



Vol. 12, No. 3, Spring 2015, 271-295

Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatin

Matthew Bush

Lehigh University

En una reflexión acerca de la obra de César Aira, el escritor argentino Martín Kohan observa que, para el público lector, Aira problematiza los modos de aproximarse a la literatura argentina a tal punto que “[d]urante bastante tiempo no se supo qué hacer con él, cómo hacer con él. Hubo que reacomodarse, hubo que inventar por completo el lugar desde donde convenía leer su obra” (citado en Ros 151). Aunque la crítica literaria siga formulando maneras de organizar la proliferante obra de Aira, la pregunta de qué hacer con ella todavía tiene resonancia. De hecho, el lector de la obra airiana constantemente se enfrenta con una serie de problemas suscitados por el texto: ¿Cómo aprehender los hilos divergentes que constituyen el relato? ¿Cómo armonizar la historia—con frecuencia de aventuras y/o humorística—, y la reflexión abstracta del texto? ¿Qué intencionalidad hay detrás del texto (si es que la hay) y cuáles deberían ser sus parámetros críticos? Las interrogantes provocadas por la obra de Aira no tienen, ni deberían tener, respuestas unívocas. En última instancia, el equívoco y la multiplicidad de realidades posibles son un punto de partida crucial para cualquier texto airiano, lo que abre el espacio textual a una consideración variada desde donde surgen más preguntas que respuestas.

Una proliferación de inquietudes, comparable a la que se encuentra en la obra de César Aira, es perceptible en las novelas del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin. Desde luego, el universo narrativo de Bellatin se tiñe de colores más oscuros que el de Aira, y prevalece un ambiente de tensión y violencia latente que difiere marcadamente del tono lúdico que frecuentemente caracteriza la obra airiana. Pese a ello, las breves novelas de Bellatin comparten con la obra de Aira una naturaleza inquieta y hasta anárquica con respecto a la noción de orden dentro del espacio narrativo, y hacen uso de la fragmentación del relato para poner en tela de juicio los medios por los que la razón del lector debe tratar de ordenar una narración cuya coherencia siempre parece estar al borde del abismo. Textos de Bellatin, como *Flores* (2000) o *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), entre otros, sirven como ejemplos del quiebre escritural que caracteriza buena parte de la obra del autor, y que exige que el lector cuestione la posibilidad de conectar las líneas divergentes de los relatos o de hermanarlas con la reflexión estética del texto desde una postura crítica acorde con las demandas de la narración.

A pesar de la similar complejidad que le ofrecen al lector, Aira y Bellatin no presentan mundos narrativos necesariamente paralelos, ya que pueden encontrarse diferencias evidentes en sus respectivos estilos. Quizás la diferencia más notable entre los dos autores se encuentre en el formato narrativo que suelen utilizar. Por un lado, a pesar de las posibles desconexiones lógicas que pueden hallarse en la narrativa airiana, el autor señala en múltiples entrevistas que sigue una línea narrativa al estilo de la novela decimonónica europea, es decir, coherente y realista. Así, aun en sus momentos más caóticos, las narraciones airianas avanzan fluidamente hacia un final que emula el cierre definitivo del texto. Por otro lado, en buena parte de la producción de Bellatin, el lector se enfrenta con una serie de episodios fragmentados que difícilmente pueden ser hilados, lo que ha conducido a una apreciación crítica que señala la escritura del autor como “experimental.” Si bien estas diferencias—junto con los distintos tonos narrativos notados anteriormente—sirven para establecer una distinción entre los dos autores, no terminan por oponerlos definitivamente.

De hecho, la crítica literaria ha leído las obras de Aira y Bellatin en diálogo, como una reflexión acerca de la condición contemporánea, lo cual se ve reflejado en sus distintos modos de presentar una perspectiva fragmentaria del mundo narrado y atravesar barreras entre arte y vida. Reinaldo Laddaga en *Espectáculos de la realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007) observa que la escritura de Aira, Bellatin y otros autores contemporáneos demuestra una consciencia de que:

sus operaciones se realizan en una época de sobreabundancia informativa, de pleno de discursos, donde se vuelve crecientemente improbable que aquello que se escribe encuentre [...] [un] lector que es capaz de responder a presentaciones particularmente densas de lenguaje, al mismo tiempo que tiene un saber general de las posibilidades genéricas que se derivan de una cierta tradición [...]. (20)

Asimismo, en *Temas lentos* (2012), Alan Pauls comenta que al experimentar con un más allá de la práctica escritural, fusionando arte y vida, Aira y Bellatin (junto con Héctor Libertella) escriben para derrumbar clasificaciones estáticas que sirven para aislar lo literario de lo vital.¹ Mientras estas lecturas son, desde luego, sugerentes, presentan problemas en el momento de leer posibles agencias políticas generadas en los mundos fragmentarios creados por Aira y Bellatin. Es decir, la lectura de la fragmentación estética contenida en estos objeto-novelas corre el riesgo de presentar cualquier potencial agencia política que pueda residir en las obras de Aira y Bellatin de una forma que solo se manifestaría como anárquica: una estética iconoclasta que se traduciría en una política demoledora y sin rumbo.

En este sentido, se hace necesaria una lectura que encuentre un balance entre las estéticas innovadoras de Aira y Bellatin y las ramificaciones de sus creaciones—las sensibilidades engendradas en la lectura y las posibilidades políticas de la misma. Si se lee las obras de los dos autores tomando en cuenta su compartida postura vanguardista y su interacción con el entorno mediático contemporáneo, se aprecia un potencial político oblicuo en la escritura de Aira y Bellatin. Este potencial

¹ Pauls comenta las obras respectivas de Aira y Bellatin en el ensayo “El arte de vivir en arte” dentro del mencionado volumen.

no es algo que directamente podría clasificarse como una tendencia de izquierda, pero tampoco debería entenderse como una fuerza enteramente apolítica. Más bien, al no mostrar una intencionalidad directamente politizada en su escritura, las obras de Aira y Bellatin abren un horizonte para pensar en modalidades socio-estéticas emergentes que se vuelven posibles en una contemporaneidad cargada de una plétora de discursos sociales y formaciones estéticas que circulan en un mundo tecnificado a una velocidad creciente. En este entorno, los ejercicios narrativos de Aira y Bellatin proponen un cuestionamiento del régimen racional de la contemporaneidad que se logra mediante un extrañamiento de lo masmediático presente en las obras de ambos autores. Es, pues, tarea del lector interactuar con el texto y re-componer las piezas de narraciones que aparentarían querer eludir la categorización crítica, si no la misma comprensión del público: el mundo narrativo de Aira compone pequeños universos que funcionan de acuerdo con sus propias reglas internas, indiferentes a lo admisible en la esfera de lo “real,” mientras que los textos de Bellatin ofrecen fragmentos de una pieza estética que no pretende llegar a la completitud.

En este sentido, al entrar en los mundos narrativos de Aira y Bellatin, también entramos en contacto con las demandas del arte de vanguardia, corriente artística con la que los dos autores son regularmente asociados.² Esta categorización de Aira y Bellatin dentro del arte vanguardista no es gratuita, ya que los dos autores dialogan directamente con el arte experimental en sus obras: Aira, como veremos a continuación, incluye respectivamente coros e instalaciones vanguardistas en *La mendiga* (1998) y *Las aventuras de Barbaverde* (2008); a la vez, las novelas

² En *Las vueltas de César Aira* (2002), Sandra Contreras comenta que Aira “se sitúa históricamente como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia, en el momento mismo de su surgimiento o mientras dura su impulso original” (15). Así, para Contreras, “la intervención vanguardista es para Aira, ante todo, la estrategia con la que fue posible para el arte *empezar de nuevo*” (16). Este influyente acercamiento a la obra de Aira que resalta la importancia de la creación de lo nuevo, conecta la obra de Aira con una tradición vanguardista más amplia. De hecho, el reciente estudio de Héctor Hoyos acerca de las conexiones de las obras de Beuys y Bellatin, y Duchamp y Aira demuestra la centralidad de la estética vanguardista en la escritura de ambos autores como un importante enlace con una tradición artística globalizada. Graciela Speranza también ha comentado el aspecto vanguardista de la obra de Aira a la luz de Duchamp en *Fuera de campo* (2006).

Lecciones para una liebre muerta (2005) o *El gran vidrio* (2007) son claras referencias a las obras experimentales de Joseph Beuys y Marcel Duchamp en la escritura de Bellatin. En este sentido, es apropiado considerar la escritura de Aira y Bellatin como parte de un impulso neo-vanguardista, lo que evidencia un diálogo con las posibilidades del arte vanguardista y no como una copia oportunista, ya insertada en un sistema de consumo estético.³ Sin embargo, más allá de cualquier alusión al arte vanguardista en sus textos, la conexión de Aira y Bellatin con el vanguardismo reside, sobre todo, en las provocaciones estéticas codificadas dentro de sus obras.

Tanto la escritura de Aira como la de Bellatin problematizan un consumo ameno del objeto artístico, ya que se resisten a confirmar una visión llana y coherente de la realidad. Esta disidencia ante la representación realista es, como sabemos, característica del arte vanguardista; como apunta Peter Bürger en su tratado *Theory of the Avant-Garde* (1974), el arte del avant-garde histórico europeo hacía uso precisamente de la fragmentación del realismo estético para provocar un *shock* en el público.⁴ Como observa Bürger, se emplea esta técnica instigadora con la intención de despertar al espectador del consumo pasivo del arte y enfatizar que lo estético no es ajeno a la praxis social. Resulta atractivo considerar un posible contenido socio-político en las obras de Aira y Bellatin bajo la luz de la provocación estética comentada por Bürger—lo que siempre ha sido una preferencia crítica con respecto a la vanguardia (Premat 56-57).⁵ Pese a ello, Julio Premat apunta que la funcionalidad explícita de la vanguardia resulta ilusiva ya que “*vanguardia* no designa un

³ Aquí sigo el modelo de Hal Foster en *The Return of the Real* (1996) donde considera el arte del *neo-avant-garde* no en oposición al *avant-garde* histórico—como hace Peter Bürger—, sino como un retorno a ese momento estético anterior. Así se abren avenidas para pensar las posibles agencias que emergen de esta segunda articulación histórico-estética.

⁴ En un sugerente análisis acerca de la fusión del realismo con el vanguardismo, comenta Luz Horne en *Literaturas reales* (2011) que en las novelas de Aira se emplea la estética vanguardista como un nuevo acercamiento realista al entorno contemporáneo. Horne propone que la contemporaneidad, compuesta de flashes de información, genera narrativas en las que “la discontinuidad se utiliza como una fuerza positiva (o realista): como una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo” (21).

⁵ El artículo “La vanguardia artística y literaria como fenómeno internacional,” por Miklós Szabolsci, comenta la apreciación política de la vanguardia, sin dejar de lado otros posibles acercamientos a esta estética.

objeto, sino comportamientos: una actitud radical y provocadora, una posición frente a la tradición, una postura y una energía, sin capacidad de entrar en un catálogo” (52). Quedaría por verse, entonces, si es factible ubicar en la escritura de Aira y Bellatin una intencionalidad patentemente politizada. Ahora bien, vale la pena remarcar que leer a Aira y Bellatin desde una óptica del arte vanguardista como la propuesta por Bürger conlleva automáticamente un conflicto con la posición histórica desde la que escriben ambos autores.

Aira y Bellatin configuran sus respectivas obras en la llamada época posmoderna, periodo en que la provocación artística con fines ideológicos está en crisis, puesto que el arte posmodernista tiende a enfatizar la subjetividad individualista alienada en vez de una reivindicación socio-política.⁶ El aislamiento subjetivo posmodernista se opondría, por ejemplo, a la perspectiva crítica-estética formulada por Walter Benjamin en “The Author as Producer.” En este ensayo, Benjamin percibía la interrupción escénica en las obras de Bertolt Brecht como un medio para hacer reflexionar al público acerca de su rol como espectadores, y luego su papel como portadores de determinadas prácticas codificadas dentro de una sociedad clasista; un proyecto cuyo último horizonte sería la reivindicación socio-política por medio del arte.

En este sentido, si leemos las prácticas vanguardistas de Aira y Bellatin desde un enfoque benjaminiano, se abren avenidas para la consideración de un latente contenido politizado en sus obras, aunque estas no inviten a un vasto cambio social, y se enfoquen más bien en breves experimentos estéticos que oblicuamente cuestionan la racionalidad que estructura el arte contemporáneo. Este cuestionamiento permitiría una aproximación a las obras de los dos autores desde las exigencias de la producción brechtiana, opuesta a la narratividad llana y que yuxtapone prácticas artísticas y sociales. Habría que pensar, pues, en la producción narrativa de Aira y de Bellatin como un arte consciente de su inserción

⁶ Esta problematización del arte experimental en América Latina es examinada por Nelly Richard en *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994), al comentar la precaria existencia del vanguardismo en la época posmoderna en las acciones del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en Chile en la época de la dictadura de Pinochet.

inmediata en un sistema de consumo—en el mundo editorial donde los dos autores disfrutaban de un prestigio crítico enorme—, pero también como un objeto estético que obstaculiza ese mismo consumo.⁷ Leído desde la perspectiva benjaminiana, no se desprende que el arte mecánicamente reproducido de los autores—tanto al nivel de ser una publicación impresa, como por las formas mediáticas (televisión, fotografía, cómics) con las que dialoga—pretenda la comunicación de una postura política determinada, sino que los dos autores son conscientes de su papel como productores de arte influido por el entorno masmediático en que componen sus obras.

Desde este acercamiento benjaminiano, lo que sugiero es que en la escritura de Aira y Bellatin se puede apreciar ejercicios vanguardistas (con todo el potencial político que implica esta categoría estética) que problematizan la razón cultural masmediática, esto es, las estructuras estéticas y los discursos sociales que le otorgan al objeto artístico masmediatizado una legitimidad representativa dentro de la esfera cultural global contemporánea. Sin embargo, propongo que, si bien las obras de Aira y Bellatin dialogan críticamente con los medios masivos contemporáneos, no ofrecen un proyecto comunitario pragmático. Es decir, aunque la escritura de Aira y Bellatin no propone un programa político explícito, lo que se percibe en ella es un cuestionamiento, desde una postura vanguardista, del régimen masmediático, omnipresente en la contemporaneidad. Los experimentos narrativos de los dos autores cumplen con el objetivo vanguardista de emplazar al lector a lidiar con las complejidades del texto, lo que señala la artificialidad del mismo y sirve para poner en tela de juicio el sistema de organización de información que tipifica la composición del texto. Así, aun en la aparente falta de una dimensión político-social de las obras de Aira y Bellatin, se da lugar a la

⁷ El potencial político del arte masivo, aun en sus iteraciones menos abiertamente políticas, sigue siendo objeto de debate como confirma Andreas Huyssen en su análisis del arte “pop”. Comenta Huyssen que aunque la obra de Andy Warhol evidencia una fascinación y una estrecha relación con el mercado capitalista, “[t]he technical innovation at the heart of Warhol’s work is the use of photography combined with the silk screen technique. Because this technique makes the unlimited distribution of art works possible, it has the potential to assume a political function. Like film and photography, the silk screen destroys the century-old aura of the work of art, which, according to Benjamin, is the prerequisite for its autonomy and authenticity” (155).

formulación de rutas de escape de la racionalidad que enmarcaría sus textos.

De esta manera, por medio de representaciones vanguardistas de la tecnología de producción masiva que escenifican los límites de la racionalidad consumista global, las obras de Aira y Bellatin ofrecen mundos representados que fomentan un cuestionamiento de jerarquías de información, estética y orden social. Los experimentos mediáticos vanguardistas de Aira y Bellatin, pues, buscan un más allá de la crítica social llana, y su escritura, entonces, no nos enfrenta con una literatura de izquierda al estilo de la novela social de la primera mitad del siglo XX, sino con algo más complejo: una serie de signos que cuestionan los medios por los que desciframos la realidad contemporánea, mientras potencian la manera en que estos códigos nos pueden ofrecer una aproximación a la misma.⁸ Siguiendo el análisis de Reinaldo Laddaga, podemos encontrar en la escritura de Aira y Bellatin “espectáculos de realidad’, empleados para montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (14). En este espacio de duda entre lo real y lo simulado, encontramos la posible salida, una “línea de fuga” (Deleuze y Guattari) que no está sujeta a las reglas de ninguno de los dos polos; una potencial percepción desjerarquizada que demuestra la multiplicidad de posibilidades que desafían un sistema de aprehensión racional.⁹ En este sentido, los textos de Aira y Bellatin presentan escapes no hacia un plano trascendente donde se lograría una lectura política explícita, sino más bien hacia una fuga continua que no pretende proponer una respuesta unívoca ante las complejidades presentadas en el objeto estético.

Las obras de Aira y Bellatin sugerirían la existencia de estas subyacentes líneas de fuga de cualquier conceptualismo hegemónico

⁸ En este sentido, mi análisis diverge de lo propuesto por Damián Tabarovsky en *Literatura de izquierda* (2004), en que el autor buscaría incorporar a Aira dentro de las filas de literatura contestataria. Veo una rebeldía textual similar a la que percibe Tabarovsky, pero la leo desde una óptica política más oblicua.

⁹ Aquí mi análisis coincide con el de Ofelia Ros cuando propone que Aira “señala la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, dejando al desnudo lo raro, bizarro y absurdo del núcleo que sostiene ciertas realidades sociales” (161).

presente en el arte, particularmente en los momentos en que sus textos dialogan con las herramientas y los formatos narrativos empleados por la cultura de masas. En sus interacciones con, y manipulaciones de, la tecnología—ya sea dentro de la estructura narrativa (el formato de la telenovela o la historieta en Aira), o por medio del collage narrativo (el empleo de la fotografía como lenguaje narrativo en Bellatin)—los dos autores proponen nuevos acercamientos a la percepción de la contemporaneidad desde el arte de vanguardia. De esta forma, las producciones de Aira y Bellatin evidencian una *sensibilidad mediática* que ofrecería una nueva aproximación a la experiencia de lo real desde las formas mediáticas que sirven para aprehender la realidad.¹⁰ Hay, entonces, por un lado, una interacción directa con las herramientas del arte masivo que estructuran el espacio textual; y por otro, una problematización vanguardista de la representación de la experiencia de la racionalidad mediática. Estos procesos textuales demostrarían, por ende, una potencialidad politizada, ya que escenifican las maneras en que los medios masivos influyen en la concepción del texto, mientras, a través de la obstaculización de los mismos, escenifican un desmantelamiento de la percepción jerarquizada. En este proceso de desmantelamiento, las obras de Aira y Bellatin se re-apropian de las herramientas estéticas y racionales de occidente, y las manipulan a su gusto.¹¹ Esta manipulación de los medios, de hecho, siempre corre el riesgo de caer en el abismo del sinsentido, lo que podría perjudicar la posible agencia politizada en el mismo acto de rebeldía. Sin embargo, en las obras de estos autores, la complejidad introducida en los formatos masmediáticos inevitablemente lleva al lector a reflexionar acerca de formas cotidianas de la cultura de masas.

¹⁰ En esta sensibilidad mediática, estamos cerca de una “estructura de sentimientos” en la definición de Raymond Williams en *Marxism and Literature* (1977): una nueva forma de aprehender la realidad que se percibe en estilos o estados de ánimo compartidos, pero que todavía escapa de una cosificación que solo será posible desde una distancia histórica.

¹¹ En este punto concuerdo con Patrick Dove, quien observa acerca de Aira que “technics is neither the problem nor the solution. As prosthesis, supplement and even language, it is that which is both the closest and most strange. In short, it is that to which we must open ourselves in order to think, act in the world and relate to one another” (27).

La problematización del sentido común tiene un papel principal en la obra de César Aira y para muchos lectores, la forma en que la escritura del autor obstaculiza la razón capitalista ha servido para conectar la aparente irracionalidad del texto con el contexto social de la obra. Como señala Graciela Montaldo, “cada una de las obras de Aira es como una suerte de ‘máquina soltera’: se trata de fabricar máquinas que sirvan para hacer cosas que no sirvan (especialmente para hacer obras de arte, para entender la realidad); teorías, métodos, máquinas que se sustentan a sí mismas, que no tienen una exterioridad y que dilapidan su energía sin generar nada” (160).¹² Y al no generar, los textos airianos implícitamente se niegan a elogiar el ciclo productivo del mercado internacional capitalista contemporáneo, lo cual no deja de evidenciar una paradoja: la obra de Aira codifica formas de no producir dentro de una abrumadora producción textual. Esta la potencialidad politizada del juego anti-productivo se vuelve aparente en *La mendiga* y *Las aventuras de Barbaverde*, ya que estas novelas problematizan determinadas formas narrativas predilectas de la cultura de masas: la telenovela y la historieta.

La mendiga, por ejemplo, no solo utiliza la estructura telenovelesca para llevarla hacia el límite de su capacidad representativa, sino que también reflexiona activamente acerca de la verosimilitud de la telenovela y su estética melodramática. De esta manera, se ofrece una reflexión acerca de la construcción de una forma narrativa que frecuentemente se considera arte “bajo,” mientras se cuestiona la racionalidad que aceptaría el modelo telenovelesco como una estética representativa de la contemporaneidad. *La mendiga*, cuya trama difícilmente se puede resumir, cuenta la historia de Rosa (o Iris) Nieves que, vestida de mendiga para una fiesta de disfraces, sufre una caída en un restaurante Pumper Nic, y es atendida por médicos de emergencia, entre los cuales se encuentra Cecilia Roth. Hay, sin duda, un complejo cruce entre la estética realista y la vanguardista en este momento de la novela, ya que, como observa Montoya Juárez, la presencia de Roth como personaje en la novela y como actriz argentina real confunde

¹² La tendencia anti-productiva también se extiende al terreno de la comprensión, y como apunta Francine Masiello, Aira “explores (and mocks) the structures of apprehension that are central to all interpretative experience”, y que “he exposes the final emptiness—and, indeed, the aesthetic void—produced when one attempts to classify things and reproduce them in meaningful form” (94-95).

las esferas de texto y la realidad por fuera de ella (*Apocalípticos* 897). En este caso, la inclusión del personaje ficticio llamado “Cecilia Roth” en la trama es clave, ya que en el texto ella es una actriz de telenovelas quien hace un rol cuando llega para ayudar a Rosa. Desde este encuentro inicial entre Rosa y Cecilia las esferas de “realidad” y “ficción” son confundidas y lo son aún más cuando descubrimos que el resto de la novela que relata la vida de Rosa es un capítulo de la telenovela de Cecilia que se titula “La mendiga.” Desde luego, la enredada trama de la novela—que incluye peleas con enanos alucinados por Rosa; cuñadas malvadas que codician la felicidad y el bienestar económico de Rosa; y un escape de último minuto cuando Rosa es rescatada de la fiesta para la que se ha disfrazado de mendiga por su primer amor, Orlandito Piñeyro—es extremadamente complicada y correría el peligro de colapsar si no fuera por su formato narrativo televisivo que la provee de una relativa verosimilitud, la cual queda condensada por Aldo, el personaje que le relata la historia de Rosa a Cecilia dentro de la telenovela narrada:

No sé si me vas siguiendo, Cecilia. Esta especie de comedia de enredos terminó siendo bastante complicada. Y quizás no te haya dejado satisfecha la explicación final. Pero en el fondo es fácil, o mejor dicho: tiene dos caras, una fácil y una difícil. La difícil se vuelve fácil si no te proponés entenderla; y viceversa. Pensá en las novelas de la tarde. (...) Si la operación está bien hecha, entonces no hay que preocuparse por el verosímil, por el realismo, por la congruencia psicológica: todo está permitido, todo, y todavía más de lo que habríamos creído que podía entrar en el campo de lo que se puede o no permitir... (79)

La explicación de Aldo revela un aspecto crucial de *La mendiga*: la capacidad narrativa de formular nuevas realidades para el público, de proponer imposibilidades posibles codificadas dentro del texto. Las posibles incongruencias que problematizan la “veracidad” del relato de las experiencias de Rosa ofrecerían un ejemplo de la lógica narrativa airiana que insiste en jugar con los límites de lo real, y que cuestiona la misma viabilidad de la representación literaria—y en este caso, también las posibilidades de la telenovela.

De hecho, hay una plena conciencia de que la telenovela presenta una visión insostenible de lo real: una visión suturada por la técnica narrativa de los medios de comunicación. *La mendiga* implícitamente

llama la atención del lector sobre estas juntas para demostrar su impostura. De esta forma, se parodia la ansiedad por los cabos sueltos que la narrativa telenovelesca tiene que cerrar, lo que es una muestra de las maniobras que una autoridad narrativa intentaría para crear una visión coherente del mundo representado. El juego con la forma telenovelesca en *La mendiga* pondría en escena la imposibilidad de esta aprehensión total de la realidad en la ficción, y también la intuición de que tal comprensión sirve para cubrir insondables vacíos lógicos de la percepción.¹³

Pese a ello, los abismos racionales que encubrirían las fallidas pautas estructurales de la telenovela también evidencian una posibilidad para nuevas creaciones, subrayando así la inclinación vanguardista de *La mendiga*. Esta tendencia hacia la creación continua—la “huida hacia adelante” que se percibe en tantos textos airianos—se pone en evidencia en *La mendiga* cuando Aldo le comenta a Cecilia que la vida de Rosa y su esposo transcurre en “Brelín,” y no “Berlín” como tendría que haber dicho.¹⁴ En este sentido, Aldo se equivoca en el diálogo de la telenovela (o la novela misma), pero en vez de corregirse, prosigue y comenta que Brelín es “una localidad...en el Gran Buenos Aires” (Aira, *Mendiga* 97). Esto tendrá graves consecuencias para la trama del relato, y causará que Cecilia reflexione que “en televisión no se podía volver atrás, así que ahora habría que cambiar sobre la marcha todo el argumento... (...) A partir de ese momento entraban en la improvisación absoluta; había que inventarlo todo” (Aira, *Mendiga* 97-98). Así se observa la necesidad de inventar desde adentro mientras avanza el relato, y en esto, los errores producidos por la

¹³ Coincido con el análisis de *La mendiga* de Montoya Juárez cuando comenta que la escritura de Aira aquí trata “de la apropiación del lenguaje de la televisión para insertar un discurso metaficcional o metacrítico en el que la presencia de lo mediático contribuye al oscurecimiento del mensaje, a la propia desconstrucción de los sentidos que podríamos inferir de su lectura, en definitiva, a la puesta en duda de cualquier interpretación de su propio discurso” (*Apocalípticos* 896).

¹⁴ La “huida hacia adelante” es presentada en *El congreso de literatura* (1997) donde el personaje César explica: “En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia adelante, empujado salvajemente por lo que sigue... El camino no es otro que la hartada trillada ‘huida hacia adelante’. Ya que la vuelta atrás me está vedada, ¡adelante! ¡Hasta el final! Corriendo, volando, deslizándome, a agotar todas las posibilidades, a conquistar la serenidad con el fragor de las batallas. El vehículo es el lenguaje. ¿Qué otro?” (30).

actuación pueden proveer una forma de comunicación tan efectiva como la que se produciría con la información “correcta” del guión.

De esta forma, dentro de la parodia de la altamente codificada narrativa de la telenovela, se demuestra el modo por el que una pretendida razón operante controlaría cualquier acción dentro del confín estructural, a la vez que el error, en contraste, escenifica un desafío para esta lógica organizadora. El error queda subsumido a la trama novelesca, pero es un desliz que ha producido una necesaria alteración de la estructura rígida del guión telenovelesco. Esta tensión que exhibe las entradas y salidas de la estructuración telenovelesca, y por extensión la racionalidad masmediática que la construye, también aparece en el momento en que el texto directamente hace referencia al arte vanguardista. El arte experimental aparece en *La mendiga* cuando Cecilia se topa inesperadamente con un grupo de residentes, dentro del hospital de Aldo, que han formado un coro teatral vanguardista dirigido por una actriz, compañera de Cecilia, Lidia Catalano.¹⁵ El texto que canta el coro está “hecho de palabras sueltas en una lengua extraña (...) una especie de trabalenguas gauchesco polifónico que debía de haber sido difícilísimo de memorizar”, lo que maravilla a Cecilia, quien pregunta por qué habrán escogido “este tipo de teatro vanguardista, tan difícil y exigente, y algo más al alcance de aficionados” (Aira, *Mendiga* 150-151). Al incluir formas del arte vanguardista dentro de *La mendiga*, Aira forzosamente hace entrar en la forma telenovelesca algo que va en contra de su propio formato. Sin embargo, precisamente porque no entra cómodamente dentro del relato, sugiere un más allá del paquete telenovelesco, pues la inclusión del grupo vanguardista dentro del arte codificado por la producción masiva no puede sino señalar un afuera que se resiste a entrar en el mundo de la telenovela. La vanguardia, pues, se presenta como un elemento en contra de la razón telenovelesca y un escape del mundo mediatizado, lo que paradójicamente potencia la estructura telenovelesca desde su desarticulación. Es decir, la inclusión del arte experimental dentro de la esfera telenovelesca rompe la supuesta barrera entre lo “alto” y lo “bajo” en las artes, y fortalece estos distintos modos

¹⁵ Aquí nuevamente hay un juego entre realidad y ficción, ya que, como en el caso de Cecilia Roth, se hace referencia a la actriz Lidia Catalano por medio de su personaje en la novela.

estéticos desde su hibridación. Este acto de irrupción vanguardista resalta el carácter descentralizador y contestatario del arte experimental en el texto, puesto que escenifica la problematización de la lógica mediatizada de la telenovela, todo lo cual encuentra un correlato en otra narración airiana,

Las aventuras de Barbaverde.

Las aventuras de Barbaverde comparte con *La mendiga* un punto de partida que reflexiona acerca de los medios masivos y la cultura popular, ya que adapta la forma de la historieta para narrar su relato, a la vez que hace referencia a la leyenda heroica de Barbaverde dentro del periodismo y la televisión.¹⁶ Sin embargo, desde una primera instancia, a pesar de que el superhéroe Barbaverde y su archienemigo, el profesor Frasca, aparecen señalados en cada una de las cuatro narraciones que componen la novela, estas historias giran en torno a Aldo Sabor y a su interés romántico, Karina del Mar.¹⁷ De ahí que las aventuras que se cuentan dentro de los relatos “El gran salmón,” “El secreto del Presente,” “Los juguetes” y “En el gran hotel”—que incluyen un pez colosal que amenaza con destruir el planeta, un plan nefasto para abolir el tiempo presente, juguetes animados que pretenden apoderarse de la ciudad de Rosario y la monetización de todos los números del mundo—son sobre todo las aventuras de Sabor. Pese a ello, la sombra del Bien (Barbaverde) y del Mal (Frasca) se proyectan sobre las historias, conectando cada relato con el delineamiento del conflicto superheroico y poniéndole un marco a las peripecias narradas. Este marco narrativo escenifica otra problematización de la cultura de masas, ya que la novela cuenta con la historieta como referencia, pero a la vez funciona directamente en contra de ella. Desde luego, constituir un relato alrededor del concepto de un héroe que apenas se presenta en la historia es una manera de no cumplir con las expectativas del público, pero a la vez una manera de eludir una estrategia mediática enfocada en la venta masiva del

¹⁶ En “Utopía y tecnología en la ciencia ficción airiana del siglo XXI” Montoya Juárez lee las referencias a la tecnología fotográfica en *Barbaverde* como una crisis de la representación donde se mezclan lo real cotidiano y el simulacro.

¹⁷ Más que una casualidad o posible homenaje a Osvaldo Lamborghini, la repetición de personajes que se llaman Aldo en las novelas de Aira aquí analizadas parecería ofrecer un comentario acerca de las limitaciones impuestas por las esquemáticas fórmulas del arte de masas.

relato de aventuras y la continua narración de las peripecias del superhéroe. Este ofuscamiento deliberado de los estándares del cómic es presentada de manera espectacular en “El gran salmón.”

En este episodio de *Las aventuras de Barbaverde*, Aldo Sabor se encuentra en su primer día de trabajo como periodista en el diario *El Orden*, de Rosario, y es enviado para hacerle una entrevista al superhéroe Barbaverde. Se le adelanta Karina del Mar, artista experimental que también busca a Barbaverde como parte de su investigación para una serie de obras acerca de superhéroes. Al no encontrar a Barbaverde, Sabor inventará una supuesta nota acerca de los trabajos de Karina para estar junto a ella, lo que conducirá a que los dos presencien la llegada de un salmón colosal a Rosario. Esta aberración de la naturaleza es invención del profesor Frasca, cuyo plan malvado es esclavizar al mundo entero con esta altamente nutritiva fuente de comida. Sin embargo, el plan de Frasca es arruinado por Sabor cuando éste, en un acto inusual de protagonismo, rescata a Karina de un choque con el pescado y reduce al gran salmón a un simple pez que cae inofensivamente al Paraná, mientras Aldo y Karina ven alejarse el “Frascamóvil” y el “Barbamóvil,” “el villano y el héroe, solos como siempre y siempre dispuestos a reclutar ayudantes para actualizar sus aventuras” (Aira, *Barbaverde* 87).

En este caso, cuyos incidentes exceden lo que aquí se puede resumir, la novela de Aira presenta un caso curioso para la celebración del superhéroe, ya que Barbaverde resulta ser un héroe que no actúa, y que deja que los demás intervengan por él. Pero más allá del incumplimiento del héroe, también se pone en juego los mecanismos narrativos de la historieta que ordenarían el Rosario representado en el texto. Las convenciones del cómic generalmente no incluirían los juegos de lógica que se presentan en “El gran salmón,” especialmente cuando se reflexiona acerca de la coincidencia de múltiples estaciones del año en un mismo día, o cuando Sabor y dos amigos suyos se confunden de abrigo, ya que todos usan el mismo estilo. En este segundo caso, las largas digresiones acerca de quién había comprado primero el Montgomery, y cómo se habrían intercambiado sin querer sus sobretodos no tendrían lugar en un cómic que depende de intrigas mucho más viscerales; y por otro lado, este tipo de

diálogo aparece totalmente desconectado del suceso central del relato: un salmón intergaláctico que podría destruir el planeta. De hecho, el mismo salmón que amenaza la existencia de los personajes ofrece una parodia del plan del genio del mal y hace visible el juego estético del texto.

El pez gigantesco sirve de blanco para el choque de fuerzas en el relato, pero la eventual derrota del mal se explica por medio de las condiciones vanguardistas de la novela. El arte experimental es presentado dentro del texto cuando Karina es llevada por un engaño de Frasca a ver una instalación vanguardista donde una bandada de cigüeñas, vestidas de científicos en un laboratorio postizo, aprecian el avance del salmón gigante. Sin embargo, las cigüeñas resultan ser más que una parte de una instalación artística, y al final de la historia llevarán a Karina al encuentro con el salmón que será vencido por la memoria colectiva rosarina, corporeizada en un sillón de barbero. Este final del relato no es casual ya que combina, irónicamente, el arte vanguardista con la salvación del mundo dentro de la trama.

Lo irracional del arte experimental de Karina y de las cigüeñas, que aparentemente son preparadas por Barbaverde, interviene en un universo cuyo confín es definido por la historieta. En este sentido, el arte vanguardista que aparece en este pasaje de “El gran salmón” proporciona otro ejemplo de las maneras en que la escritura de Aira formula salidas de la racionalidad que organiza la cultura de masas. En *Las aventuras de Barbaverde* son frustradas una y otra vez las expectativas de lo que debería ser un relato convencional del cómic donde el bien pelea contra el mal para establecer orden y paz en el mundo, lo que muestra una resistencia a los códigos narrativos difundidos por los medios masivos. Al subvertir estas prácticas—ya sea dentro de la telenovela o el cómic—las narraciones de Aira desafían una estructuración estándar de la producción masmediática. La subversión de estos paradigmas de narración no se presenta como directamente política—escribir parodias de telenovelas e historietas no es en sí una inclinación política clara. Además, la serie de gestos vanguardistas que se observa en *La mendiga* y *Las aventuras de Barbaverde* se vuelven, quizás, cuestionables en cuanto a su verdadero impacto político, ya que a diferencia de otros artistas plenamente

comprometidos, Aira no parecería desear expresar directamente una crítica social en su escritura. Pese a ello, al cuestionar estas formas artísticas que son parte de la cultura de masas, y al obstaculizar el consumo de ellas, se observa un gesto vanguardista que pone el arte en contacto con la conciencia del consumo. La escritura de Aira le presenta al lector un oxímoron donde lo imposible parece posible, lo que articula nuevas formas de pensar los medios masivos y su representación, siempre desde una perspectiva que huye, sin rumbo fijo, de las expectativas de una narración convencional. Este ofuscamiento de la claridad narrativa y cuestionamiento del orden escritural potencia el formato del relato masmediatizado, un gesto comparable con los *collages* narrativos de Mario Bellatin.

La aproximación crítica a la obra de Bellatin tiende a enfatizar la experiencia corporal. Desde luego, la presencia de cuerpos deformes controlados por rúbricas de poder que con frecuencia eluden la comprensión de los personajes—y del lector—son casi omnipresentes en la narrativa de Bellatin. La insistencia de estas pautas narrativas contribuye a lo que Ángeles Donoso Macaya denomina “‘el mundo bellatin’ (con letras minúsculas, igual que los personajes de sus novelas),” donde “el cuerpo se escribe a partir del dolor y el placer, y ambas experiencias aparecen íntimamente ligadas al momento de la muerte” (98). Dolor, muerte y los límites del control configuran las columnas centrales del trabajo de Bellatin, lo que no ofrece necesariamente una aclaración de cómo entender estas angustiantes reiteraciones. De hecho, el autor afirma que “[e]s complicado tratar de interpretar mis novelas, creo más bien que no admiten muchas veces ninguna interpretación. Aunque creo que lo único hasta cierto punto coherente quizás esté en la forma y no en los contenidos” (Wiener 10). La prevalencia de la forma sobre el contenido, en efecto, ofrece un acercamiento al “mundo bellatin,” ya que como observa Adam Morris, la fragmentación narrativa en la obra de Bellatin resulta en una proliferación de micro-relatos, efecto que el crítico lee como un proliferante rizoma capaz de evadir el control político protocolar (93, 113).

Paralelo a este sugerente análisis, propongo que, junto a la desintegración narrativa, el uso de la fotografía—herramienta esencial de los medios masivos—también ofrece una manera de apartarse de una

racionalidad cultural masmediática que se impondría al objeto-novela, apropiándose de la representación fotográfica para cuestionarla y transformar sus usos. El elemento fotográfico de Bellatin no solo produce un extrañamiento ante una de las formas más comunes a la cultura de masas, sino también implica una transformación radical del espacio novelesco que es, a la vez, potenciado por la tecnología masificada. Este gesto vanguardista de Bellatin hace necesario un cambio en nuestra percepción del texto, ya que el multiforme objeto textual destruye cualquier sensación orgánica del flujo del relato. Más bien, la inclusión fotográfica cumple un propósito similar al que notaba Walter Benjamin en la producción de Eugène Atget, pues las fotos dentro de las novelas de Bellatin “stir the viewer; he feels challenged by them in a way” (*Mechanical Reproduction* 226). Este desafío fotográfico subvierte la estructura escritural de la novela y resiste las prácticas de recepción reconocidas por el lector.

Esta perturbación textual queda todavía más clara cuando se considera que la fotografía aparece en las novelas de Bellatin no como un suplemento al texto (en su pleno sentido derridiano), sino más bien como una herramienta dialógica. Es decir, la fotografía emerge como un lenguaje que coexiste al lado del texto escrito y que no intenta superar lo narrado. En textos como *Perros héroes* (2003) y *Los fantasmas del masajista* (2009), la fotografía aparece como una documentación autónoma que, mientras se vincula con el texto, conversa con él y no lo pretende suplantar. En estas dos novelas, entonces, se ofrece un espacio de diálogo entre distintas formaciones estéticas influidas por el vanguardismo, lo que descentraliza el concepto novelesco a la vez que se reflexiona oblicuamente acerca de América Latina (una particularidad de estas dos novelas, ya que las obras de Bellatin pueden situarse en Japón, Brasil o Austria con la misma comodidad) y los medios artísticos que la representan.

La meditación cifrada acerca de América Latina está presente desde el primer fragmento de *Perros héroes* que cuenta los hábitos del “hombre inmóvil” que entrena perros de raza, el Pastor Belga Malinois, y los de la familia y el ayudante que lo acompañan. Es allí donde se narra que “no se conocen las razones por las que, cuando se ingresa en la habitación donde

aquel hombre pasa los días recluso, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerarse el futuro de América Latina” (Bellatin, *Perros* 9). Habría que notar también que la novela lleva el provocativo subtítulo, *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Sin embargo, ante tanta insistencia de indicar un tratado sobre América Latina, no se puede sino sentir que algo se ha perdido en el texto, puesto que el lector queda con una serie de destellos de un lánguido ambiente donde la violencia canina queda apenas contenida, y una tensión psicológica que hace que la madre, la hermana y el enfermero-entrenador queden sujetos al dominio del hombre inmóvil. Es dentro de este ambiente donde se llevan a cabo acciones que son apenas descifrables por parte del lector o por los personajes mismos. Esto queda en evidencia cuando observamos que ni la madre y ni la hermana, cuya única labor es separar distintas bolsas de plástico, “saben, en realidad, qué hacer con las bolsas de plástico que deben clasificar. Se limitan a acomodarlas en pilas, una y otra vez” (Bellatin, *Perros* 55). Lo aparentemente ilógico de las acciones representadas en la novela—actos que no sirven para producir nada en particular y adquieren así una calidad estética vanguardista—nos insta a pensar en el texto como “un álbum compuesto demasiado rápido, pero que nos fuerza a preguntarnos si es que los textos se encontraban en una instalación que habremos perdido y cuyo registro no conocemos” (Laddaga 140). Y esta confusión que podemos experimentar ante el texto tampoco es mitigada por las fotografías que acompañan al escueto y desintegrado relato.

Si los fragmentos que componen *Perros héroes* llaman la atención precisamente por hacer presente una ausencia de significación, la irrupción fotográfica en el texto hace que este abismo racional se profundice todavía más, ya que aparentaría representar escenas del texto, pero sin leyendas que expliquen su inclusión. En este sentido, como observa Graciela Speranza, el conjunto texto/fotográfico de *Perros héroes* no ofrece una representación que enlace distintos lenguajes narrativos, sino que le presenta al lector una invitación “a incorporarse en los blancos que separan los fragmentos, a montarlos y confrontarlos con el doble engañoso de las

fotos, a acercarse para observar gestos, detalles, breves escenas de crudeza helada, y a alejarse después para intentar recomponer el cuadro” (33). Como medio simultáneo al texto escrito—ejemplo de la influencia de los medios masificados en la experiencia estética—la fotografía dirige la atención del lector a la base fragmentada sobre la que se estructura el texto, ya que el “dossier” aparece separado de la escritura, reproduciendo así una distancia (el espacio en blanco) encontrada ya entre cada escena narrada en el texto. En este sentido, en vez de ser una construcción textual que se solidifica con la documentación fotográfica, la ambigüedad final de las fotos devuelve al lector al mismo vacío racional desde el que se inicia el texto. De esta manera, la escritura actúa en contra de una formulación cohesiva, pues en vez de comunicar un claro “tratado sobre el futuro de América Latina,” se acerca más bien a la problematización de la comunicación misma, haciendo que el lector lidie con distintas voces—textual y fotográfica—que emanan del objeto novela.

Esta escenificación del vanguardismo novelesco ofrece las condiciones para una lectura que desmantela conceptos establecidos en diversos niveles, puesto que la formulación del texto presenta una desarticulación de la razón textual, tanto como de la fotográfica. *Perros héroes* problematiza estas dos formas claves de representación, ya que ninguna de ellas llega a la transparencia comunicativa que se les adjudica en otros ámbitos. Aunque un periódico, por ejemplo, esté influenciado por los discursos ideológicos de sus autores—y aunque el público esté consciente de ello—todavía logra comunicar el sentido de las ideas y/o fotografías que allí se difunden. Por otro lado, en *Perros héroes* esta comunicación es interrumpida por los vacíos que se producen entre los dos medios (texto y fotos), y también en cada medio en sí (brechas entre fragmentos narrativos, y fotos que ambigüamente dialogan con el texto y entre sí). Tal desafío a las herramientas que condicionan nuestro entendimiento de la modernidad mediatizada busca cuestionar precisamente los discursos y medios que influyen en la concepción de la contemporaneidad. La acometida contra esta racionalidad hegemónica también se encuentra en *Los fantasmas del masajista*, que nuevamente emplea la fotografía para desestabilizar el texto.

Esta segunda novela breve es relatada por un narrador que es paciente de una clínica en São Paulo donde recibe tratamientos terapéuticos para mitigar las condiciones resultantes de la falta de su antebrazo derecho. En sus reiteradas visitas clínicas, el narrador entabla amistad con su terapeuta, João, cuya madre se ha hecho famosa por su arte de la declamación. Se cuenta que la madre de João “había ideado una forma moderna de la declamación, que consistía en no utilizar para las presentaciones versos de poemas clásicos sino que usaba las letras de canciones que todo el mundo conocía” (Bellatin, *Fantasmas* 101), por ejemplo, de Odair José y Waldick Soriano. Sin embargo, al declamar una canción de Chico Buarque, la madre sufre una caída de su popularidad y pronto fallece. Las compañeras de la madre de la Sociedad de Declamadoras, y algunos de los vecinos de João opinan que la madre fue reencarnada en una lora que João le había comprado, puesto que escuchan al pájaro entonando frases de la madre. La historia termina así, sin llegar a una conclusión definitiva, pero seguida directamente por una secuencia de fotos, similar a lo que ocurre al final de *Perros héroes*.

En lo que podría parecer un detalle mínimo, en estos dos textos de Bellatin, las fotos que acompañan a las novelas aparecen en páginas sin numeración, lo cual las deja en una tierra baldía al ser, a la vez, parte del texto y no estar incluidas dentro de él. Asimismo, tal como ocurre en *Perros héroes*, las fotos que le siguen al relato en *Los fantasmas del masajista* sugieren un lenguaje que dialoga con el texto, pero con un cambio significativo: cada foto lleva una leyenda que se refiere a un evento narrado en el texto. La introducción de estos apuntes tendría, aparentemente, la intención de clarificar lo narrado en el relato. Sin embargo, dadas las circunstancias fantásticas de la historia vanguardista, el lector puede terminar con la sensación de que las fotos—por toda seña, “reales”—denotan una doble negación: por un lado, no se anclarían en lo narrado, ya que la extrañeza del texto hace dudable la veracidad de tal conexión; y por otro, su explicación las aleja de sus referentes reales fuera del texto, es decir, las personas y los objetos captados en la imagen mediatizada. Las anotaciones se convierten, entonces, en un juego apócrifo que introduce distancia entre la representación fotográfica y su referente real. En este

sentido, las fotos incluidas en *Los fantasmas del masajista* se convierten en un no-lugar, puesto que cuestionan la referencialidad tanto dentro como fuera del texto, un ofuscamiento particularmente perturbador para un medio del que se ha dependido para dar una visión supuestamente verídica de la realidad. Este abismo en el sentido de lo existente también es reflejado dentro de la historia narrada cuando sus referentes en lo real-cotidiano se cruzan con la ficción.

Cuando se lee que la madre de João declama, por ejemplo, una canción de Waldick Soriano, el cantante brasileiro, se está entablando evidentemente un enlace entre las esferas de lo ficticio y de lo real. Sin embargo, la mención del personaje real en el texto tendría que ser examinada considerando los parámetros por los que se puede acceder a él, o sea, a través de la interpretación de la canción que circula en la cultura de masas. Así, no se incluye a Soriano como personaje cifrado por una aproximación ficticia—como fue el caso de Cecilia Roth en la novela de Aira—, sino por un artefacto, producido por el artista, que circula dentro de la cultura masificada. De esta manera, *Los fantasmas del masajista* presenta espacios en los que se desliza entre lo real, codificado dentro la cultura de masas, y lo puramente ficcional que no pretende salir de esa esfera. En este diálogo entre la ficción y las formas mediatizadas, *Los fantasmas del masajista* encuentra un punto de comparación con las obras de Aira comentadas arriba, ya que todos estos textos demuestran un claro reconocimiento de la cultura de masas en su formulación, pero acceden a ella desde ángulos oblicuos que problematizan los modos de la representación mediática y la racionalidad que la sustenta. Asimismo, y nuevamente en una línea parecida a la obra de Aira, la capacidad política de la obra de Bellatin puede (y debe) cuestionarse, puesto que el autor no parecería plantear una inclinación política directa dentro de la práctica vanguardista de sus obras. Pese a ello, como Aira, Bellatin emplea una estética vanguardista que cuestiona la actividad artística, su recepción e interpretación, y los medios—físicos y tecnológicos—en los que circula.

En esta puesta en duda vanguardista de la mirada mediática se encuentra la base para el diálogo de las obras de Aira y Bellatin. Hay, por un lado, una distorsión intencional de la plenitud del relato y las

herramientas de la cultura de masas. Pero por otro lado, la complejidad que se introduce en el empleo de estos formatos y elementos básicos de la cultura masificada escenifican adaptaciones de estos formatos/medios para formar una nueva subjetividad dentro del arte experimental. Las obras de Aira y Bellatin hacen visible una sensibilidad mediática, una perspectiva y una forma de comprensión constituidas desde lo mediático—y con plena consciencia de ello—, lo que es evidente en la naturaleza auto-reflexiva de estas obras. En estos experimentos neo-vanguardistas se posibilita el cuestionamiento de las bases de la construcción verbal/imaginaria en estos textos, lo cual permite una lectura que hace evidentes las potencialidades políticas y indagaciones transformadoras que históricamente han caracterizado al arte vanguardista. Esta lectura politizada de la vanguardia implica una exploración de los modos de comprender la contemporaneidad masmediatizada, y el entorno sociopolítico en el que se desarrolla. En estas obras de Aira y Bellatin, se propone un cuestionamiento desde las formas mediáticas que siguen informando el entendimiento de lo real en América Latina hoy en día, y que es, paradójicamente, efectuado por autores que ostensiblemente se resisten a representar lo real: un gesto que problematiza y engendra los modos de representación de la cultura de masas.

Obras Citadas

Aira, César. *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

---. *El congreso de literatura*. México: Era, 2004.

---. *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.

Bellatin, Mario. *Los fantasmas del masajista*. En *La clase muerta*. México: Alfaguara, 2011.

---. *Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Lima: Grupo Editorial Matalamanga, 2006.

- Benjamin, Walter, and Peter Demetz. "The Author as Producer." *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 2007. 220-38.
- Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969. 217-51.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Donoso Macaya, Ángeles. "'Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción' o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio*." *Chasqui* 40.1 (2011): 96-110.
- Dove, Patrick. "Mass Media Technics and Post-Politics in César Aira's *La villa*." *Revista de Estudios Hispánicos* 43.1 (2009): 3-30.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT P, 1996.
- Horne, Luz. *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP, 2015. (De próxima aparición.)
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas: Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Montoya Juárez, Jesús. "Utopía y tecnología en la ciencia-ficción airiana del siglo XXI." *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: Nuevos enfoques y territorios*. Francisca Noguero Jiménez, María

- Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez, editores. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011. 110-13.
- . "Ni apocalípticos ni integrados: Medios audiovisuales en tres narradores del sur de América." *Revista Iberoamericana* 73.221 (2007): 887-902.
- Morris, Adam. "Micrometanarratives and the Politics of the Possible." *The New Centennial Review* 11.3 (2012): 91-117.
- Pauls, Alan, and Leila Guerriero. *Temas Lentos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Premat, Julio. "Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo." *Cuadernos de literatura* 17.34 (2013): 47-64.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Ros, Ofelia. "Restos de la ideología: La 'idea siniestra' en la literatura de César Aira." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 74.2 (2011): 149-69.
- Speranza, Graciela. "Mario Bellatin: Tratado móvil sobre América Latina." *Ínsula* 777 (2011): 33-36.
- . *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Szabolsci, Miklós. "La vanguardia artística y literaria como fenómeno internacional." *Casa de las Américas* 13.74 (1972): 4-17.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Cáceres: Editorial Periférica, 2010.
- Wiener, Gabriela. "Mario Bellatin: 'Es un placer ver mutar tu propia palabra'." *Lateral* 11.114 (2004): 10.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.