970s. I will argue Aira enjoys strong relationships with other writers and critics in the peripheries of the literary field but, notwithstanding this social capital, the conditions to enable the position he will occupy have yet to be developed.

**Key words:** Sociology of Literature; Literary Field; Literature and Politics; Field of Publishing; César Aira.

## INTRODUCCIÓN

“A Aira le llega en plena potencia creativa lo que suele suceder después del centenario. El surgimiento de un coleccionismo ‘en vida’” comenta Matilde Sánchez (2017). Sánchez se refiere a la valorización de las primeras ediciones de los libros de César Aira<sup>1</sup> que llegan a cotizar como objetos de colección. Para fines de la década de los años noventa y comienzos del siglo XXI, rastreo indicadores convencionales de prestigio que se pueden sumar a la conformación del coleccionismo en torno a su obra, como los numerosos premios que recibe Aira; el hecho de que sea un autor muy traducido; que ocupe un lugar central en editoriales; y que su propuesta tenga una amplia recepción en la academia y en publicaciones periódicas como revistas literarias y suplementos culturales de diarios.

Cuando rastrea cómo se conforma este coleccionismo en torno a Aira, Sánchez detalla que resulta, en particular, “desafiante conseguir un *Moreira* (1975)” (2017). *Moreira* es una novela publicada por la editorial Achával solo cuyo pie de imprenta señala, como indica Sánchez, que el libro se termina de imprimir en 1975. De ahí el valor particular del libro: sería el primero de Aira. Sin embargo, encuentro que esta fecha no coincide con el año en que comienza a circular el libro. Ya sea por cuestiones económicas, la crisis hiperinflacionaria de 1975 conocida como Rodrigazo por la que el editor no puede imprimir las tapas del libro en color tal como quiere (Strafacce 2008) o porque se exilia tras el golpe militar de 1976 (Aira 2007b), *Moreira* se comienza a distribuir recién a principios de los años ochenta. Ello es simultáneo a la publicación en la Editorial de Belgrano de otra novela de Aira (*Ema, la cautiva*, 1981). Estas peripecias marcan una circulación restringida de *Moreira* que, con los años, se volverá un bien escasopreciado por coleccionistas.

Este artículo propone tomar este dato de la trayectoria editorial de Aira no de modo aislado, es decir como un detalle curioso que hace a la “ideología romántica del genio creador visto como individuo único e insustituible” (Bourdieu 2002: 97-98), sino para pensar en las condiciones de posibilidad que habilitan o no los proyectos y posiciones de escritores. Sostendré que no es un dato aislado la demora en la publicación de *Moreira* en tanto, en fuerte contraste con el posterior reconocimiento que recibirá Aira, en la década de los años setenta, cuando intenta publicar sus libros, una y otra vez, solo encuentra rechazos de editoriales. Así, propongo que en los setenta todavía no están las condiciones de posibilidad que habilitan una posición como la que Aira construirá con los años<sup>2</sup>.

Este artículo se centra en los años previos a la publicación de su primer libro durante los cuales Aira ingresa al campo literario, se contacta con otros escritores y editores. En los setenta, cuando Aira comienza una carrera laboral como traductor, se encuentra con que no hay espacios habilitados para su proyecto literario en el campo literario de Buenos Aires.

El siguiente apartado desarrolla la teoría en la que se enmarca el presente trabajo, así como la metodología implementada para responder las preguntas formuladas. Luego, se explora los circuitos que Aira transita en los años setenta que, propondré, se trata de zonas periféricas del campo literario definidas en relación con las posiciones dominantes cuya definición de literatura está vinculada con la política, zona que también se estudiará. Mediante el análisis de una de las novelas de Aira se ilustran aquellos elementos que permiten observar cómo su propuesta propone un desafío a los espacios habilitados en el campo literario de los setenta. Por último, el artículo cierra con reflexiones finales sobre la productividad de realizar un ejercicio sociológico para enriquecer nuestro conocimiento sobre un objeto literario.

<sup>1</sup> Aira es un escritor argentino nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, quien, desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. En 2018, su obra llega a superar los cien títulos.

<sup>2</sup> En mi tesis doctoral estudio la trayectoria de Aira entre 1981 y 2001 y reconstruyo su posición en los distintos estados del campo literario de Buenos Aires hasta que, hipotetizo, llega a constituir un centro descentrado.

## TEORÍA Y METODOLOGÍA

Este artículo parte de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu (2005) para problematizar la oposición binaria entre el análisis interno y externo de la literatura y centrarse en las mediaciones entre el texto y el contexto. Tomo la noción de Bourdieu de campo, un espacio jerarquizado dada una desigual distribución del capital específico que da lugar a relaciones de competencia por el monopolio de la legitimidad cultural (la consagración y el poder de consagrar) y de cooperación - quienes participan en un campo comparten una cierta complicidad, es decir tienen intereses y una creencia en común. En este artículo reconstruyo un estado del campo y algunas de sus zonas que me permiten definir la posición de Aira.

Una de las principales categorías en este artículo es la de la trayectoria en tanto se concentra en la trayectoria temprana de Aira. Esta categoría se define como “una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del *habitus*” (Bourdieu 2005: 384). El estudio de la trayectoria de un actor busca evitar la reconstrucción de un proyecto originario que integre toda la verdad objetiva de una condición, de una historia, de una biografía y de una obra y que defina la imagen inaprehensible del genio o del carisma. La pregunta es por las condiciones de producción de esa singularidad.

Antes de pasar a detallar la metodología implementada cabe aclarar una cuestión relativa al modo en que se conceptualiza el caso empírico. Estudiar a Aira, desde una mirada sociológica, permite indagar en hechos que desbordan las individualidades. Por ello es necesario diferenciar a los individuos empíricos de los individuos científicamente construidos (Martínez 2007). En este trabajo cuando se menciona la trayectoria de Aira, así como cuando se lo hace con diversos actores del campo, el artículo refiere a un caso particular dentro del universo de lo posible, una singularidad que no constituye una probabilidad calculable sino una posibilidad razonable. Los nombres propios en tanto individuos construidos en la investigación “no deben ser aquí leídos como etiquetas que señalan seres humanos concretos, en la riqueza de la totalidad de su vida histórica, sino palabras para nombrar un conjunto limitado de propiedades seleccionadas según las necesidades de la investigación” (Martínez 2007: 243)

El recorte espacial es en la ciudad de Buenos Aires porque allí reside Aira desde 1967, cuando se muda para estudiar una carrera universitaria, y es también allí donde comenzará a publicar libros y artículos en publicaciones periódicas. El recorte temporal es en la década de los años setenta cuando Aira se muda a la ciudad y antes de que publique su primer libro (*Ema, la cautiva*, Editorial de Belgrano, 1981).

Recurro a tres herramientas diferentes: trabajo de archivo, revisión bibliográfica y entrevistas en profundidad. Las entrevistas se vuelven fundamentales para el trabajo presente dado que permiten reconstruir un clima que es previo a la presentación en público de Aira como escritor editado. La revisión bibliográfica también resulta vital en tanto contamos con numerosas investigaciones que reconstruyen el estado del campo literario de Buenos Aires en los años setenta, las que serán citadas de manera oportuna en este artículo. Por último, la revisión de publicaciones periódicas posibilitó identificar debates claves de la época y donde Aira y escritores cercanos a él participan. Reviso publicaciones de los años setenta, así como de principios de los ochenta, época que desborda el recorte temporal de este artículo, pero que es esencial tener en cuenta para pensar de manera relacional e histórica.

En tanto el foco está puesto en las mediaciones entre lo literario y lo social, este artículo distingue dos momentos del análisis. En una esclarecedora introducción a la teoría de la acción de Bourdieu, Loïc Wacquant (1995) esquematiza, por un lado, un momento de alejamiento de las representaciones cotidianas para construir un espacio de posiciones y recursos que definen coerciones externas y límites: el campo. Y, por el otro, la reintroducción de la experiencia de los agentes, de sus categorías de apreciación y percepción, en otros términos, sus tomas de posición: sus disposiciones (Bourdieu y Wacquant 1995: 20).

## LAS ZONAS PERIFÉRICAS

Durante los años setenta en distintas oportunidades Aira intenta publicar sus libros, pero no logra realizarlo por diversos motivos. Sostengo que, más allá de los casos particulares y a pesar del estado del campo editorial de estos años y del capital social con el que cuenta Aira, se trata de una literatura que todavía no encuentra un espacio habilitado para editarse.

En algunos casos la imposibilidad de publicar se debe a una eventualidad. Como cuando Abelardo Arias, jurado de un premio que Aira gana en el concurso de la revista *Testigo*<sup>3</sup>, recibe uno de sus manuscritos y lo presenta a la editorial Galerna que planea publicarlo en la serie *Nuevos narradores argentinos* abocada a editar escritores inéditos presentados por escritores reconocidos<sup>4</sup>. No extraña que esta editorial se abra a una propuesta como la de Aira dada su filiación con la editorial Jorge Álvarez, una pequeña empresa cultural de la tradición independiente que habilita la experimentación literaria y la innovación estética a la vez que incorpora promesas de cambio social (Vanoli 2010). Pero el libro de Aira nunca se publica. Ya sea porque Alberto Manguel, el editor a cargo de la colección, deja de trabajar en Galerna y viaja en 1969 a Europa por lo que el proyecto queda trunco o porque Aira decide retirar el manuscrito para impresionar a una novia (Aira 2016), esta oportunidad de publicación se frustra.

Una historia similar sucede con *Moreira*, como anticipo en la introducción. Tamara Kamenszain, encargada de armar una colección de jóvenes narradores para la editorial Granica, presenta *Moreira* de Aira a la editorial, pero solo recibe como respuesta de Juan Granica “Decile a tu amiguito que esto no va” (Cit. en Strafacce 2008: 340). La colección no prospera<sup>5</sup>, pero *Moreira* tiene una segunda oportunidad cuando Horacio Achával, gerente comercial de la editorial, la lee y ofrece editarla en el sello que dirige, Achával solo, aunque publique en su mayoría libros ensayísticos. Este editor tiene profusa experiencia en el ámbito editorial por su trabajo en Eudeba y en CEAL donde se lo identifica como uno de los más interesados en la experimentación estética (Sarlo Cit. en Bueno y Taroncher 2006: 292). A pesar de su entusiasmo, *Moreira* se comienza a distribuir recién a principios de los años ochenta<sup>6</sup>.

Aparte de estas oportunidades frustradas, Aira recibe el rechazo de editoriales. Enrique Pezzoni, a quien Osvaldo Lamborghini le entrega *Los cuatrerros (novela)* (fecha el 10 de agosto de 1974), la rechaza en Sudamericana (Strafacce 2008). Es posible identificar otra oportunidad más

<sup>3</sup> Aira se presenta junto con su amigo de la infancia, Arturo Carrera, al concurso *El trigo joven* de la revista *Testigo* de 1966 destinado a escritores noveles. Se trata de una revista fundada en 1966 que saca nueve números, el último en 1972, pero sufre una interrupción en 1970 por estar prescripta en el marco de la ley 17.401 que reprime actividades subversivas. Por ese entonces, Carrera vive en la ciudad de Buenos Aires, y Aira cursa el último año de secundario en Coronel Pringles. Carrera envía un poema y Aira un cuento suyo a la revista. Ambos ganan en sus respectivas categorías. Los textos se publicarían en los números siguientes. La poesía de Carrera llega a incluirse en el número 4 de la revista, pero el cuento de Aira nunca llega a ser publicado por el cierre de *Testigo*.

<sup>4</sup> La colección se lanza en 1969 e incluye los primeros libros de Vlady Kociancich (*Coraje*, 1969) y de Romeo Medina (*El opa*, 1969). Antes de publicarse *Coraje*, Kociancich participa con un cuento de la segunda antología de la colección *Variaciones* de Galerna. *Variaciones sobre un tema de Durerro* (1968) publica su texto y en su biografía se anuncia que “Próximamente Editorial GALERNA editará un volumen de sus cuentos prologados por Jorge Luis Borges” (84). En el libro editado finalmente no quedan rastros de Borges (salvo la dedicatoria de la autora) pero sí se publica el texto de la presentación del libro a cargo de Borges, edición que incluye uno de los relatos de *Coraje* (*La nueva literatura argentina*, Ediciones culturales Olivetti, 1970). Otros libros de escritores noveles que edita Galerna, aunque en estas ediciones no aparece el nombre de la serie *Nuevos narradores argentinos*, son Isidoro Blaisten (*La felicidad*, 1969), Jorge Zuhair Jury (*El dependiente y otros cuentos*, 1969); son cuentos que años antes se adaptan al cine en una película dirigida por su hermano, Leonardo Favio), Héctor Tizón (*Fuego en Casabindo*, 1969) y Juan Carlos Martini (*El último de los onas*, 1969). Como Arias con Aira, Juan José Saer, quien publica en 1966 *Unidad de lugar* en Galerna, presenta a Martini a la editorial para que publique su primer libro.

<sup>5</sup> No obstante, los editores aceptan la otra propuesta de Kamenszain, una novela de Hugo Foguet llamada *Frente al mar de temor* (1976). Foguet edita años antes, en 1973, en esta editorial la investigación periodística *El libro de Trelew* sobre los asesinatos perpetrados el 22 de agosto de 1972 a prisioneros pertenecientes al ERP, las FAR y Montoneros después de organizar una fuga masiva de la cárcel de Rawson en la provincia de Chubut. Deciden incorporar el libro a una colección existente, *El juguete rabioso*. Esa serie la inicia David Viñas en 1972 con los ensayos *Roberto Arlt. El habitante solitario* de Diana Guerrero (“crítica moderna sobre Arlt”, como explica Viñas en la contratapa, enfocada en la dimensión ideológica) y *Nazismo y literatura* de Lionel Richard y la novela *Pic* de Jack Kerouac.

<sup>6</sup> Aira ficcionaliza y exagera esta historia en *La vida nueva* (Mansalva, 2007).

para editar. Por medio de Osvaldo Lamborghini, Aira entra en contacto con Enrique Medina que desde los años setenta publica sus libros en De La Flor (*Las tumbas*, 1972), Sudamericana (*Transparente*, 1974; *Las hienas*, 1975) y Corregidor (*Solo ángeles*, 1973; *Strip-tease*, 1976). A su vez, a mediados de los años setenta abre su propia editorial: Milton. Este sello es una posibilidad de editar para Aira sin embargo desecha esa opción que, muy probablemente, involucra financiar su propia edición. Lamborghini sostiene que se cae la posibilidad de publicar con Medina por la mala voluntad de Aira (Strafacce 2008).

Estos rechazos editoriales se repiten a pesar de que el mercado editorial vive un período prolífico y a pesar del hecho de que Aira viene acumulando capital social, dos afirmaciones que argumentaré a continuación. El mercado editorial de los años sesenta y setenta vive el crecimiento del llamado boom de la literatura argentina que se ve acompañado por una ampliación del público lector. Ello se vincula con el aumento del sector de clase media y de la inscripción en universidades, sumado al protagonismo de la juventud y la modernización cultural (de Diego 2007). La industria editorial crece hasta sufrir una desaceleración a mediados de los años setenta por varios motivos. Por un lado, la coyuntura económica, la inflación y la caída de las exportaciones en vistas de la recuperación del mercado editorial español que ingresa en estos años al período de su transición democrática. Por el otro lado, el contexto político, amenazado por la censura que reinstaura una cultura autoritaria ya existente y que se agudiza con el golpe militar de 1976, tiene efectos en editores, escritores e intelectuales y genera una atmósfera de miedo y autocensura y lleva a muchos al exilio (de Diego 2007).

Como vimos en los ejemplos reconstruidos de los intentos de publicar de Aira, en ellos median escritores que son parte de su círculo de sociabilidad. La sociabilidad de Aira con otros escritores y críticos por estos años es vital por lo que los contactos con las editoriales no faltan: Arturo Carrera y Josefina Ludmer pueden intentar con Sudamericana, Héctor Libertella con Monte Ávila, Kamenszain con Granica y Lamborghini hace personal el proyecto de posibilitar la publicación de algunos de los inéditos de Aira (Strafacce 2008). Además, si algo sí había eran libros para presentar a las editoriales. Algunos de los inéditos mencionados en cartas que intercambia con Osvaldo Lamborghini (Strafacce 2008) son *Dánae*, *El estúpido reflejo de la manzana en la ventana*, *Individual*, *Los cuatrerros*, *Pensacola*, *Un puente*, *un gran puente* y *Zilio*.

En contraste con el clima que se endurece para mediados y fines de los años setenta, cuando espacios efervescentes de los años sesenta sufren la represión y censura del gobierno dictatorial, se abren otras zonas para Aira: como lo que Libertella llama “salón literario” (Libertella 2006: 59). Esta sociabilidad la viven el propio Libertella, Kamenszain, Carrera y Ludmer además de Lamborghini. Los escritores se reúnen en el América, bodegón del Bajo, el Toboso, y en el departamento del matrimonio Libertella y Kamenszain (Strafacce 2008).

Todos los escritores del salón cuentan con libros publicados, el único que permanece inédito es Aira. Lo que sí comparten todos es una intensa vida literaria. Realizan viajes por circuitos literarios, como por el San Antonio de Areco de Ricardo Güiraldes. En 1976, Aira viaja a Paraná para visitar a Juan L. Ortiz con Libertella y Kamenszain. “Nosotros tres, en ese momento oscuro del país, fuimos buscando confirmación de alguna paternidad literaria. O, lo que es lo mismo, la posibilidad de descansar en el espacio mullido y seguro de una tradición. Por supuesto que encontramos ese espacio en el diálogo con Juanele”, cuenta Kamenszain (1985: 16). En estos viajes, que hacen recordar a los viajes iniciáticos de los escritores de principios de siglo hacia Europa, por provincias argentinas buscan “un perfecto símbolo de esa inhallable tradición poética” (Kamenszain 1985: 16).

Ahora bien, ¿en qué zona del campo podemos encontrar a estos escritores? El salón literario proyecta una revista cuyo nombre es *Los nietos de Martín Fierro* que nunca llega a editarse y que hace recordar al proyecto de la revista, que sí se concreta, *Literal* (1973-1977). Si bien Aira no participa de esta revista, los escritores que sí lo hacen son relevantes en su trayectoria. *Literal* es un punto de entrada para analizar la posición en el campo que ocupan estos escritores.

*Literal* sale por primera vez en 1973 dirigida por Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, un grupo de escritores e intelectuales autodidactas vinculados con la figura de Oscar Masotta que comparten su lejanía frente a las instituciones y su cercanía con la bohemia de los bares de la calle Corrientes. La revista propone un cruce entre literatura y novedades teóricas de disciplinas como las ciencias sociales, la lingüística y el psicoanálisis (Idez 2010). Rescatan el

martinfierrismo “reivindicando la intensidad de la poesía para hacer y deshacer el sentido contra las certezas de la novela”, entendiendo lo literario en relación con el goce “y no desde el sacrificio por una causa”, y rechazando el realismo por ser un “estilo incapaz de dar cuenta de una realidad irrepresentable” (Idez 2010: 124). No sólo proponen una tradición excéntrica de la literatura argentina, que incluye a Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz, sino también una nueva manera de leer la época en discusión con las miradas hegemónicas (Idez 2010). *Literal* apuesta por la autonomía de la literatura en años cuando en el campo literario e intelectual es la política la dadora de sentido y cuando el escritor asume la posición de faro o portavoz y se convierte en una figura pública.

Estos son los escritores del círculo de sociabilidad de Aira, son las posiciones cercanas a la suya, pero, a diferencia del resto de los escritores del salón literario que circulan por las zonas periféricas del campo, Aira no logra editar sus libros. Propongo que su propuesta literaria no es la misma. Reconstruirla desborda los límites del artículo pero cabe adelantar de manera breve que mientras la revista *Literal* busca “ampliar las fronteras de la literatura, desestabilizando aquello que de antemano esté convenido como literario (incluidos los géneros) y también la misma idea de la literatura como ‘propiedad privada’ del escritor” (Prieto 2006: 431) -así la literatura es lo que un pueblo goza y produce- y mientras que Aira sin dudas valora la experimentación en literatura, su propuesta no busca ampliar las fronteras de lo literario ni problematizar la autoría de la obra. Podría afirmar que se trata de un movimiento contrario: la literatura se convierte en un mundo restringido, un “juego de filatelistas” (Aira 1986: 60). Es esta cerrazón la que abre mundos y habilita libertades en él. Así el autor puede pretender escapar a los determinismos sociales o a la seriedad de tener que identificarse con una postura ya sea experimental o comprometida. Cuando ficcionaliza su vínculo con Horacio Achával y las peripecias de la publicación de *Moreira*, que reconstruí antes, Aira narra:

Él trabajaba como gerente de producción en una editorial mediana, que era donde mis amigos habían llevado mi novela. Esta editorial la rechazó, por diversos motivos que me fueron explicados; el principal era que no publicaban ficción, salvo excepciones muy especiales; por imperio de los gustos y la demanda de la época, estaban concentrándose en política, sociología, psicoanálisis y estructuralismo. Aun así, mi novela podría haber entrado al catálogo, aunque más no fuera como esparcimiento intercalar para los lectores de esas arduas materias; lo impidió la opinión, en la que coincidieron los informes, de que mi punto de vista respecto, precisamente, de esas materias, era un tanto frívolo e irresponsable; el público que compraba los libros del sello podía sentirse molesto, o en todo caso desconcertado. Pero fueron esos reparos los que picaron la curiosidad de Achával y le hicieron leer mi manuscrito. Y él sí, aun siendo un hombre de larga militancia izquierdista y gran compromiso político y social, supo apreciar el soplo fresco de irreverencia que representaba lo mío y que no era otra cosa, según él, que la libertad intrínseca de la literatura, antídoto necesario a la seriedad o solemne empaque, ya francamente estalinista, que estaban tomando las ciencias sociales (Aira 2007a: 9)

## POSICIONES DOMINANTES

En 1967 cuando Gabriel García Márquez visita Buenos Aires, *Cien años de soledad* encabeza los listados de *best sellers* y Buenos Aires lo recibe con entusiasmo. Esta podría ser sólo una anécdota si no se tiene en cuenta el fenómeno de una producción novelística producida desde América Latina que adquiere difusión y reconocimiento por parte de la crítica y que excede al público restringido para acceder al público general constituyéndose en un éxito de mercado. Se trata de una producción literaria con una nueva percepción de la estructura narrativa y de la lengua (Rama 1984). Se instala una nueva novelística: la novela latinoamericana como género privilegiado (Gilman 2003). Estudiar la literatura argentina de estos años exige adoptar un abordaje que exceda el recorte nacional para incorporar la dimensión latinoamericana (Gilman 2003).

En los sesenta el fenómeno del boom latinoamericano supone un éxito de mercado de la literatura producida en América Latina que posibilita la profesionalización del escritor. Un campo editorial en expansión en estos años conduce a la transformación del “narrador aficionado” hacia la figura de “narrador profesional” (Rama 1984). Junto con este proceso también “el narrador artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador intelectual” (Rama 1984: 102). De este modo, los escritores “no se limitan a la invención de obras literarias, sino que son capaces de desarrollar un discurso intelectual articulado sobre múltiples aspectos de la vida de su tiempo” (Rama 1984:102). En los años sesenta la figura del escritor asume la posición de faro o portavoz. Se trata de un momento de reciente prestigio social de esa labor. Resulta cada vez más habitual la aparición pública del escritor y el interés en su vida además de su obra como dan cuenta las numerosas entrevistas que se les realizan (Gilman 2003).

Se busca modernizar la literatura. El objetivo es definir el programa de una nueva literatura con ambición universalista que desafíe el papel designado a Latinoamérica en la división internacional del trabajo artístico para formar parte de las “grandes” literaturas del mundo. Se desafía la división internacional de procedimientos literarios que relega a América Latina a la literatura regionalista. La propuesta es renovar el lenguaje literario y constituirse en instrumento de conocimiento del mundo. Esta literatura propone un “realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el mensaje” (Gilman 2003: 317). Esto explica el rechazo al costumbrismo, folklorismo, ruralismo, a la novela criollista del siglo XIX.

Una figura central en los años sesenta identificada con el boom es Julio Cortázar. El realismo mágico con el que se caracteriza al boom aparece en Cortázar como “fantástico realista” construido “en respuesta a los paradójicos estímulos fantásticos de la realidad” (Prieto 2006: 400). En 1963 Cortázar publica *Rayuela* en Sudamericana. Entre su producción, en la que vienen primando los libros de cuentos, *Rayuela* se destaca y, si bien con los años se vuelve “una novela envejecida”, es “un ícono cultural de los años sesenta, completamente instalada en su época de producción y de primera recepción” (Prieto 2006: 406).

Cortázar asume la figura del narrador intelectual, mencionada antes. En 1970 visita el Chile de Salvador Allende. En 1974 recibe el premio Médicis étranger por *Libro de Manuel* y dona el dinero al Frente Unificado de la resistencia chilena. *Libro de Manuel*, editado en 1973 por Sudamericana, de hecho, comienza con la aclaración de la incorporación de la dimensión extraliteraria: “si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado”.

Lo que comparten los escritores es una “doble aspiración” propia de la época: “aspiración revolucionaria y aspiración experimental” (Gilman 2003: 313). Las elecciones estéticas se tensionan con la búsqueda de “un arte capaz de ser comunicable” (Gilman 2003: 319). Estas tensiones llegan a un punto de “agotamiento” a principios de los años setenta. Gilman (2003) encuentra un hecho que sintetiza este proceso. En 1972 el premio de novela otorgado por la editorial Barral se declara desierto. El premio cuenta con prestigio y en años anteriores lo ganan escritores centrales en la época como Mario Vargas Llosa (en 1962 por *La ciudad y los perros*), Guillermo Cabrera Infante (en 1964 por *Últimas tardes con Teresa*, año en que Puig sale como finalista por *La traición de Rita Hayworth*) y Carlos Fuentes (en 1967 por *Cambio de piel*). En 1972 participan del jurado Félix de Azúa, José María Castellet, Salvador Clotas, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Barral. Deciden dejar desierto el premio porque las novelas en cuestión presentan “gran complicación estilística” y son “herméticas” o porque son “excesivamente panfletarias” (Cit. en Gilman 2003: 327).

Los debates que se abren con los comienzos de la década de los años setenta giran en torno a la posibilidad de una vanguardia en países dependientes económica y políticamente. Se comienza a reformular el papel del escritor y del intelectual tras un debilitamiento de las mediaciones entre los campos político y literario. Se desafía el canon que se consolida en los sesenta: el boom latinoamericano. Estas producciones se leen como vanguardistas, término que refiere a su hermetismo, es decir, que quedan encerradas en discusiones estériles y ajenas a las problemáticas latinoamericanas. En consecuencia, “la novela dejó su sitio de privilegio” para ocupar “un arte trabajado por los acontecimientos, hecho idealmente por todos y para todos” (Gilman 2003: 340).

La literatura es “instrumento de conocimiento” (Gilman 2003: 343) por lo que se privilegian géneros como la novela testimonio, la poesía y la canción de protesta. El objetivo es construir obras que permitan la comunicación con las masas.

Este vínculo entre compromiso político y literatura adopta la forma de “militancia de la palabra” (Ulla 1974) y de géneros como la literatura testimonial o el realismo. Esta “corriente testimonial” se suele caracterizar por el uso del lenguaje coloquial, los personajes marginales y los “gabnchos” de *best seller* incorporados para llegar a un público que desborde el restringido que suele leer literatura nacional, como en los casos de Enrique Medina y Jorge Asís (Szpunberg 1976).

El interés de los lectores también parece enfocarse en libros con temática política. Así los libros de no ficción son los que encabezan los listados de *best sellers* que publican las revistas y diarios especializados (Idez 2010). Daniel Divinsky en un artículo del diario *La opinión* de 1973 opina que la mayoría de los lectores “cada vez se interesa menos por las cosas que le pasan a personas que no existen, o sea por la literatura de pura invención” en contraste con “aquellos libros donde se puede sentir la presencia del autor (libros no necesariamente autobiográficos pero en los que se relata algo vivido y sentido)” que “tienen hoy mayores posibilidades de éxito” (Cit. en Anguita y Caparrós 2015: 201).

De manera creciente, en los setenta se debilitan las mediaciones entre el campo literario y el político (de Diego 2007). El intelectual es concebido como de izquierda, en caso contrario, no es concebido como intelectual (Gilman 2003). Frente a la tensión entre las lógicas de estos campos, los intelectuales y escritores asumen sucesivamente la figura del compromiso específico a partir de la literatura; la figura del arte y la literatura como parte del proceso revolucionario; y la figura del escritor militante.

La figura del intelectual comprometido, que parte de definir al arte como político, se transforma, con los años, en una figura que pierde su especificidad para presentarse como escritor del pueblo o escritor guerrillero. Como condensador de estas posiciones aparece Abelardo Castillo y la revista que dirige entre 1961 y 1974, *El escarabajo de oro*, que rescata la noción del intelectual comprometido de Jean Paul Sartre. Francisco Paco Urondo condensa la posición del escritor que ya no toma la literatura como arma, como propone Cortázar. El compromiso supone la militancia propiamente política. En una semblanza tras la muerte de Urondo, Rodolfo Walsh lo recuerda como uno de “los grandes escritores, que no es más que una forma de mirar y una forma de escuchar, antes de escribir” y que en “un tiempo como éste, es que cuando más hondo se mira y más callado se escucha, más se empieza a percibir el sufrimiento de la gente, la miseria, la injusticia, la crueldad de los verdugos. Entonces ya no basta con mirar, ya no basta con escuchar, ya no alcanza con escribir” (Walsh 2016 [1976]).

## ¿ALGUIEN PUEDE IMAGINARSE ALGO ASÍ?

Propongo que la posición que construirá Aira no se encuentra habilitada todavía en los años setenta. Su proyecto y figura es disonante tanto en las zonas periféricas donde reside su rica sociabilidad como en las zonas centrales del campo. Esto último quedará claro cuando, una vez editados sus libros, se presente como un escritor que elige “la indiferencia” porque “significa pasar a otro nivel (...) Quizás eso sea una pasión nueva” (Aira 1993: 2).

Este apartado revisa algunos aspectos de las novelas fechadas en estos años, como *Moreira*, para ilustrar cómo esta propuesta todavía no encuentra un espacio habilitado en el campo literario de Buenos Aires de los años setenta. Esto no significa que estas producciones escapen por completo al clima en que están inmersas. El análisis realizado permite problematizar la ilusión biográfica que halla en la biografía una totalidad coherente, en otras palabras, una línea unidireccional con elementos que, al modo de augurios, explican cómo se llega a ser la figura que finalmente se es (Bourdieu 2005). Es posible rastrear en el proyecto de Aira de estos años aspectos que dan cuenta del clima de radicalización política en el que vive. Pero en el modo en que los incorpora parece residir una clave para explicar los rechazos editoriales que recibe.



*Moreira* tiene elementos que lo acercan a la producción literaria de la zona de sociabilidad de Aira, es decir, al “contra-catálogo” (de Diego 2007: 87) de los escritores del salón literario. Hay elementos de la vanguardia experimental conjugados con la tradición de la gauchesca:

La noche entera había venido viajando. Sólo se detuvo al llegar al Pillahuinco, cuyas aguas corrían dentro del monte. Todo bramaba: pájaros, ranas... El sonido de la corriente lo “adormecía de felicidad”; como a Joyce; operaciones subjetivas y objetivas. Paisajes. La tarántula nadaba con inesperado estilo. (...) Un lugar ameno. El sitio donde hace su habitación el héroe, y una horda de gauchos: personajes y alegorías. El singular y el plural, el deseo, escribo más lentamente. ¡Algunas sirenas asomaron las cabezas, sonriendo con ironía! (Aira 1975 [1981]: 7)

Estas conversaciones no nos llevarían a la verdad, pese a todo. Sino a representaciones. Por no conformarse con ellas, se retuerce de tal modo todo lo que se lee (Aira 1975 [1981]: 20 y 21)

El lenguaje de la teoría-el psicoanálisis, la lingüística, entre otras disciplinas- que circula tanto en este grupo como entre los intelectuales de izquierda, es un elemento de *Moreira*. Aira cita a Freud entre a otros autores en su lengua original:

-Wo es war, soll Ich warden (Si va ella, no voy yo). Y colgó. ¡Extraña sensación apoderóse de todos los que en el patio escucharon! Habían creído entender en esas frases fragmentarias las más tenebrosas perspectivas del erotismo femenino en la pampa. La melancolía y la furia se mezclaban en el gran deseo de la bella esposa del pulpero (Aira 1975 [1981]: 75)

Entregué a las jüerzas del orden! ¡Sí o no? Preguntóse nuestro héroe si acaso hablaba del orden alfabético (Aira 1975 [1981]: 70)

En *Moreira* hay huellas del clima de preeminencia de la política de comienzos de los setenta:

Luego, al crecer y observar que las modalidades de la producción y la lucha de clases eran responsables de la diferencia en la sociedad humana (y, según mi particular filosofía, en la naturaleza), adquirí la certidumbre de que también eran responsables de la diferencia entre los vivos y los muertos (Aira 1975 [1981]: 52)

Pronunció su famosa exhortación: -Sean marxistas (Aira 1975 [1981]: 61)

Si bien *Moreira* incorpora elementos habilitados en estos años, Aira, como vimos, no logra publicar sus libros. Se podría leer la novela del modo en que se lee la literatura del contra-catálogo, es decir, como un “arte que buscaba superar la vieja brecha que separaba la moral de la vida” que acepta su rol como “evaluación moral” pero en tanto “operación subliminal” y que no reniega de su cariz “contenidista” y, a la vez, privilegia las formas frente a “las facilidades del discurso explícito” (Prieto 1983: 895).

Sin embargo, parece haber algo particular en la propuesta de Aira que no permite tampoco asimilarse a estos cruces. Como vimos, en primer lugar, recuperar la tradición gauchesca no es lo más vital del campo que busca su modernización. Tanto *Moreira*, como *Emá, la cautiva* y *Los cuatrerros* ocurren en la pampa y se inscriben en la tradición gauchesca.

En segundo lugar, la mezcla de elementos heterogéneos, junto con ciertas reflexiones que aparecen en las novelas, conduce a una lectura de una literatura que se propone como autónoma en un campo con una creciente injerencia de la lógica política. En *Los cuatrerros*, una mañana un grupo de indias se reúne para cantar y proponen que “aquello que se comprendía no valía la pena haberlo dicho”. Páginas después se cita una frase de Nalé Roxlo que también se encuentra en Lamborghini: “¿cantan porque sí, música vana?”. Si, por un lado, no escapa del clima de creciente politización y

les hace decir a los indios “¡Implantemos la guerra de guerrillas en todo el territorio!”, por el otro, escribe “Los cuatreros creyeron morir de emoción estética” (119).

En tercer lugar, Aira tampoco, una vez que publique, asumirá la figura del narrador intelectual ni de escritor comprometido. Propondrá que lo extraliterario no compete al escritor. De ahí que la política sea un terreno que considera ajeno al de la creación literaria. Del mismo modo, lejos de buscar una literatura a la que puedan acceder públicos ampliados, Aira propone una “literatura que da güelta todo” (Aira 1975 [1981]: 64), como le hace decir a Julián Andrade. A su vez, buscará diferenciarse de la corriente experimental de la literatura. No participa de publicaciones como *Literal* y, luego, cuando le adjudiquen rasgos vanguardistas lo desestimará: “De todas formas yo me considero un escritor de vanguardia por supuesto (risas)” (Aira 1983: 8).

Esta posición se puede comenzar a intuir con la lectura de su obra y quizás eso vislumbran los editores que leen sus manuscritos. Parece un desafío posicionar a Aira en alguna de las zonas más definidas del campo literario. Su literatura excede lo que el campo editorial incorpora por ese entonces lo que me conduce a pensar sobre la constitución de una nueva posición.

## REFLEXIONES FINALES

El narrador de *Moreira* se pregunta: “¿Alguien puede imaginarse algo así?” (Aira 1975 [1981]: 17) y parece que eso mismo se preguntan desde el campo editorial de los setenta en relación con la obra de Aira lo que puede explicar cómo permanece inédito por una década. Su propuesta contrasta con las producciones literarias vinculadas con el centro del campo literario, pero también es disímil a la literatura de los escritores con los que traba lazos estrechos.

De todos modos, estos vínculos son vitales porque más allá de permanecer diez años sin publicar, Aira conserva la creencia en su propia producción y su identificación como escritor. Aunque esta cuestión excede los límites del artículo, el foco en los vínculos sociales vuelve a aparecer como fundamental para comprender este hecho. La valoración entre pares, ese salón literario, es esencial. Libertella relata la invención de un “Lector Perfecto” en el “salón literario” que funcionara como un “lector ideal que, de tan complejo y cambiante, les permitiera pensarse como deseados que siempre tendrán un encargo diferente” (2006: 59) y que pudiera leer “una literatura que, para sobrevivir a sí misma, necesitó hacerse un poco invisible o ilegible entre las líneas del mercado de aquel entonces” (2006: 60). Sostengo que será por los vínculos que entabla en estos años que Aira puede mantener ese proyecto, así como por la posibilidad de concebirlo de una determinada manera. La relación con Lamborghini, que definirá como de maestro y aprendiz, también será vital.

El artículo presente se propuso realizar un ejercicio sociológico que contribuyera al conocimiento de la producción literaria argentina y a las condiciones de posibilidad de una singularidad, sin restringirse a la idea de un valor intrínseco de la obra, que, como la de Aira, no siempre encuentra un espacio habilitado aun cuando con posterioridad reciba numerosas consagraciones. Para cerrar retomo el trabajo de Norbert Elias sobre Mozart que rompe con los sentidos comunes sobre el músico para estudiarlo como un caso de fracaso, aunque, transformadas las condiciones de producción y recepción, se convierte en una figura central. Lo estudia a partir de las transgresiones que su música infringe. Ese abordaje contrasta con aquellos trabajos que parten de la posterior consagración de Mozart. Elias se detiene en los desafíos a los límites de la estructura de poder, de la situación social del artista y de la definición de arte que supuso la propuesta de Mozart. Elias reflexiona:

Por lo general, se concibe a la sociología como una ciencia reductora y destructiva. Yo no comparto esta concepción. Para mí, la sociología es una ciencia que nos ha de ayudar a explicar y comprender mejor lo incomprensible de nuestra vida social. En este sentido he escogido el subtítulo aparentemente paradójico ‘Sociología de un genio’. Mi objetivo, por tanto, no es destruir o reducir al genio, sino hacer comprensible su situación humana y quizá

también ofrecer una modesta aportación para dilucidar la cuestión de qué habría que hacer para evitar un destino como el de Mozart. Cuando se expone su tragedia tal como yo lo intento hacer -y esto sólo es un ejemplo de un problema más amplio- quizá se pueda reforzar la conciencia del ser humano de que ha de ser más cauto con respecto a lo más nuevo (Eliás 1991: 24)

## REFERENCIAS

1. Bourdieu, Pierre y Wacquant, J.D. Respuestas. Por una antropología reflexiva. México: Grijalbo. 1995 [1992].
  2. Bourdieu, Pierre. Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Montessor. 2002.
  3. Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama. 2005 [1992].
  4. Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel. (Coords.). Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia. Buenos Aires: Siglo XXI. 2006.
  5. De Diego, José Luis. ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). La Plata: Ediciones al margen. 2007.
  6. Elias, Norbert. Mozart. Sociología de un genio. Barcelona: Editorial Península. 1991.
  7. Gilman, Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2003.
  8. Idez, Ariel. *Literal*. La vanguardia intrigante. Buenos Aires: Prometeo libros. 2010.
  9. Martínez, Ana Teresa. Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva. Buenos Aires: Manantial. 2007
  10. Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista iberoamericana*, 1983. XLIX (125): 889-901.
  11. Prieto, Martín. Breve historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Taurus. 2006.
  12. Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva". Ángel Rama. (Ed.). Más allá del boom: literatura y mercado. Buenos Aires: Folios Ediciones. 1984. pp. 51-100
  13. Strafacce, Ricardo. Osvaldo Lamborghini, una biografía. Buenos Aires: Mansalva. 2008.
  14. Vanoli, Hernán. Por una sociología del espacio editorial. Cuatro modelos de edición literaria en la Argentina del siglo XX. Tesis de maestría. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 2010.
- FUENTES**
15. Aira, César. *Los cuatreros*. 10 de agosto de 1974. Inédito. Archivo personal de Luis Chitarroni.
  16. Aira, César. *Emma, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano. 1981.
  17. Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo. 1981 [1975].
  18. Aira, César. "César Aira: 'la literatura está fuera de la lengua, de lo humano'". Entrevista realizada por Jorge Dorio. *Tiempo cultura. Tiempo argentino*, 8 de mayo de 1983: 8.
  19. Aira, César. "Sin novedad en el frente". *El porteño*: 1986, V (51): 60.
  20. Aira, César. "El punto de un escritor. Reportaje a César Aira". Entrevista realizada por Daniel Molina. *El cronista cultural. El cronista comercial*: 29 de marzo de 1993: 1-3.
  21. Aira, César. *La vida nueva*. Mansalva. 2007.
  22. Aira, César. "Entrevista a César Aira. Entrevista realizada por Luis Dapelo". *Hispanamérica* 2007, 36 (107): 41-53. Web <http://www.jstor.org/stable/20540779>. 1 de marzo de 2018.
  23. Aira, César. "César Aira, trotskista". Entrevista realizada por Yupi. *La lectora provisoria* 2016. Web: <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2016/10/05/cesar-aira-trotskyista/> 1 de marzo de 2018.
  24. Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín. La voluntad. Tomo I. Una historia de la militancia revolucionario en la Argentina. 1966-1973. Buenos Aires: Planeta. 2015.

25. Kamenszain, Tamara. “Juan L. Ortiz un poeta por descubrir”. *Suplemento cultural de la Razón*, 3 de marzo de 1985: 16.
26. Libertella, Héctor. *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor. 2006.
27. Sánchez, Matilde. “Coleccionismo Aira: a precios de arte para lectores de lujo”. *Cultura, Clarín*, 27 de mayo de 2017. Web: [https://www.clarin.com/cultura/coleccionismo-aira-precios-arte-lectores-lujo\\_0\\_HJWB2VDZZ.html](https://www.clarin.com/cultura/coleccionismo-aira-precios-arte-lectores-lujo_0_HJWB2VDZZ.html) 5 de junio de 2018.
28. Szpunberg, Alberto. “Los modelos narrativos y otros balances”. *Cuestionario*, mayo de 1976, 37 (IV): 54-55.
29. Ulla, Noemí. “17 poetas del litoral”. *Ideas letras artes en la Crisis*, 1974, 1: 62-65.
30. Walsh, Rodolfo. “Semblanza escrita en ocasión de la muerte de Paco”. 2016 [1976]. Web <https://perio.unlp.edu.ar/node/4295> 5 de junio de 2019.