



**La imposibilidad y la idea.  
Aproximaciones al imaginario cinematográfico de César Aira**

**Bruno Grossi<sup>1</sup>**

UNL - CEDINTEL

[brunomilan@hotmail.com](mailto:brunomilan@hotmail.com)

**Resumen:** El presente trabajo propone pensar las relaciones que la obra de César Aira establece con el cine. La lectura recorre en un primer momento las menciones explícitas al cine en sus novelas (ya sea en sus variantes histórico / genealógicas, anecdóticas, estéticas y narrativas) para demostrar lo fecundo de su imaginario cinematográfico. En segunda instancia se intenta pensar la raigambre cinematográfica de algunos procedimientos literarios en su obra a partir de las relaciones con dos cineastas admirados por el propio Aira: Alfred Hitchcock y Jean-Luc Godard.

**Palabras claves:** Cine y literatura - Aira - MCGuffin - Hitchcock - Godard - Procedimientos narrativos

**Abstract:** The present work proposes to think the relationships that César Aira's work establishes with cinema. The reading goes, in the first place, through the explicit mentions of cinema in his novels (in his historical, genealogical, anecdotal, aesthetic and narrative variants) to demonstrate the fecundity of the cinematographic imaginary in Aira's *oeuvre*. The second instance focuses on the cinematographic origin of some literary procedures in his work, with emphasis on two directors admired by Aira: Alfred Hitchcock and Jean-Luc Godard.

**Key words:** Film and literature - Aira - MCGuffin - Hitchcock - Godard - Narrative procedures

---

<sup>1</sup> **Bruno Grossi** es estudiante avanzado de la Licenciatura y Profesorado en Letras de la Universidad Nacional de Litoral. Ha publicado varios artículos sobre cine y literatura en distintos medios digitales y ha sido beneficiario de una beca de iniciación a la investigación (Cientibeca) de la UNL. Actualmente continúa su investigación sobre la obra literaria y fílmica de Alain Robbe-Grillet bajo la dirección del Prof. Rafael Arce (UNL - CONICET), en el marco del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Se desempeña a su vez como docente del nivel secundario.

## **Borges, el cine y yo**

“En los años '60 la literatura era una cosa como anticuada, vieja. Pero yo no podía hacer cine evidentemente porque era muy complicado, entonces tenía que escribir. En la escritura, en mis novelas, traté de hacer cine”<sup>2</sup>

César Aira

En *La cifra* César Aira confesaba que, a pesar de la avidez con la cual su generación leía a Borges, había en ellos una gran decepción ante “la falta de curiosidad intelectual” del maestro argentino; paradoja que se podía leer en la refinada erudición que presentaba Borges sobre la obra de Chesterton o Whitman pero la completa ajenidad con respecto a las grandes expresiones artísticas, sociales y históricas del siglo XX. El silencio (o rechazo, que para el caso es lo mismo) de Borges acerca de Duchamp, Schöenberg, Freud, Marx, el surrealismo, Wittgenstein, las ciencias sociales, las artes plásticas, era visto como una inconsciente traición a su época y por lo tanto a ellos mismos. Es lógico que cuando uno admira a alguien (y si ese alguien, además, es un primer referente sobre el cual la propia personalidad se afirma) sienta la necesidad de querer escuchar sus opiniones sobre cualquier cosa; por lo tanto, el joven Aira sentía una profunda decepción ante el mutismo de Borges en las cuestiones que a él lo apasionaban.

En este sentido, a partir de las formas en las que el cine (ese invento, según Godard, del siglo XIX que inventó al siglo XX) se hace presente en la obra borgeana, podemos entender la paradójica y conflictiva relación que Borges estableció con su tiempo. Aunque Borges siguió con especial atención el nacimiento y el desarrollo del cine (su etapa muda, sus vanguardias, su pasaje al sonoro, el comienzo del reinado hollywoodense, la polémica por las políticas de doblaje, etc), puede leerse en sus escasas y tempranas reseñas la voz de un advenedizo, la no-pertenencia a ese mundo, un extrañamiento ante un código distinto, una falta que Borges intentaba traducir a su lenguaje literario. “Bajo su

---

<sup>2</sup> Epplin, Craig; Penix-Tadsen, Phillip (2006). *Cualquier cosa: un encuentro con César Aira*. CiberLetras, 15.

óptica, el cine parece un arte del siglo XIX” (Aira en Contreras, *Las vueltas*: 268) sostendría Aira en el mismo ensayo, condensando el efecto anacrónico que esos textos generaban (a pesar, obviamente, de su refinamiento y agudeza). Es decir, en esos textos, Borges se interesa por los argumentos de los films, los motivos psicológicos de los personajes, cierta disposición de raigambre literaria de la narración o por el cine como espectáculo, pero son escasos los momentos en los que haya una profunda reflexión sobre los procedimientos cinematográficos específicos. Puede pensarse, por lo tanto, una correlación negativa entre esos razonamientos literarios en torno al cine y las limitadas presencias de este como influencia, intertexto o factor constructivo en sus propios textos. Más allá de su fascinación<sup>3</sup>, es claro que para Borges el cine es literatura por otros medios.

Quizás como una manera de resarcir o evitar repetir lo que pensaba como errores de su maestro, o para ubicar su poética no tan aislada de las otras artes, sino justamente en correlación y continuidad con ellas, la obra de César Aira se ha encargado de interrogar o poner en discusión el arte que le tocó vivir. La pintura (*Una novela china*), la música (*Cecil Taylor*, las referencias a John Cage), la poesía de vanguardia (*Pizarnik*, *Edward Lear*), el arte conceptual (Duchamp y el concepto de *ready made*), la crítica literaria (*Varamo*, *Las noches de Flores*, *Fragmentos de un diario en los Alpes*) aparecen en su obra ya no como una mención lateral y esporádica, sino como auténticas reflexiones que inciden en los procedimientos narrativos que su obra pone en acción. En este sentido el cine ha sido en Aira un objeto de reflexión constante, pero a diferencia de Borges, Aira no piensa en el cine en términos literarios (o meramente en términos anecdóticos, es decir de *temas*), sino que se hace cargo de las propias especificidades del mismo y en las posibilidades que esto puede traerle a la literatura.

---

<sup>3</sup> Véase *Borges va al cine* de Aguilar y Jelicié para seguir los distintos avatares de la relación de Borges con el cine, ya sea desde la mencionada fascinación inicial que originó sus tempranas reseñas hasta sus desencuentros y polémicas con las adaptaciones de sus cuentos y su labor como guionista.

## El imaginario cinematográfico aireano

Si algo ha retrasado a la obra de Aira de la canonización (o de que se lo tome realmente en serio) son las lecturas superficiales que conectaron rápidamente la tendencia de su obra a la velocidad, al gesto pop y al humor con la liviandad de lo posmoderno. Pero la obra de Aira (como bien lo ha demostrado Sandra Contreras) ha dado sobradas muestras de hacer de esas características “menores” material para el pensamiento. Por ejemplo, lejos de usar al cine como un mero gesto “cool” o popular, este se transforma en objeto de una reflexión metódica que implica al funcionamiento de su propia obra. Pensar el cine es interrogar los procedimientos que hacen posible una determinada manera de narrar, pero a su vez, es pensar un objeto con una historia y una especificidad propia.

En este sentido *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002) es clave para entender la erudición de Aira y su aproximación compleja al cine como objeto de interés. Sin duda, este es su texto más benjaminiano, ya que en él, la fascinación por la enumeración, descripción y catalogación de lo minúsculo, lo intrascendente y lo lúdico, lo llevan a hipotetizar sobre cómo esos objetos nimios y anacrónicos pueden dar cuenta del moderno arte cinematográfico. Aira de alguna manera historiza como Didi-Huberman (o, que es decir lo mismo, como Benjamin, Carl Einstein, Warburg o Baudelaire), haciendo brotar conexiones insospechadas y brindándoles nuevas temporalidades a los objetos mencionados. En teoría nada podría vincular un juguete limitado en sus posibilidades creativas como el traumatropo con el cine (que se pretende un arte capaz de expresarlo todo, como la literatura o la música), pero al pensar la relación que ambos establecen entre la visión, la ilusión de movimiento y la narración, Aira realiza un análisis intrínseco de los tiempos heterogéneos conviviendo en dichos objetos (irrupciones, olvidos, mutaciones y supervivencias) y documenta a su vez un pasaje: todas las artes nacen como juguetes, sólo que algunas no consiguen abandonar ese estadio.

Reflexionar, por lo tanto, acerca de la genealogía ejemplar del cine (el primer arte en el cual presenciamos directamente su nacimiento y los distintos juguetes técnicos que lo precedieron, que le dieron vida) le permite a Aira pensar

en el origen de las distintas artes, en los posibles juguetes e inventos que precedieron a cada una de las manifestaciones artísticas que conocemos hoy<sup>4</sup>, y en aquellos inventos cuyo estatus no pasó de ser una promesa, un mero “encantador juguete, fechado, con aroma de época” (76). Es decir, Aira no piensa al cine aisladamente, ajeno a su contexto histórico de producción, por el contrario, demuestra conocerlo demasiado bien, tanto como para proponer una temporalidad alternativa, deteniéndose especialmente en su carácter específicamente técnico y lúdico. Allí inventa una conexión, una genealogía y trata de extrapolar el razonamiento hacia las otras artes, estableciendo de esta forma un linaje, una extraña continuidad histórica entre todas ellas. El cine sería entonces para Aira no sólo el último juguete exitoso de la modernidad, sino una suerte de síntesis técnica de todas las artes.

Por su parte *Festival* (2011) parece venir a saldar explícitamente una cuenta de Aira en relación a su fascinación por el cine. Por un lado, la novela se encarga de tematizar al cine como industria, tomando como caso paradigmático al cine independiente (explicitando de paso la paradoja de un arte autoral que necesita de una maquinaria económica enorme detrás que lo sustente), indagando en sus contextos de circulación y recepción. Como en muchas de sus obras, Aira se encarga de etnografiar un mundo/tribu particular desde un punto de vista que es a su vez interno y externo (interno al personaje, externo al narrador), siguiendo de cerca las conductas del público, de los programadores, de la prensa y de los políticos, como una forma de pensar en los modos de financiación, producción, consumo y postproducción de todo lo que respecta a este fenómeno.

Pero sumados a la serie de rituales risibles que todo festival genera, Aira se permite pensar acerca de la estética y la historia del cine: la llegada de Steryx, un director belga de culto (del que se duda constantemente si es un genio o un farsante, si es el último avatar del más refinado modernismo cinematográfico o un típico caso de artista posmoderno en el que amateurismo deviene genialidad,

---

<sup>4</sup> “¿Cuáles fueron los juguetes que precedieron a la música, a la pintura? ¿Cuáles fueron los juguetes maravillosos y conmovedores que anunciaron, toscos e imperfectos, a la literatura” (Aira, *Fragmentos de un diario en los Alpes*: 85).

producto de un efecto de lectura desviado<sup>5</sup>) a un festival en Argentina le permite a Aira reflexionar sobre el estado del cine contemporáneo, con su insalvable dicotomía de cine comercial y cine de autor o independiente. Aira no es ajeno a la evolución del cine y a la excusa narrativa de la novela (Steryx llega al festival acompañado sorpresivamente de su madre) le permite pensar en el desacople espacio-temporal del “cine arte”, el cual lo ha ido alejando progresivamente de la realidad. Lo curioso es que ese linaje que Aira atribuye (con buen tino) a la obra de Antonioni poco se relaciona con la levedad y velocidad de sus novelas, pero en el reverso de la crítica puede leerse el elogio a un cine que se ha sustraído a la lógica del comercio y que lo remonta a la fascinación primigenia del cine vuelto atracción lúdica y sensorial.

Pero el cine en Aira es más que un medio técnico o un conjunto de rituales anecdóticos; el cine es un arte autónomo, con sus propias reglas, técnicas y procedimientos de las cuales la literatura puede tomar nota, aprender y usufructuar para beneficio propio. El cine puede ser visto como una máquina narrativa (continuidad lógica de la literatura) pero también como una forma de pensamiento distinta (aquí, podemos arriesgar, Aira se vuelve deleuziano). En este sentido, en *Cumpleaños* (2001), Aira relata la anécdota de Evariste Galois, un joven francés del siglo XIX que en la noche previa a un duelo (que le costaría la vida) escribió de una sentada una obra imprescindible en la historia de las matemáticas. Esa noche en la que Galois se hizo para siempre inmortal se transforma para Aira en una obsesión. Por un lado, este pequeño relato le sirve para reflexionar acerca de la dificultad temporal de escribir literatura, en la imposibilidad de escribir el equivalente literario de la obra matemática de Galois en una noche; pero también le permite interrogarse acerca de cómo es el momento en el que alguien inventa de una vez y para siempre una obra maestra. Al pensar en el joven Galois en el momento de escribir su obra magna, Aira dice

Me resulta más fácil pensarlo por la vía indirecta de la película que podría hacerse con la vida de Evariste Galois (...) Es inevitable que usen como marco la última noche, y toda la historia se desarrolle en una serie de flashbacks. Aunque vulgar y remanido, el recurso tendría

---

5 Referencia que remite, como otras tantas veces, al mismo César Aira y la calidad de su obra puesta en discusión.

un sentido profundo en este caso, porque sería una tematización del mecanismo de condensación-amplificación que dominó la vida y obra de Galois (93)

¿Por qué Aira traduce ese instante vivencial en cine? ¿Por qué las imágenes y un determinado montaje pueden dar cuenta mejor que la literatura sobre ese instante? Más adelante dirá que las imágenes cinematográficas falsifican la realidad, pero más allá de esta boutade (¿qué arte no traiciona la realidad?) que tiene sabor a defensa de la especificidad de lo literario (Aira autonomista, quién lo diría...), es innegable que Aira encuentra en el cine una solución narrativa a un problema literario, ya que le permite pensar aquello que la literatura no puede darle. Pero Aira no necesita hacerse cineasta y filmar ese instante, sino (como buen alumno de Borges) sólo postularlo, ya que sabe que la cabeza del lector repondrá la información restante.

### **Narrar, otra vez, pese a todo**

Habiendo hecho un sucinto repaso de los distintos modos (como medio técnico, como anécdota, como reflexión estética, como solución narrativa) en los que el cine aparece referenciado en algunas de sus novelas, es curioso que no muchos hayan visto lo profundamente arraigado que se encuentra el imaginario cinematográfico en la obra de César Aira. Pero esto no es todo, ya que lo novelesco en Aira, sus procedimientos narrativos, mucho le deben al cine y su particular relectura de la novela de siglo XIX (a la forma que Griffith heredó para el cine). Si pensamos en la relación (consciente, inconsciente y convergente) que Aira establece con ciertos cineastas y su *ethos* narrativo, podemos percibir que la incorporación de lo cinematográfico en Aira es un tema que se encuentra latente en su obra esperando ser señalado.

No hay que ignorar que cada intervención de Aira, ya sea una novela, un ensayo, un coloquio o una entrevista, tiene el sentido de lo programático: aun cuando diserte sobre Arlt, Pizarnik, Saer, el *best seller* o José Mármol (autores o tópicos que no parecen a simple vista tener relación entre sí o con su propia

poética), uno tiene la sensación de que Aira no hace otra cosa que hablar de sí mismo, de construir un andamiaje teórico para sustentar su propia obra, o -para decirlo en los términos aireanos- de edificar su mito personal de escritor (del que su obra narrativa sería sólo una de sus tantas ramificaciones). Sorprende, por lo tanto, que siendo un escritor tan propenso a explicitar los protocolos con los cuales pretende ser leído, haya pasado desapercibido para la crítica una serie de menciones (esporádicas y laterales, es verdad) a ciertos directores cinematográficos. Pero, aunque breves, esas menciones pueden ser útiles, ya que, como veremos, la poética de dichos directores puede iluminarnos o resignificar aspectos que se encontraban oscuros en la obra de Aira. Por lo tanto, la relación de Aira y el cine debe pensarse no particularmente en el traslado de ciertos procedimientos o posibilidades técnicas de un código al otro (como quizás lo han hecho autores como Robbe-Grillet con el punto de vista, Dos Passos con el montaje o el *best-seller* con el guión), sino a partir de las formas de una manera específicamente cinematográfica de narrar.

El cine es, en esencia, un arte narrativo, pero no porque cada película esté obligada a contar una historia, sino porque aún en aquellos filmes llamados “no narrativos” o “abstractos” en los que no hay una trama o acción definidas (o en las que no se pueden identificar sujetos), se vislumbra una serie de elementos (la representatividad/iconicidad de la imagen, la consecución de planos, las relaciones de tiempo y espacio) que “conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa” (Aumont y otros, “Cine y narración” en *Estética del cine*: 93). Es decir, aun en nuestra intelección siempre estamos disponiendo los materiales en forma de una ficción narrativa. Por eso, más allá de sus diferencias discursivas la novela y el cine son, ante todo, máquinas narrativas que nos ayudan a pensar; y narrar, otra vez, pese a todo, está en el centro del programa estético aireano.

En *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras mencionaba el linaje narrativo en el que Aira se inscribía, pensándolo como un discípulo (en el sentido ambiguo que Derrida da a este término) de la vanguardia anti-realista de los setenta (Osvaldo Lamborghini, Héctor Libertella, Luis Gusmán) y como un contemporáneo de la puesta en crisis de la representación de la novelística

posterior (Juan José Saer, Ricardo Piglia)<sup>6</sup>. Es decir, en Aira la vuelta a la narración no implica una adhesión a la mimesis institucional que transformó el realismo balzaciano en *logos* o marca de género, ni tampoco un mero gesto nostálgico en el que se vuelve a narrar como si no hubiera mediado una extensa historia de la novela de por medio; al contrario, Aira hace de la narración un objeto de apropiación y resignificación, volviéndose a plantear las mismas preguntas que muchos de los anteriormente mencionados se hicieron, pero resolviendo esos interrogantes a su propia manera. Volver a narrar no implica para Aira “un simple ‘retorno a’ sino en interrogar las potencialidades (post)narrativas que puede abrir hoy la novela clásica y de explorar no sólo nuevos usos para ese formato sino nuevas formas de percepción para el relato” (Contreras, “*Estados de la novela*”: 154). Para este propósito es que la ya necesaria relectura que el cine -ese producto de la modernidad técnica e hijo adoptivo de la novela decimonónica- hace de la literatura, puede servirle como un *ready made* del cual apropiarse para pensar su poética propia.

### **El Mac Guffin, ese invento aireano**

“Soy de los que no conciben que el director favorito de alguien no sea Hitchcock”<sup>7</sup>  
César Aira

¿Cómo empezar una narración? ¿Cómo sustraerse al temor de la página en blanco y encontrar la fuerza y el pre-texto necesario para comenzar? Todo inicio es en sí violento porque debe crear de la nada un mundo y plantear un problema allí donde todo se encuentra todavía informe y desestructurado. Por lo tanto toda narración necesita de una excusa que ponga en marcha el relato; encontrar esa anécdota, por mínima que sea, es encontrar la forma y el tono de

---

<sup>6</sup> Véase “Saer con Aira” de Rafael Arce, para seguir los deslindes y resignificaciones que pueden hacerse a la cartografía de la narrativa argentina que Contreras propone en relación a César Aira.

<sup>7</sup> Aira, Cesar; Reaño, Paloma (2012) “Mis libros son una extravagancia marginal”. Buensalvaje, N°1 [on-line] <http://buensalvaje.com/2012/08/31/mis-libros-son-una-extravagancia-marginal/>

la misma. Alfred Hitchcock encontró la solución a este predicamento y lo llamó el *Mac Guffin*

El *Mac Guffin* evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?” Y el otro contesta: “Oh, es un *Mac Guffin*”. Entonces el primero vuelve a preguntar: “¿Qué es un *Mac Guffin*?” Y el otro: “Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak”. El primero exclama entonces: “¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!” A lo que contesta el segundo: “En ese caso, no es un “*Mac Guffin*” (Truffaut, *El cine según Hitchcock*: 115)

¿Qué quiere decir exactamente esto? El *Mac Guffin* es una figura vacía, una nada virtual a partir de la cual el relato se estructura, una excusa argumental que motiva al protagonista a ponerse en acción, aunque en sí misma carezca de relevancia en el desarrollo de la historia; o en todo caso lo tiene en un comienzo, pero ésta tiende a desmaterializarse, a perder importancia a medida que el film avanza, al punto de ser intrascendente al final del relato. El *Mac Guffin* puede ser un objeto, una persona, un lugar o un ideal abstracto, pero éste nunca termina de especificarse, sino que se mantiene ambiguo, enigmático, incomprensible y libre a la interpretación del espectador. Justamente, mediante este procedimiento, Hitchcock no sólo motivaba las acciones del film, sino que generaba su tanpreciado suspenso, al mantener al espectador siempre en vilo, en un estado de ignorancia con respecto a los hechos que iban a desarrollarse *a posteriori*.

Por ejemplo, para citar algunos casos en los que el *Mac Guffin* aparece de distinta manera: 1) En *The 39 Steps* (1935) el protagonista es acusado injustamente del asesinato de una mujer que descubre un complot y es, por lo tanto, perseguido por la policía. Durante todo el film, el personaje debe probar su inocencia intentando descifrar qué significan los “39 escalones” que la mujer había intentado explicarle. 2) En *Psicosis* (1954) la historia inicial del robo, que ocupa la primera parte del metraje del film, es irrelevante en sí, pero necesaria a la estructura global, ya que se necesita de ella para que la protagonista desemboque en el hotel Bates. 3) *North by Northwest* (1959) es quizás un gran y

único *Mac Guffin*, ya que toda la trama es en sí una gran confusión, en la que las persecuciones no tienen más sentido que una vaga referencia a un microfilm secreto que unos espías buscan sin cesar y que nunca se termina de explicitar.

En este sentido, la obra de César Aira está poblada de *Mac Guffins hitchcocknianos*: en cada una de sus novelas podemos ver cómo estas excusas narrativas cobran un valor indicial y simbólico claramente paradójico en la estructura de las mismas, ya que por un lado el relato se construye a partir de estos *Mac Guffins* o ideas disparatadas que carecen de un sentido o justificación en el nivel global de la historia (o que no apuntan o no tienen una relación directa con el telos del relato), pero que aun así son fundamentales para poner en movimiento a la acción y los personajes. Pero, a diferencia de Hitchcock, en el que los *Mac Guffins* debían ser grandiosos e importantes porque de ellos dependía la vida y la muerte de los personajes, en Aira podemos ver que se presentan como débiles y banales, casi injustificados, con los efectos desmesurados que generan. En *Varamo* (2002) por ejemplo, que a un empleado estatal panameño le paguen con billetes falsos va a dar como resultado final (tras una serie de causas y consecuencias que parecen anularse o superarse a cada instancia) la escritura de una obra maestra de la poesía centroamericana. O el error de interpretación sobre las fases de la luna en el inicio de *Cumpleaños* es el que va a llevar al narrador (fácilmente homologable al mismo Aira) a reflexionar sobre el tiempo, la incapacidad de vivir, la literatura y la muerte. Esta distancia en apariencia inconmensurable entre las causas y los efectos de las situaciones es lo que define en parte a la poética de Aira; por eso cuanto más débil y maleable es ese *Mac Guffin* más le permite improvisar soluciones y desvíos más inverosímiles al trazado esperable que esa excusa narrativa generaba.

Podríamos decir, entonces, que el *Mac Guffin* se encuentra en el centro del programa estético aireano, ya que en cada una de sus novelas se encuentra una idea abstracta o un gag formal, en el que el valor de la idea, excusa narrativa o situación original parece estar dada por sí mismo, por la radicalidad misma de su invención. El énfasis dado a determinadas situaciones, que parecen estar recortadas y sobresalir del fondo mismo de la novela, hace parecer que esa idea,

por lateral que sea, se encontraba en el principio de la escritura, y que el resto de la narración es sólo una excusa narrativa para justificarla o verosimilizarla. Es decir, Aira parece invertir y extremar el procedimiento de Hitchcock y hacer, no que la acción se desprenda del *Mac Guffin*, sino que la acción aparezca como consecuencia para explicar el *Mac Guffin*. En algún punto la descripción de la fauna festivalera y las reflexiones sobre cine de *Festival* parecen una excusa para narrar lo realmente importante: la situación cómica que se genera a partir de la superposición y disyunción de dos tiempos distintos, el de una anciana extranjera de movilidad reducida en un contexto de juventud, movimiento y máxima velocidad como lo es un festival de cine. Del mismo modo podríamos decir que toda la acción y la posterior evolución de la trama de *La guerra de los gimnasios* (1993) es un efecto de la frase que recita Ferdie al comienzo de la novela<sup>8</sup> y que se repite como *leitmotiv* a lo largo de la misma, descontextualizada de su emisión original.

Hasta podríamos llegar al punto de afirmar que su obra es un *Mac Guffin* en sí mismo, un juego para mantener en movimiento la novela personal del artista César Aira. Es decir, así como veíamos el *Mac Guffin* del enunciado (que tomaba la forma de un objeto o idea), podemos pensarlos también al nivel de la enunciación: en Aira, el *Mac Guffin* es una excusa ya no para poner en marcha la acción, sino para autojustificarse, para hablar de sí, para explicitar veladamente sus mecanismos, sus dispositivos de lectura. Es decir, la novela se transforma en un gran *Mac Guffin* de sí misma.

Empecé a desplazar el foco de atención a un proyecto totalizador del que mis trabajos literarios serían la preparación, el anuncio, el anzuelo. Las novelitas, que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida (Aira, *Cumpleaños*: 77)

Las innumerables referencias a la poética de escritores, artistas (o situaciones que remiten a la construcción o invención de un objeto o idea), parecen en algunos casos apuntar menos a desarrollar el contenido mismo de la

---

<sup>8</sup> “Provocar miedo a los hombres y deseo a las mujeres” (Aira, *La guerra de los gimnasios*: 5)

historia (que como veremos pierde su importancia en sí misma al abandonarse y diseminarse en múltiples direcciones) que a reflexionar sobre el proceso de creación de su obra, para construir el aparato teórico-crítico que permita leer hacia atrás o hacia delante lo ya escrito o por escribir. En Aira, entonces, la escritura tomó la forma de una excusa, de una postergación hacia adelante, en la promesa de una obra futura.

### **Don't look back**

“En los años '60, cuando yo era adolescente, hubo una gran explosión por un lado del cine, el cine francés, la *nouvelle vague*, Godard, que era mi dios”<sup>9</sup>

César Aira

Pero aun cuando el *Mac Guffin* sea capital a la poética, tanto de Aira como de Hitchcock, su ejecución va a traer diferentes consecuencias para ambos, ya que al director inglés, esta excusa narrativa le va a servir para desplegar toda una historia de la nada y contar a partir de ello dos o tres escenas trascendentes, en las que el suspenso se produce, justamente, a partir de la construcción lenta y progresiva de una situación que termina explotando por su propio peso acumulado (con *Rear Window*, *North by Northwest* o *The Rope* como casos paradigmáticos); pero esta dilatación y porosidad del relato va a ser contraria a los intereses narrativos de Aira. Por eso, se produce aquí un pasaje del objeto de interés cinematográfico, que va a implicar una nueva concepción sobre la narración: de Hitchcock a Godard, del cine clásico al moderno.

Una de las características que van a definir el cambio de época, el pasaje del clasicismo al modernismo cinematográfico, va a ser principalmente la ruptura o el aligeramiento de las conexiones o nexos sensorio-motrices que permitían una continuidad lógica entre una acción y una reacción (clave en el cine clásico norteamericano), abriendo un intersticio en el que se filtran la espera indeterminada y la dispersión, la fuga hacia adelante. Esa síntesis esquemática puede ser graficada a partir de la obra de Michelangelo Antonioni por un lado y de Jean-Luc Godard por el otro; es decir, si Antonioni extremaba y

---

<sup>9</sup>Epplin, Craig; Penix-Tadsen, Phillip: Op cit.

pulía los procedimientos que ya se encontraban en muchas de las películas del (todavía demasiado clásico) neorrealismo italiano, la obra de Godard va a parecer reinventar película a película, escena a escena, el cine moderno. Quizás su principal virtud (ya que engloba a las otras) sea la completa deconstrucción del relato, haciendo añicos el concepto tradicional de historia, desbaratando toda posible correlación lógica entre una causa y un efecto. Es decir, Godard no necesita el *Mac Guffin* porque ya las escenas no necesitan ser justificadas, estas ya no se ordenan según una lógica de importancia, subordinación o contigüidad, sino que la equivalencia e indiferenciación ontológica de las escenas las hace autónomas y pasibles de ser intercambiadas por otras en una línea sintagmática. Pero, a su vez, Godard ya tampoco necesita de la construcción paciente de la narración para llegar de una escena a la otra o para crear el suspenso, sino que hace de cada escena un acontecimiento en sí mismo, un quiebre, una línea de fuga que vuelve intrascendente o anacrónico el pasado e imprevisible el futuro. En la misma sintonía, el director americano Harmony Korine (admirador confeso de Godard) sintetizaba un modelo de narración que podía aplicarse tanto a su poética como a la del francés:

In most movies, all I ever remembered were specific characters and specific scenes. So, early on I just thought, why not make movies that consisted entirely of just great scenes. In most films, you just waste like 45 minutes to get to that really good point and then you waste another 30 minutes to leave that point. You're always working to get there, why not just make a movie of just there (Korine en *Cosign Interview: Harmony Korine. Mister Lonely Screening*)<sup>10</sup>

En este sentido la obra temprana (la que, digamos, se termina cuando forma el colectivo Dziga Vertov Group) de Godard va a estar caracterizada en lo que Deleuze llamó “film-vagabundeo”, es decir, relatos compuestos por viñetas que se solapan unas a otras, en los que “ya no se trata del esquema lineal y progresivo del realismo clásico sino una escritura rumiada que se dilata, se

---

<sup>10</sup> “En la mayoría de las películas, lo único que puedo recordar son personajes y escenas específicas. Entonces un día pensé: ¿Por qué no hacer películas compuestas únicamente por escenas geniales? Casi siempre desperdicias 45 minutos en llegar a un punto realmente interesante, y después pierdes otros 30 minutos en abandonar ese punto. Todo se centra en llegar a ese momento. ¿Por qué no hacer películas solo con momentos así?” (traducción propia)

expande, se interrumpe y avanza de una manera errática o zigzagueante” (Oubiña, “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer”: 435). Películas como *Pierrot, le fou* (1965), *Made in U.S.A.* (1966) y *Week end* (1967) con sus personajes a la deriva, sin más objetivos o motivaciones que seguir hacia delante, dan cuenta de una historia que avanza a coste de su coherencia, de un devenir esquizo del relato, que establece líneas de vuelo en múltiples direcciones y se ramifica sin fin rizomáticamente.

En este sentido es que entendemos la relación de Aira con Godard. En la obra aireana la paciencia, la dilatación, la gravedad y el clímax que implica la construcción del suspenso (y que estaba en el centro de la poética hitchcockniana), van a estar subordinadas a la velocidad, la levedad y el olvido de una historia que parece diluirse en la concatenación de acontecimientos sin transición o vinculación estrecha. Esto se puede ver claramente en *Una novela china* (1987) en la que la tendencia del protagonista a cambiar de oficio va a dar como resultado el abandono y recomienzo de una historia prácticamente distinta capítulo a capítulo. O la innumerable cantidad de variables o premisas fantásticas que se acumulan sucesivamente en el transcurrir de *La guerra de gimnasios* que la hacen prácticamente ilegible. O en otro sentido, la completa desconexión que se establece entre las tres anécdotas que se relatan en *El todo que surca la nada* (2004), en el que el *Mac Guffin* ya no hila la trama, las hace imposible de totalizar, de encontrar la justificación de su yuxtaposición imposible.

En este sentido mucho se ha hablado de los finales abruptos en Aira, de la precipitación hacia el fin en el que sus novelas discurren, pero en ellas más que un deseo de clausura y de reanudación, es la noción de *olvido* la que debería guiar la lectura. El olvido ya no como la contracara del recuerdo (como ocurría en *Funes el memorioso*), sino que éste debe pensarse godardianamente: lo olvidado como aquello que se supera, que pierde relevancia en el presente porque lo que sigue es aún más extraordinario, pero no porque la trama progrese ascendentemente hacia un clímax (o sí, pero involuntariamente), sino porque lo sorprendente releva a lo sorprendente. Pero lo sorprendente en Aira

no es necesariamente algo “positivo” o un “progreso”, lo sorprendente también puede cobrar la forma de lo decepcionante. Sus novelas pueden sorprendernos por lo espectacular de su desbarranque, por las impresionantes profundidades de su caída. Por ejemplo en *La villa* (2001), a medida que el relato, avanza las múltiples historias parecen desmenuzarse, perder consistencia, fluir hasta hacerse una, pero aun en su aligeramiento, la progresión descendente es desmesurada y siempre nueva. Algo similar ocurre en *Varamo*, en el que la serie azarosa de incidentes es sorprendente debido a que su acumulación es tan bizarra como vertiginosa (todo el relato transcurre en sólo doce horas).

Por lo tanto, aunque muchos de los caminos abiertos por la trama desemboquen en la nada o sean olvidados en detrimento de otros recorridos, lo interesante de la obra de Godard y de Aira, es que no sólo cada texto, sino que cada camino, cada situación abortada parece “un ramal de alguno anterior, mientras que [cada uno] funciona en sí mismo como intersección de uno o varios futuros” (Filipelli, “Rupturas y continuidades”: 13), resignificando, arrojando luz sobre lo ya escrito y creando las condiciones de posibilidad para lo todavía no escrito. Es decir, ambos trabajan a partir de sucesivas rupturas, de discontinuidades que sólo parecen poder encauzarse y englobarse en el nivel general de la obra, pero esta al ser tan prolífica, tan magna, tan inabarcable, la hacen ilegible e irremontable en una estructuración posible y sólo asimilable como aquello que se percibe difusamente, que no se termina de entender del todo, cuyos contornos borrosos forman el rostro del hermeneuta incauto.

### **Aira y sus precursores**

A partir de lo analizado es que podemos comprobar lo fructífero y potente que resulta el cine puesto en relación con la obra de César Aira (o viceversa). No muchos fueron los escritores capaces de ver la influencia que el cine podía tener a la hora de repensar la narración y su relación con lo narrado; al contrario, el cine fue visto como una amenaza, como aquel arte vulgar (llegando incluso a negar o menospreciar su carácter de arte en general) que venía a destronar al intocable y aurático arte literario. Pero para Aira, la cultura de masas (de la que el cine, según una versión elitista de la historia del arte, todavía forma parte)

nunca fue algo que había que demonizar, sino de la que se podía aprender, no imitando o recuperando con un falso gesto de conmiseración, sino extrayendo la potencia intrínseca, lo “novelesco puro” que se hallaba bajo los ropajes de lo genérico. En este sentido, si Aira se reapropia del cine, es para “reconstruir la emoción y el vigor narrativo de la novela (...) desde una modernidad que hizo estallar la noción de relato clásico aunque sin caer en la parodia autoconsciente ni en la tontería absoluta” (Contreras, *Estados de la novela*: 154).

¿Cómo lo hace? Enfrentando dos paradigmas cinematográficos mediante una escritura que incorpora y reprocessa sus influencias a medida que avanza. Una escritura en la que los opuestos se acercan e implosionan en el mismo movimiento. Una máquina de expresión paradójica que Aira aprende del cine y redirige a la literatura: excusa narrativa para poner en marcha la historia y fuga hacia delante para olvidarla; invención radical para vencer la distancia irreductible entre dos momentos (causa y efecto) y concentración de la acción en acontecimientos sorprendentes que hacen surcos en el tiempo (hacia atrás y hacia delante); obra que se abre rizomáticamente sin fin y se resignifica en cada diseminación.

Quizás estemos exagerando el punto de vista y en lugar de pensar las influencias narrativas de Hitchcock o Godard en la obra de César Aira, lo que estas relaciones (a pesar suyo) establecen es quizás el proceso inverso, en el cual estos directores se aireanizan. La originalidad del proyecto narrativo de Aira es tal que parece capaz de diseminar, transmigrar sus características a los objetos del pasado, de tal modo que estos se transforman por la mera asociación (lo mismo podría pensarse con relación a Duchamp, Cage o Lamborghini). Quizás estas relaciones no sean producto de vínculos sólidos, relaciones palpables y objetivas entre las obras en comparación, pero aun así son potentes porque del choque entre ambas resulta un César Aira renovado. Relación inédita con el cine de la que podemos abstraer categorías que quizás ya estaban en el mismo Aira, pero que sólo a partir de la presencia y confrontación con estos directores se hacen visibles por primera vez en nuestra consciencia.

## Bibliografía

Aira, César. *Una novela china*. Barcelona: Debolsillo, 1987.

---. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

---. *La Villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

---. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.

---. *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

---. *Varamo*. Buenos Aires: Anagrama, 2002.

---. *El todo que surca la nada*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

---. *Festival*. Buenos Aires: Mansalva, 2011.

Godard, Jean-Luc. *Pierrot, le fou*. Largometraje ('110, color), Francia, Rome Paris Films, 1965.

---. *Made in U.S.A.* Largometraje ('90, color), Francia, [Anouchka Films](#), 1966.

---. *Week end*. Largometraje ('105, color), Francia, [Comacico](#), [Films Copernic](#), 1967.

Hitchcock, Alfred. *The 39 Steps*. Largometraje ('86, b&n), Inglaterra, [Gaumont British Picture](#), 1935.

---. *The Rope*. Largometraje ('80, color), EEUU, Warnes Bros, 1948.

---. *Rear Window*. Largometraje ('112, color), EEUU, Paramount, 1954.

---. *North by Northwest*. Largometraje ('136, color), EEUU, MGM, 1959.

---. (1960) *Psicosis*. Largometraje ('109, b&n), EEUU, [Shamley Productions](#).

Aumont, Jacques y otros. "Cine y narración" en *Estética del cine*. Paidós, Barcelona, 1983.

Cabral, Bruno; staple, Justin *Cosign Interview: Harmony Korine. Mister Lonely Screening*. Cosign [on-line] <http://cosign.wordpress.com/2008/07/14/cosign-interview-harmony-korine-mister-lonely-screening/> Fecha de acceso 9 de enero del 2014.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

Contreras, Sandra. "Estados de la novela. A propósito de Historias extraordinarias y El pasado es un animal grotesco". *Pensamiento de los Confines*, n° 28-29, 2011.

Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Paidós, Barcelona, 1985.

Filipelli, Rafael. "Rupturas y continuidades". *Punto de vista*, N° 84, 2006

Oubiña, David. "El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer". *Revista Crítica Cultural*, Vol 5, 2010.

Premat, Julio. "Aira: el idiota de la familia" en *Héroes sin atributos*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

Truffaut, Francois. *El cine según Hitchcock*. Alianza, Madrid, 1974