

**Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Letras**

TÍTULO

La representación del estereotipo del Sabio Loco en la narrativa de
César Aira

Directora de tesis: Dra. Sandra Contreras

Tesista: Natalia Rios

Rosario, marzo de 2015

Índice

Introducción e hipótesis	... 2
1. La noción de “estereotipo” y sus características respecto del estereotipo del Sabio Loco	... 6
2. Antecedentes de la figura del científico o inventor en la literatura argentina y la construcción airiana de un mito de autor en torno a esta figura	... 15
3. El estereotipo del Sabio Loco como procedimiento	... 27
3. a. Apropiación y alteración del estereotipo del Sabio Loco	
4. El caso particular de <i>Las aventuras de Barbaverde</i>	... 45
4. a. Los Sabios de <i>Las aventuras de Barbaverde</i> en relación con los de <i>El volante</i> , <i>La trompeta de mimbre</i> y <i>Las curas milagrosas del Dr. Aira</i>	
Epílogo	... 62
Bibliografía	... 65

El arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico: pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento.

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Introducción e hipótesis

Un rasgo distintivo de la literatura de César Aira es sin dudas la diversidad de estrategias y procedimientos que utiliza para llevar adelante lo que se considera una marca fundamental de esta narrativa, su enorme poder de invención para generar relato. Precisamente, la invención es en Aira un tema recurrente en sus novelas y se materializa concretamente en el uso de personajes que se dedican a inventar. Sandra Contreras lo dice claramente: “los personajes de César Aira son inventores: inventan, descubren, desarrollan métodos” (2002: 18). Entre las múltiples variantes que tiene la representación del inventor, este trabajo tiene por objetivo explorar la figura del Sabio Loco tanto en los casos en los que este personaje se mantiene fiel al estereotipo como en los que el modelo sufre alteraciones y se reinventa completamente.

El interés de Aira por el tema del arte y la creación es conocido. No solo sus novelas tematizan el proceso de la creación, sino que también sus ensayos desarrollan esta cuestión. El tema del procedimiento en el arte es uno de los puntos claves de sus reflexiones, cuyo punto de partida es siempre el de las vanguardias históricas de principios de siglo XX como Contreras ha señalado: “la poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia” (2002: 13). La noción de procedimiento que toma Aira de las vanguardias le permite “devolver al primer plano la acción no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que

desinteresarse de los resultados para seguir siendo acción” como expresa en “La nueva escritura” (2000: 170). Esa acción desenfundada producto de su permanente “huida hacia adelante” tiene como eje central al personaje del inventor, del creador, del científico, del escritor. Se trata de una figura que en cada novela tiene matices diferentes pero en esencia es un personaje que crea, inventa, motiva la acción.

Aira se apropia del estereotipo del Sabio Loco y lo reinventa, lo reconstruye a la medida de las necesidades de la acción. Sus personajes generan relato, motivan la aventura. Constituyen de este modo uno de los ejes de su narrativa. En una entrevista con Ernesto Escobar Ulloa César Aira expresa:

... me temo que ni el personaje ni el lector son prioridades para mí. Me ocupo más bien del verosímil, de la visibilidad de las escenas, de la continuidad. (...) Y respecto de los personajes, prefiero los estereotipos o marionetas, sin psicología ni profundidad. El personaje es un mal necesario para la clase de novelista que soy. (2004)

De esta manera, César Aira parece aceptar el uso de ciertos moldes o modelos de base para sus personajes inventores y científicos. Lo que no reconoce en este caso, aunque sí lo hará en los muchos comentarios metaliterarios que aparecen en sus novelas, es el trabajo deliberado con los estereotipos. Si bien para él sus personajes son apenas marionetas, hay en ellos una búsqueda específica de originalidad, una apuesta a la invención que repercute en los relatos con más invención.

Esta investigación intentará demostrar que la literatura de César Aira hace uso consciente del estereotipo del Sabio Loco y que la incorporación de esta figura a la narrativa airiana se realiza en algunas novelas siguiendo el modelo clásico del estereotipo como aparece en comics y series televisivas y en otras haciendo importantes alteraciones al patrón de este personaje. En ambos casos la aparición de este personaje en las tramas de las novelas, tanto como protagonista como personaje secundario,

constituye un procedimiento para que la acción avance, para que la trama se desarrolle o para generar desenlaces inmediatos. Dado que como Contreras observa “*procedimiento y supervivencia* son, precisamente, las dos figuras centrales que dan materia y forma a sus historias” (2002: 17), el personaje del Sabio es uno de los ejes de la literatura airiana, un modo de proceder para seguir contando historias.

Siendo el estereotipo del Sabio una construcción social producto no solo de continuas reinvencciones literarias sino también televisivas y cinematográficas, se demostrará también que la figura del Sabio Loco motiva el quiebre de la verosimilitud en los relatos airianos. Al representar un vínculo con las artes relacionadas con el comic, la televisión y el cine, cuando el científico se pone en acción los episodios adquieren rasgos cinematográficos o televisivos. Se trata de la incorporación de otra realidad que trivializa los relatos. En una entrevista que le hace Carlos Alfieri, Aira reconoce la influencia que ha tenido la televisión cuando el discurso científico se cuela en sus novelas:

El discurso científico creo que está filtrado por la divulgación científica, y la divulgación un poco barata, chabacana, que se hace a veces en la televisión e incluso –y ahí sí tengo una influencia fuerte, por lo que tal vez deje de considerarme un autor serio– en los dibujitos animados, cuando aparecen esos sabios locos que pretenden dominar el mundo... (2008: 20)

Como dice Aira, su literatura no intenta reproducir seriamente el discurso científico, ya que este siempre aparece mediatizado por lo televisivo. Por eso, cuando sus relatos parecieran asimilarse a relatos de ciencia ficción, en realidad son imágenes de televisión o películas de ciencia ficción las que se vislumbran detrás del velo del relato. En Aira no hay intenciones de hipotetizar sobre la ciencia o sobre los cambios que podría sufrir el género humano a partir de los cambios tecnológicos, es decir, no existe como establece Humberto Eco para la ciencia ficción “una *conjetura* formulada a partir de tendencias

reales del mundo real” (2013: 224). La literatura de Aira fantasea más bien con el encuentro de personajes de diferentes realidades o con la alteración de la identidad de personajes como los aborígenes pampeanos en *La liebre o Ema, la cautiva*, o personajes como el del Sabio Loco que, si bien puede reconocerse en distintos textos de la literatura argentina por sus sucesivas reproducciones (Holmberg, Lugones, Quiroga, Bioy Casares, Arlt), tiene ante todo una tradición en la literatura occidental (Shelley, Stevenson).

En tanto personajes que apuestan por la creación de objetos o procedimientos, se trata siempre de figuras que tienen algún vínculo con el trabajo artístico o el artesanal. Los científicos de Aira se identifican no sólo con lo propio de cada una de sus ciencias sino con la práctica artesanal de una actividad que muchas veces se asimila al trabajo artístico. Se trata en la mayoría de los casos de *bricoleurs*, científicos aficionados que se aproximan a la ciencia de manera rudimentaria o artesanal y que generalmente tienen o han tenido otros oficios e intereses. De este modo, a partir de este vínculo que se presenta en la obra de Aira, las figuras del inventor, del Sabio y del *bricoleur* constituyen una de las facetas de la construcción de su mito de autor, todos son de una u otra manera sus *alter ego*. En sus textos Aira se disfraza de inventor, creador, sabio, juega a crear objetos inútiles, recetas que no pueden ser aplicadas y también a generar enormes cataclismos. En definitiva, es lo que hace el autor con su literatura, crear nuevos procedimientos para contar historias y, al hacer esto, alterar completamente toda regla o patrón establecido en el arte de narrar.

1. La noción de “estereotipo” y sus características respecto del estereotipo del Sabio Loco

Según Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, el interés por el estudio de los estereotipos es relativamente reciente, data del siglo XX y se vincula a la expansión de la prensa y los medios de comunicación y el desarrollo de las modernas sociedades democráticas (2010: 9). Jean-Louis Dufays ha observado que el término “estereotipo” puede ser usado para denominar “tres niveles de realidad distintos”. En primer lugar, estereotipo puede referir a “sintagmas-clichés”, en segundo lugar, se puede considerar estereotipo a “ciertos encadenamientos predicativos” o “funciones” narrativas y, en tercer lugar, estereotipo puede hacer referencia a “ciertas representaciones temáticas, ideológicas o icónicas”. En este trabajo siempre se utilizará la voz “estereotipo” en el sentido del tercer uso que señala Dufays. Esta última acepción ha sido definida por este autor como término propio de la sociología y la psicología social que consiste en “una opinión compartida, una *doxa*, una creencia, una generalización asumida como verdadera, una imagen mental colectiva asociada a una categoría de personas o de objetos” (2002: 117). En tanto, Amossy y Herschberg Pierrot, entienden que “en el cruce de las ciencias sociales y los estudios literarios” un estereotipo es “una representación social, un esquema colectivo cristalizado que corresponde a un modelo cultural dado” (2010: 69) y prefieren la voz “cliché” para los estereotipos lingüísticos.

Dufays distingue siete características distintivas que son propias de los estereotipos y que en este caso se analizarán en función del estereotipo del Sabio Loco. La primera de ellas es la “frecuencia de sus comparencias”, que se relaciona directamente con la cuarta que es el hecho de que el estereotipo se encuentre estabilizado “en una memoria colectiva ampliamente compartida” (2002: 118). Se habla

entonces de una “imagen mental” que aparece de manera repetida en una sociedad y que por este motivo se mantiene presente en la conciencia de ese grupo.

Como se sabe, el personaje del Sabio Loco es una figura recurrente en la cultura occidental tanto en literatura como en películas de ciencia ficción o de terror y en series televisivas de dibujos animados. En textos literarios la imagen del científico apasionado por su objeto de estudio se reconoce, entre otros, en relatos tales como *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *La isla del Dr. Moreau* (1896) y *El hombre invisible* (1897) de H. G. Wells. Obras como estas han delineado el horizonte de expectativas respecto de la imagen del científico que apareció posteriormente en la cinematografía estadounidense y en la europea. Algunos ejemplos pueden encontrarse muy tempranamente en películas tales como *Un cirujano del siglo XX* (George Méliès, 1897), *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Años más tarde tiene lugar en *Frankenstein* (James Whale, 1931) y su larga lista de secuelas que aparecen hasta el año 1994, como también en películas basadas en las obras de Wells que mencionamos cuyas primeras versiones aparecen del mismo modo en las primeras décadas del siglo XX (*La isla de las almas perdidas*, 1932, y *El hombre invisible*, 1933) y continúan hasta fines siglo (*La isla del Dr. Moreau*, 1996).

Otros ejemplos que podrían mencionarse son películas de ciencia ficción de clase B como *La novia del monstruo* (Edward. D Wood, 1955) o *El hombre con rayos X en los ojos* (Roger Corman, 1963) y la comedia de humor negro *Dr. Strangelove o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (Stanley Kubrick, 1964). Más recientemente la figura del Sabio Loco se hace presente, entre muchos otros filmes, en la animación japonesa *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988), en la trilogía *Austin Powers* (Jay

Roach, 1997) o en series animadas infantiles tales como *Ben 10* (Cartoon Network, 2005) y *Phineas y Ferb* (Disney Channel, 2008). En Argentina, el Sabio Loco tuvo su versión infantil en el personaje del Profesor Neurus que aparece en *Hijitus* (1967), serie animada que surge a partir de la historieta homónima de Manuel García Ferré que empieza a ser publicada en 1955.

El segundo rasgo que menciona Dufays sobre los estereotipos en general es la “semi-fosilización de sus constituyentes” (2002: 118). Si bien precisamente por esta característica una descripción minuciosa del estereotipo del Sabio Loco resulta casi imposible, se intentará sin embargo ofrecer una imagen lo más completa posible que observe los “*estereotipemas*” fundamentales, es decir, los “elementos que entran en la estructura del estereotipo” (2002: 119). La denominación Sabio Loco brinda en sí dos características esenciales: por un lado el componente que tiene que ver con el conocimiento científico del personaje y con la amplitud de su saber, y por otro el componente asociado a la locura, la obsesión, la ausencia de límites en el uso del conocimiento o su uso indebido.

En un estudio que Roslynn Hayness ha realizado sobre la representación del científico en la literatura occidental, la investigadora se refiere a una serie estudios sociales realizados en diferentes grupos etarios de los Estados Unidos de los que se desprende una imagen bastante negativa de esta figura. En cuanto a su imagen, se dice que habitualmente se ve al científico como un hombre, mayor o de mediana edad, pelado o con una gran masa de cabello, descuidado en cuanto a su arreglo personal; y en cuanto a su personalidad se describe a este personaje como: irresponsable, despreocupado, distraído, cerrado, poco accesible, individualista, megalomaniaco, siniestro, obsesivo.

Una tercera característica de los estereotipos es la “indeterminación de su origen”, aunque se debe tener en cuenta como Dufays advierte que el concepto es histórico (2002: 118). En este sentido, concuerda con Amossy y Herschberg Pierrot en cuanto a que los estereotipos en tanto “representaciones cristalizadas” o “esquemas culturales preexistentes” se sitúan en contextos históricos determinados y representan una parte fundamental del proceso de cognición porque permiten categorizar y generalizar lo real, es decir, constituyen un medio de acercamiento a lo real. El estereotipo del Sabio Loco es un personaje obvia y necesariamente vinculado al desarrollo de la ciencia por lo tanto su figura evoluciona sobre la base de las sucesivas imágenes que se crearon de científicos modernos especialmente desde el siglo XIX. Hayness resume cuáles son los científicos y personajes que formaron parte del desarrollo del estereotipo del científico:

Muy pocos científicos reales (Isaac Newton, Marie Curie, and Albert Einstein son las únicas excepciones significativas) han contribuido a la imagen popular de “el científico”. Por otro lado, personajes ficticios como el Dr. Fausto, el Dr. Frankenstein, el Dr. Moreau, el Dr. Jekyll, el Dr. Caligari, y el Dr. Strangelove han sido extremadamente influyentes en la evolución de estereotipos poco atractivos que continúan en una coexistencia incómoda con la dependencia manifiesta de la sociedad occidental de sus científicos. (1994: 1)

Esta “coexistencia incómoda” entre científicos y sociedad de la que habla Hayness se relaciona con el quinto rasgo que define Dufays: el “carácter abstracto y sintético” del estereotipo, es decir, el hecho de que el estereotipo hace referencia a “un conjunto de experiencias que pretende condensar” (2002: 118). De esta manera se podría afirmar con Hayness que los estereotipos que nacen de la figura del científico sintetizan una “ambigua actitud de amor-odio de la sociedad occidental hacia la ciencia” (1994: 2). Lo que significa que a pesar de vivir cada vez más pendientes de los avances científicos y tecnológicos existe “en la sociedad occidental un miedo

generalizado, a menudo no reconocido a la ciencia y los científicos”. Hayness sostiene además que la imagen negativa generalizada que esta figura tiene en la sociedad es producto, por un lado, del ancestral miedo al exceso de conocimiento y a la creencia de que algunos datos deben permanecer ocultos tal como esto se ha manifestado en la historia de nuestra sociedad. Por otro lado, la presentación en términos negativos del científico se debe a que “desde la Edad Media hasta el siglo XX los científicos representados en literatura, han sido considerados, con muy pocas excepciones, como que tienen una escala moral ‘baja’ o ‘muy baja’” (1994: 4). Hayness enfatiza el hecho de que haya sido la literatura (aunque también los medios masivos de comunicación) la que ha desarrollado y reforzado la sospecha mutua entre la sociedad y los científicos.

Estas valoraciones del estereotipo del Sabio Loco nos remiten a otra característica que menciona Dufays para los estereotipos en general que es la “ambivalencia axiológica y la reversibilidad de sus efectos”, lo que implica que “los mismos estereotipos pueden cargarse de valores opuestos según los usos que de ellos se quiera hacer” (2002: 118). En la narrativa de Aira se puede observar inicialmente una valoración positiva de la figura del inventor y del Sabio, hay una exaltación de estas figuras que aparecen una y otra vez en su literatura por su potencia creadora, por la habilidad que tienen para desarmar objetos y volver a inventarlos del mismo modo que lo hace un artesano o artista. Sin embargo, en Aira está también el reconocimiento de que este tipo de seres que se dedican a inventar son siempre extraños, solitarios, desubicados socialmente por sus persecuciones incoherentes y desarticuladas de objetivos tan inútiles como imprácticos.

Las significaciones que adquieren los estereotipos en un determinado contexto social se producen de la manera en que señalan Amossy y Herschberg Pierrot: “se

integran a un texto literario que los dinamiza y los resemantiza en una relación contundente con el imaginario social” (2010: 76). Son por lo tanto una “construcción de lectura” que puede evolucionar (2010: 79). Como se ha visto, el estereotipo del Sabio Loco es una construcción imaginaria relativamente reciente de la sociedad occidental producto de la repercusión que han tenido los avances técnicos, científicos y tecnológicos tanto en literatura como también en las artes vinculadas a los medios masivos de comunicación.

No obstante, y a pesar de la actualidad que tiene este estereotipo en nuestra sociedad debemos notar también con Amossy y Herschberg Pierrot, respecto de los estereotipos en general, que su “adecuación a lo real es dudosa, si no inexistente” dado que se trata de “representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso social de los medios” (2010: 41). Por lo tanto, la simplificación puede ser excesiva o conducir a juicios peyorativos como efectivamente ha sucedido con la figura del Sabio. Al respecto existen estudios como el de Christopher Frayling o artículos como el de Chris Daniels y Elizabeth Kingsley que expresan sus preocupaciones respecto de la distancia que existe entre lo que se divulga sobre el trabajo científico y el modo en que los científicos trabajan. Daniels y Kingsley observan la confusión que existe en la sociedad producto de la industria cinematográfica sobre el rol de la ciencia, cómo esta funciona, qué logra y cuáles son los límites de sus aplicaciones y sus responsabilidades. Señalan, por ejemplo, a partir de un estudio realizado sobre una selección de mil películas producidas a lo largo del siglo XX, que los directores y guionistas de cine ignoran completamente tres factores importantes con los que habitualmente los científicos tienen que lidiar: comités de ética, financiamiento y la revisión por pares. Del mismo modo, el trabajo en equipo de los científicos actuales dista mucho de la imagen que

emerge de los Sabios Locos de las películas y animaciones en general, y también de los de Aira, en tanto científicos que se empeñan solos (o con algunos “secuaces”) en llevar a cabo un experimento en un laboratorio clandestino.

El último aspecto del estudio sobre estereotipos que tomaremos de Dufays es el “carácter automático, inconsciente, y por lo tanto no reflexivo, de la mayor parte de sus usos”. El caso particular de César Aira, como se ha indicado en la hipótesis de esta investigación, es que el autor utiliza estereotipos de modo deliberado y opera una transformación intencionada sobre los mismos, de modo que su uso no es automático ni inconsciente. Con relación a este rasgo, Dufays entiende que el origen de este uso es una “especie de pereza del espíritu”. Para la narrativa airiana, como se ha leído en varias entrevistas al autor, el uso de estereotipos se debe, más que a una cuestión de pereza, a la necesidad de un molde o marioneta que le permita hacer que la acción avance, se trata de una priorización del dinamismo de la trama por sobre la construcción del personaje.

Ahora bien, sucede habitualmente que cuando una literatura introduce estereotipos es considerada “baja”, popular o de masas, por lo tanto “literatura mala”. Más categóricamente y a propósito del uso de moldes que se repiten Eco ha expresado en *Apocalípticos e integrados* que:

...el gusto por el esquema iterativo se presenta, pues, como un gusto por la redundancia. El hambre de la narrativa de entretenimiento, basada en estos mecanismos, es un hambre de redundancia. Bajo este aspecto, la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia. (2008: 247)

Sin embargo, a pesar de la recurrencia constante de “esquemas iterativos” como los del melodrama o la ciencia ficción, sabemos que en el caso de Aira no asistimos sólo a una “narrativa de entretenimiento” en la que “el lector encuentra una vez más, punto por

punto, aquello que ya sabe, aquello que desea saber otra vez, para lo cual ha pagado el precio del libro” (2008: 246). Aira no se limita a la mera iteración de modelos, su estrategia es la de las vanguardias, por esto sus montajes generan rupturas de los moldes establecidos. Su literatura impacta por el uso provocador que hace de los estereotipos, Aira inserta esquemas culturales como el del Sabio Loco donde menos se lo espera y esto genera pasajes tan delirantes como sorprendidos; lo que le ha valido, a pesar de todo, el mote de “literatura mala” como se la ha calificado en varias ocasiones.

No vamos a entrar aquí en la discusión de todo lo que se ha dicho sobre la “literatura mala” de Aira, incluso cuando el mismo autor se haya proclamado en su defensa, salvo lo que se refiera al uso de estereotipos. Contreras hace una distinción que pareciera ser fundamental para comprender cuándo un uso particular de los estereotipos motiva una valoración negativa de la literatura. En una primera instancia Contreras habla del “valor de la *distancia crítica de la literatura*” cuando dice respecto de *La liebre* que

...todavía es una de las ‘grandes’ novelas: la historia argentina del siglo XIX que le sirve de pre-texto y el humor que recorre son suficientes para valorar la novela por lo que es considerada su deconstrucción de los estereotipos nacionales y los discursos históricos. (2002: 118)

No obstante, ocurre en esta misma obra que producto de “la precipitación telenovelesca de las coincidencias en el final” Contreras concluya que “marca el pasaje de la literatura de Aira a la *literatura mala*”. Es decir, es el “efecto televisivo”, “el efecto de inmediatez” lo que genera la “devaluación de la forma” (2002: 124).

Dicho esto, es fácil advertir ahora que, habiendo observado la fuerte raigambre massmediática que tiene el estereotipo del Sabio Loco y atendiendo a la espectacularidad de las escenas de ciencia ficción en las que comúnmente aparece, esta

figura constituye un elemento definitivo de la “literatura mala” de Aira. Esto puede entenderse de dos maneras, la primera por el aporte que el Sabio Loco hace al “efecto televisivo” y la segunda por una explicación que ofrece Contreras más adelante en el desarrollo de la “literatura mala” de Aira:

...el efecto de que, a veces, el relato pierde el control o el rumbo y no resulta del todo bien: el efecto de que, por momentos, y en relación con la composición de la obra, la novela se malogra. El resultado fallido es parte esencial de la poética de Aira: la no corrección como el mejor método de la huida hacia adelante. (2002: 127)

En este sentido, el Sabio Loco se convierte en una pieza fundamental porque se introduce justamente para “malograr” las novelas. El Sabio Loco altera el curso de los acontecimientos, cuando el personaje se despliega en todo su potencial los relatos parecen derrapar en un abismo del que ya no hay vuelta, las historias cambian completamente el curso de lo previsto. El Sabio genera este punto de inflexión a partir del cual el delirio y la ciencia ficción se apoderan de las tramas hasta que se cumple el inevitable designio del estereotipo, el Sabio nunca logra lo que se propone y se produce el inminente final.

2. Antecedentes de la figura del científico o inventor en la literatura argentina y la construcción airiana de un mito de autor en torno a esta figura

En la literatura argentina la representación del científico nace tempranamente en un contexto histórico particular. En su estudio del género “fantasía científica” a partir de las ficciones de Eduardo Holmberg entre las décadas de 1870 y 1890, Sandra Gasparini advierte que el proceso de modernización que implicó “la institucionalización de la ciencia nacional y la consolidación de la esfera estética” motivó la aparición de “sujetos ficcionales” que querían inscribirse en él promoviendo el paradigma darwinista o generando polémicas, surgieron así “nuevos naturalistas, nuevos inventores, nuevos médicos y nuevos escritores” (2012: 8). Estos primeros personajes vinculados de uno u otro modo a la ciencia del momento tuvieron tal impacto en nuestra cultura que lograron posteriores y sucesivas representaciones y variantes y en nuestra literatura:

Los desafíos de la ciencia y de la técnica, repertorios de los que se apropiaron las fantasías científicas locales, tuvieron en los inventores fracasados de Roberto Arlt o los melancólicos de Adolfo Bioy Casares significativas continuidades. La matriz del sabio desconectado de la vida cotidiana, preferentemente alemán, obsesivo, negligente y vanidoso fue otra construcción del género con la suficiente fuerza como para provocar su propia parodia, casi de inmediato, en esas ficciones. Sus ecos en las narraciones de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga en décadas posteriores han generado mapas de lectura donde ciencia y fantástico, poder y saber se entrecruzan provocando sutiles epifanías. (2012: 9)

Como observa Gasparini, los personajes científicos aparecieron en nuestra literatura en un momento en el que los discursos de la ciencia y la literatura se empezaban a consolidar mutua y paralelamente. Este contexto de producción generó una matriz de sentido que, por sus frecuentes reinversiones en literatura y en medios masivos de comunicación y por la independencia y popularidad que logró por fuera de sus historias de origen, se constituyó como estereotipo. El personaje que describe Gasparini y que forma parte del origen de esta convención era funcional al proceso de modernización

que hacia fines del siglo XIX pretendía instalar en el centro de la escena los nuevos saberes de la ciencia. Para ello generaba nuevos sujetos literarios que promovían y difundían el debate científico.

El recorrido que hace Gasparini por los escritores que han participado de la construcción de una imagen de inventor o científico en la literatura argentina (Holmberg, Lugones, Quiroga, Arlt, Bioy Casares) permite verificar claramente que existe cierta recurrencia en la aparición de estos personajes en nuestra tradición literaria. En cada caso, la inclusión de esta figura responde, como se ha visto, a motivaciones que tienen que ver a veces con coyunturas históricas, sociales e ideológicas particulares y otras con cuestiones estéticas o búsquedas personales.

Esta breve mención de los antecedentes literarios de la figura del científico o del inventor tiene por objetivo mostrar algunos de los referentes de este personaje por la relevancia que tiene en la literatura de Aira. Especialmente la figura del inventor, sea científico o no, aparece ampliamente en su narrativa y se trata de una categoría más amplia que la de Sabio Loco, que es el objeto de estudio de esta investigación, y a veces lo incluye por las similitudes que se observan en sus características. Los antecedentes del Sabio Loco de Aira tienen más que ver con la historieta, el cine y la televisión como se ha indicado en la sección anterior, aunque hay en ellos cierta veta de los inventores y científicos locos de Arlt. En *La imaginación técnica* Sarlo ha observado la alianza que se produce en ellos entre cierta ciencia “siniestra” e “inútil” al servicio de la imposición de una sociedad autoritaria (2004: 57), vínculo característico del estereotipo del Sabio Loco más que nada por lo perverso de sus operaciones, que se da igualmente en los Sabios Locos de Aira con el agregado particular propio de ambos autores de la inutilidad e impracticidad de las invenciones que realizan.

Un rasgo que define la figura del inventor en César Aira –y también la del Sabio Loco como se verá más adelante– es su accionar como *bricoleur*, término que el mismo autor ha utilizado en varias ocasiones. Lévi-Strauss al explicar las diferencias que encuentra entre los dos tipos de pensamientos científicos que distingue en *El pensamiento salvaje* observa el modo divergente que tienen de operar el sabio y el *bricoleur*, a propósito de este último señala lo siguiente:

El bricoleur es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a medida del proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. (1984: 36)

Una de las distinciones fundamentales entre el sabio y el *bricoleur* reside en la cantidad y diversidad de tareas que puede realizar el segundo en comparación con el primero. Una segunda distinción se basa en el repertorio y calidad de materiales con los que cada uno trabaja, mientras el sabio selecciona sus instrumentos en función de un objetivo determinado, el *bricoleur* atesora elementos que le puedan ser útiles en algún momento. Para Aira además el trabajo artesanal del *bricoleur* tiene un íntima cercanía con del trabajo artístico, así lo explica en el artículo “La utilidad del arte” en el que defiende el trabajo del artista apelando la figura del *bricoleur* de otra época por la capacidad que este tenía de desarmar y reconstruir “cajas negras”, los aparatos que usamos a diario y que hoy el ciudadano común no sabe cómo funcionan, el artista “es el único que usa un tipo de inteligencia que se está atrofiando en el resto de la sociedad”:

Esto se debe a la radicalidad inherente del arte, que no se diferencia de las artesanías y a manufactura utilitaria sino en su capacidad (sin la cual no es arte) de desarmar por entero el lenguaje con el que opera y volverlo a armar según otras premisas. Si no retrocede hasta el punto de partida, no es arte, aunque lo parezca. Esto lo sabe todo artista de verdad, así sea intuitivamente, y lo hace cada vez que pone manos a la obra. Las vanguardias de todo tipo han explorado esta radicalidad más o menos sistemáticamente. Y esto explica por qué no hubo vanguardias antes de que se esbozara la era de las “cajas negras”. Durante dos o tres mil años la humanidad pudo hacer arte auténtico limitándose a aprender el oficio de los que lo habían hecho antes. El arte estaba al mismo nivel de cualquier otra actividad, en tanto todas ponían en práctica un saber completo y sin saltos de sus cadenas causales. El artista no necesitaba postularse como detentador de una inteligencia sin zonas oscuras, porque ese tipo de inteligencia era el que usaban todos. (2001: 5)

Este planteo que hace Aira a favor de los saberes prácticos y artesanales pareciera contradecir algunas reflexiones de Graciela Speranza quien expresa que en Aira “no hay en el contenido del *continuo* un saber que se privilegie” (2006: 304) o que “todo se mezcla sin *solución de continuidad* en la obra, como una aglomeración que inhabilita la nominación y aspira a lo indiferenciado, una documentación caótica en la vida del escritor” (2006: 305). Si bien coincidimos con la ensayista en cuanto a que “el *continuo*” airiano sostiene la categoría de “lo informe” que define su obra en tanto “operación que permite poner en marcha una desclasificación radical” (2006: 297) y que “impide así cualquier posibilidad de deslindar una obra para atribuirle un sentido o valor” (2006: 303), entendemos que más allá de la heterogeneidad y el caos de los saberes que se presentan en la obra de Aira, se rescata en muchos de sus textos y de manera repetitiva y constante el valor del saber hacer en sentido práctico, al estilo *bricoleur*, que se vincula íntimamente con la noción de procedimiento que toma Aira de las vanguardias.

La inquietud de Aira es siempre cómo hacer algo, y la resuelve haciéndolo en un paso a paso artesanal y desordenado como lo haría el *bricoleur*. En cierto modo esto recuerda los personajes de los relatos de Horacio Quiroga que analiza Sarlo, quien hace

un estudio sobre ellos en función de la figura de un escritor pionero apasionado por la técnica, los oficios y las artesanías. Si bien la imagen de escritor que delinea Sarlo respecto de Quiroga es definitivamente diferente a la que se podría esbozar de Aira, es posible pensar en cierto vínculo entre ellos. En ambos hay una clara pasión por la invención, pero mientras en Quiroga esta se materializa en los innumerables proyectos técnicos que lleva adelante y que de uno u otro modo se cristalizan en sus cuentos, en Aira este deseo se canaliza de manera más compleja en un proyecto literario que genera un mito de escritor cuya máscara más emblemática es la de un inventor inexperto y pionero que trabaja de modo artesanal y primitivo y genera objetos defectuosos e inútiles.

Precisamente de máscaras habla Julio Premat en *Héroes sin atributos* cuando arriba a conclusión de que “todo proyecto de escritura, al menos en Argentina y al menos en el siglo XX, impone, como condición previa, la invención de un autor” (2009: 239). Se trata en el caso de Aira de una construcción que se genera gracias a la posibilidad que le ofrece la permanente “huida hacia adelante”, Premat afirma que

...el mito de escritor en Aira es una galería de máscaras, un juego de identidad, un malabarismo de/con sí mismo, una proliferación. El gesto de escritura es una búsqueda detrás de los “yo” posibles (...). No fabricar una imagen estable, entonces, no existir gracias a un mito de escritor definido (...). No ser, ser otros, suponer que la vida es a la vez múltiple y diferente, que se la va a ubicar en otro escenario, la próxima máscara. El procedimiento en vez del resultado, es decir, la máscara en vez de la obra. (2009: 245)

Pese a esta enorme inestabilidad en la construcción de su mito de escritor, como hemos dicho una de las máscaras más frecuentes que adopta Aira es la del inventor y todas sus variantes hasta llegar al Sabio Loco.

Si nos detenemos en los personajes inventores de la vasta literatura de Aira, el repertorio es amplio, se podría mencionar, por ejemplo, a Lu Hsin, el protagonista de

Una novela china y tal vez el *bricoleur* por excelencia de los personajes de Aira por la cantidad y disparidad de artes, disciplinas y prácticas que desarrolla, o la serie de personajes –algunos escritores– que escriben libros sobre cómo hacer algo. Entre ellos, el escritor de *El llanto* que en medio de las alucinaciones de la depresión se le ocurre “un método para escribir un libro bueno”, el mismo Lu Hsin que “redactó un pequeño libro sobre la botánica de las tintas, y los métodos de preparación” y un programa de educación basado en la botánica y la climatología, y Varamo, el oficinista que intenta escribir un libro sobre “cómo embalsamar animales pequeños mutantes”, hobby en el que no había tenido éxito, y termina produciendo un único poema, “obra maestra de la moderna poesía centroamericana”.

En esta lista debería estar también Norma Traversini que con el objetivo de promocionar su “Taller Lady Barbie de expresión actoral” escribe un folleto-novela e inventa un método de impresión con esténcil y aguja en *El volante*, Ramón Siffoni que logra armar un vehículo, un Paleomóvil, a partir de los restos de un taxi y “un tatú gigante de la era paleozoica” en *La costurera y el viento*, Lorenzo Chan un apicultor que inventa un “lotizador”, un aparato que permite a los que practican yoga calzar la posición de loto en *La abeja*, y Orlando Piñeyro un comerciante del rubro inmobiliario que desarrolla una máquina para hacer ruidos “abstractos” en casas deshabitadas en *La mendiga*.

Ahora bien, es posible pensar que en esencia los inventores de Aira comparten con su autor algo de la experiencia al momento de inventar. Montaldo ha expuesto la idea de un “escritor idiota” respecto de la figura de Aira. Con este concepto se refiere al interés de las ficciones de Aira por demostrar que su autor “solo por el error, la confusión, el malentendido, se convierte en artista” (2010: 166). Del mismo modo los

inventores de Aira se convierten en tales sin conocer los códigos o convenciones de las ciencias y artes que pretenden desarrollar, actúan antes de saber, desde la ingenuidad de la inexperiencia. Convertirse en algo haciendo, este pareciera un gesto repetitivo de la obra de Aira, un empezar de cero permanente y continuo que no acata reglas preestablecidas de ningún tipo. Este juego a ser inventor, que pareciera ser también un juego a ser escritor, es el procedimiento que adopta Aira al reeditar el punto de vista las vanguardias. Tanto el inventor como el escritor generan objetos de carácter experimental. Esta manera de encarar el proceso de escritura se entiende a partir de la siguiente afirmación de Montaldo: “siguiendo la máxima de su maestro, Osvaldo Lamborghini, para Aira primero se es escritor y luego se escribe; pero puede pasar que no escriba en absoluto y sea escritor de todos modos pues ser escritor es inventar formas de serlo” (2010: 152).

La identificación entre *bricoleur* y artista que hace Aira en “La utilidad del arte” como veíamos más arriba ofrece una pauta más para pensar la identificación de este tipo de personajes con su autor especialmente por la concepción que tiene el mismo Aira del procedimiento en el arte de la escritura. En “La nueva escritura” Aira expresa: “el procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales” (167). Aira aspira a que el escritor sea un “hombre como todos”, alguien que no deba someterse al rigor del “talento, estilo, misión y demás torturas” (166). Del mismo modo, tanto el profesor Halley de *Embalse*, como César de *El congreso* y el Profesor Neurus de *El sueño* están liberados de la rigurosidad de sus profesiones, es decir aspiran a la consecución de grandes logros científicos sin considerar limitaciones de rigurosidad profesional o científica. Los

inventores avanzan (o se desentienden) en sus proyectos al modo en que procede el mismo Aira en esta “huida hacia adelante” en que se desarrollan los relatos y los proyectos científicos.

La identificación entre el personaje inventor y César Aira ha sido observada también por Mariano García en la novela *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, cuyo protagonista es “un *bricoleur* filosófico”. Según García, esta novela “en su equiparación de la novela al milagro, participa del orden de la autobiografía (...) porque pone en un mismo plano más que a la literatura con el milagro, a la literatura con la curación” (2006: 48). Generalmente, los *bricoleurs* de Aira exponen algún tipo de proceso inventivo que se equipara al de la creación artística pero como sucede en *Las curas...*, novela en la que la literatura se asimila al milagro, no se define con precisión cómo se llega a los resultados o a la producción de objetos o monstruos. La creación ocurre incluso cuando a pesar de que se tematice el proceso no se sepa cómo se produce lo creado. La confluencia de objetos y conceptos completamente disímiles en la actividad científica del Sabio evoca la apuesta de Aira por la heterogeneidad de recursos y procedimientos en el arte de novelar. Lo que importa en realidad es que la invención continúe, como dice Aira en *Copi*: “las cosas se siguen haciendo para que no haya blancos. Que sean absurdas, muestra mejor que su función es dar continuación a lo anterior” (1991: 24).

Si con el inventor Aira abre el juego de la invención, con el Sabio Loco vivencia la experiencia de la dominación y la posibilidad de aspirar a lo extraordinario. En una entrevista de Roberto Careaga Aira reconoce:

Los “sabios locos” son una buena metáfora del escritor, porque su objetivo último nunca es menos que “dominar el mundo”. Y el escritor, aun en su modestia y bajo perfil, aun en su insignificancia social, también se propone una dominación del mundo, de la realidad, de su vida, por la vía de la representación.

La lengua ya es un instrumento de control y dominio, y el escritor es un profesional de la lengua. (2012)

Montaldo advierte esta necesidad de dominarlo todo del escritor al observar la radicalidad del proyecto de Aira, el escritor

...hace que la literatura, una práctica antigua, se vuelva a activar como uno de los principales ejercicios de libertad pero también de poder. (...) La ficción es el lugar del poder absoluto, donde se puede todo; los varios "científicos locos" de sus novelas siempre son sus escritores o se valen de la literatura para llevar a cabo sus planes de dominación. (2010: 154 y 155)

La ensayista interpreta que la estrategia de Aira consiste en

Colonizarlo todo, políticamente, apropiándose de los ámbitos ajenos, interviniendo en aquellos mundos que viven de espaldas a la literatura y al arte, doblegándolos y sometiénolos a su poder, quitándoles su propia naturaleza para volverlos literatura. (...) La literatura, entonces, no es "algo más", no es una práctica cultural o estética más; es algo completamente radical: aquello que, como un ejército, como una máquina (o cualquier otro símil de poder que queramos asignarle), se apropia de lo que no es literatura. Es una forma de consumir lo real, de apropiarlo y "literaturizarlo". (2010: 152 y 153)

Según Montaldo es evidente que un aspecto decisivo en la creación del mito de autor airiano lo constituye la figura del Sabio Loco dado que es sin dudas una pieza fundamental por las aspiraciones de dominación –si bien en diferentes sentidos– que tanto el escritor como el científico tienen mediante la creación de distintos tipos de artilugios. Mientras que en el personaje estereotípico hay un interés real y literal de dominación, en Aira pareciera haber un deseo de dominar y transformar temas literarios ya recorridos y también de incluir otros que se han mantenido ajenos a los cánones literarios. La publicación de todo lo que produce es muestra de esta necesidad de "colonizar" todo. Así lo plantea Montaldo también en "Borges, Aira y la literatura para multitudes" cuando advierte el desajuste que genera su obra producto de su inadecuación y "omnipresencia" en el mercado cultural:

...Aira se coloca en el ojo de la tormenta, en el lugar donde no debe estar y, con su escritura, desbarata el sistema de la letra. (...) La proliferación de "novelitas", por colocarse fuera del sistema correcto, "normal", serio, impacta la zona más dura de la industria cultural: su radical otredad respecto de las posibilidades de escribir ficción. (...) Aira lleva la ficción a un límite y la coloca "en todas partes", hace de su presencia en la esfera pública no un programa sino una condición de la ficción. (1998: 15 y 16)

Al igual que el Sabio Loco, Aira intenta desestabilizar los sistemas con los que convive planteando formas de actuar y presentarse completamente diferentes a las establecidas.

Asimismo, pareciera haber cierta coincidencia entre las aspiraciones de logro del escritor y del científico. La lógica del estereotipo del Sabio Loco es que el personaje episodio tras episodio renueva sus esperanzas de dominación mediante nuevos artefactos a pesar de que nunca consigue aquello que desea lograr. En el caso de Aira sucede algo similar, en su permanente "huida hacia adelante" produce obras que apuestan siempre a una renovación de los procedimientos en el arte de narrar, se trata de una búsqueda solitaria, intransigente, que se nutre del impulso y los procesos de las vanguardias históricas incluso sabiendo del fracaso del proyecto como observa Peter Bürger en cuanto a la "superación de la institución social del arte" y "la unión del arte y de la vida" (2000:113). Más que esto a Aira le interesa, como dice Contreras "reactivar el proceso del arte desde cero" (2002: 15), al modo en que lo hace un *bricoleur* porque para él "el arte sigue siendo el mejor campo de práctica y experimentación de la vieja inteligencia, la que se imponía el objetivo de saber cómo funcionaban las cosas y cómo funcionaba el mundo" (2001: 5).

Sus novelas reflexionan constantemente sobre este tema, sobre el intento de dominar, abarcar, asir un mundo que inevitablemente se escapa. Es un círculo vicioso del que no puede escapar, se trata de una permanente apuesta pero también de una

inevitable conciencia del fracaso. Son intentos ciegos de seguir adelante, a veces el escritor, como el Sabio, logra desarrollar grandes proyectos, a veces se aburre y cambia completamente de rumbo:

Nunca podría saber dónde se detendría su perseguidor, y en realidad no se detendría nunca, ante nada. Actyn, a sus ojos, se parecía a esos supervillanos de los comics, que nunca se proponen menos que el dominio del mundo... con la única diferencia de que en esta aventura se trataba del mundo mental del Doctor Aira. (LCMDA: 30)

En cierto modo se había metido en la trampa de su propio éxito, en el esquema clásico del Sabio Loco, que en el curso de la aventura propiamente dicha, en la política de la acción, siempre es derrotado, por grandes que hayan sido sus logros previos en el campo de la ciencia. (CL: 29)

...El retiro del profesor Neurus era sintomático en ese sentido. A todos los villanos de los dibujos animados los mueve un propósito absorbente: dominar el mundo. Para que lo consiguieran (siempre fracasan) sería necesario que el mundo supiera de qué se trata. El mundo está hecho de innumerables conciencias individuales, en buena medida inconexas. Quizá cada conciencia, en el momento de manifestarse, capta la completa dominación del mundo, consumada por otra conciencia. Y quince minutos después se extingue. (ES: 147)

Si observamos el modo en que la figura del Sabio Loco participa de la constitución de mito de escritor de su autor, vemos que la autofiguración aparece de diversas maneras. En el caso de *Embalse*, está demás decir que la presencia del “distinguido escritor César Aira” constituye una obvia referencia a la figura del autor. No obstante, el personaje del Sabio Loco en tanto individuo que se dedica a la invención también puede asociarse a la figura del escritor, ambos crean criaturas de modo genético o de modo literario. Precisamente lo que en el Sabio Loco alude directamente al autor es la creación del monstruo airiano por excelencia que es la liebre legibreriana.

Esta asociación entre autor y personaje por el objeto de invención que ambos producen ha sido observada también por Daniel Mesa Gancedo en *El sueño*, quien aclara que si bien en esta novela la analogía entre el autor y el Sabio no es tan evidente

...la reiterada presencia de criaturas fragmentarias permite sugerir que funcionan como figuras del modo de construcción del relato típico en Aira: fragmentos engarzados de modo (aparentemente) aleatorio y cada vez más complicado, a la vez que transparente respecto de sus “trucos”. Al igual que de las ciber-monjas de El sueño, se podría decir de las novelas de Aira que ‘algunas estaban abiertas, mostrando un interior barroco y retorcido’ (2002: 170).

Mesa Gancedo ha notado además respecto del Sabio Loco en *El congreso de literatura* y *El sueño* que “la identidad del creador, en estas novelas, oscila entre la parodia de un arquetipo y el simulacro autobiográfico o la auto-re-creación por la escritura” (2002: 163). El caso más explícito es el de *El congreso de literatura* en el que “el Sabio Loco se identifica con el narrador y éste a su vez con el autor, al ser nombrado como ‘César’, ya avanzada la novela” (2002: 163).

El hecho de que una de las muchas máscaras que utiliza Aira en la construcción de su mito de autor sea la figura del Sabio Loco se asocia a la afirmación de García de que “cada libro de Aira es como un fascículo del Doctor Aira, un fragmento del continuo, una entrada en la Enciclopedia, una clave del jeroglífico” (2006: 49) o a la de Montoya Juárez cuando se refiere a las novelas que mencionamos como “isotopías que remiten reiteradamente a la fábula metaficcional, siendo la interpretación más abarcadora de estas novelas, si se quiere, la de servir de alegorías de la tarea de la escritura” (2008: 346).

3. El estereotipo del Sabio Loco como procedimiento

La literatura airiana ha sido en reiteradas ocasiones interpretada a partir de la multiplicidad de discursos que incorpora. En su tesis doctoral Jesús Montoya Juárez lee la narrativa de Aira en función de “los códigos provenientes de la cultura de masas y las imágenes generadas por la tecnología de la reproducción y producción audiovisual massmediática” (2008: 18) que atraviesan las convenciones del realismo. Montoya Juárez señala que “hay en la literatura de Aira un gusto estético por el ingreso de determinadas realidades lumpen de lo contemporáneo estereotipadas o massmediatizadas” (2008: 374). Entre los géneros que se encuadran en los códigos massmediáticos menciona los siguientes: “la telenovela, la versión moderna del folletín, la ciencia ficción de serie b, la parodia de la ciencia ficción clásica, los manuales de autoayuda, las series de dibujos animados de los canales de cable, el videojuego, el videoclip, las películas de cine mudo, el cómic o la historieta”. Estos géneros, dice el ensayista, “son traducidos a literatura y son transformados y traicionados en la narrativa de Aira de diversa manera” (2008: 364).

La incorporación de este tipo de géneros en la narrativa airiana implica necesariamente el ingreso a la literatura de códigos provenientes de otras artes. Ana María Amar Sánchez ha señalado que

...los géneros masivos y en general toda la cultura popular se caracterizan por cumplir rigurosamente las leyes de sus códigos. (...) El placer de reencontrarse con lo esperable es la garantía segura del éxito de estas formas: goce y reconocimiento están indisolublemente unidos al texto masivo. (2000: 30)

Indudablemente en la literatura de Aira se reproducen códigos que se asocian con lo masivo, entre estos las fórmulas repetitivas de lo convencional. Lo estereotipado es parte constitutiva de la cultura masiva e ingresa en la obra de Aira de manera particular.

Este vínculo con lo masivo en Aira se produce de forma un tanto diferente a lo que Amar Sánchez observa en cierta narrativa latinoamericana de los últimos treinta años del siglo XX. La ensayista expresa que ocurre “amor e infidelidad hacia las formas populares: los textos las usan, las integran pero no pueden evitar marcar su diferencia, que es la diferencia con *la otra cultura*” (2000: 36), además advierte que “las novelas parecen organizarse como espectáculos característicos de la cultura de masas donde se exaspera la condición seductora de los medios masivos a las vez que se los transforma y “traiciona” (2000: 37). El caso de Aira es distinto por la siguiente observación que hace Montaldo de su narrativa:

...Aira no termina con una idea de literatura tradicional de la modernidad incorporando “materiales” de la cultura popular, no letrada, a los textos letrados sino escribiendo una ficción cada vez menos pendiente de esas diferencias. De ahí que su literatura tenga ese rasgo tan contemporáneo, tan efímero, de nuestras culturas mediáticas. De ahí, también, su relación con la cultura masiva: no de celebración, no de crítica sino de presencia del hecho consumado. No hay moral detrás de su posición ante los medios... (1998: 14)

En Aira los elementos culturales “bajos” y “altos” coexisten sin ánimo de traición de unos a los otros. En su literatura hay una operación en la que las fórmulas massmediáticas y las referencias cultas se mezclan y transforman de manera deliberada pero sin juzgarse. Para Contreras el motivo de este “hecho consumado” que es en Aira la cultura masiva se asocia a cuestiones concretas y particulares de su manera de hacer literatura:

...no hay de ningún modo en la literatura de Aira el imperativo de apropiación, desde la literatura, de los materiales y formas desprestigiados (bajos) de la cultura –el imperativo político de incorporar, reabajar, transformar, la cultura popular– sino un uso en el sentido más inmediato e instrumental del término. (2002: 140)

De manera que las “formulas narrativas ‘populares’ (por ejemplo, la novela de aventuras, la ciencia ficción)” son utilizadas en tanto “constituyan el *mejor instrumento (la mejor forma) para dar continuación al relato*” (2002: 141). Lo que prima en Aira es el

principio de la acción y los materiales de la cultura masiva son en incontables ocasiones recursos que lo asisten indefectiblemente en este sentido.

Este uso particular que hace Aira de lo popular también se registra en la hipótesis de Pablo Decock, quien sostiene que “la narrativa urbana de César Aira incorpora de manera estratégica recursos de otros medios o géneros populares y en esta operación los transforma socavando las fronteras tanto de la cultura popular como de la cultura letrada” (2005: 262). Si hay algo que asombra e inquieta en Aira es esa “duplicidad del gesto” implícita en su literatura, como dice Contreras (2002: 130). Aira utiliza con la misma naturalidad y al mismo tiempo códigos de lo culto y lo popular. En *Embalse*, por ejemplo, se encuentran referencias a la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (“El horror, el horror”) y al ensayo *Las puertas de la percepción* de Aldous Huxley y también la jerga propia de los comentaristas de partidos fútbol como “producción del balón”. Muy habitualmente los géneros populares que se incorporan en la literatura de Aira tienen alguna vinculación con lo massmediático, este uso de formas convencionales necesita ser interpretado para poder ser comprendido. Por esto Decock observa que

...al salpicar sus textos de estereotipos provenientes de los medios audiovisuales (el léxico paradigmático de miedo y violencia de ciertas telenovelas o películas clase B, las estructuras narrativas precipitadas, el personaje del Sabio Loco, etc), es decir, códigos o estereotipos culturales compartidos por cualquier lector, Aira establece un pacto de lectura específico con su lector que será convocado a reconocer, interpretar y evaluar los estereotipos massmediáticos utilizados. (2005: 267)

El recurso al uso de estereotipos populares de manera sistemática constituye para Montoya Juárez una “única posibilidad de seguir escribiendo más allá del fin, del límite, del simulacro” (2008: 418). El estereotipo se convierte en un procedimiento que permite tanto seguir inventando como generar un desenlace definitivo. Así lo entiende también Decock quien observa la importancia del “estereotipo massmediático” porque

interpreta que esta figura es “recurrente en la obra de Aira y particularmente en los finales apocalípticos de sus relatos” (2005: 264). Decock indica que el uso de “géneros populares o masivos (...) se ha consolidado como uno de los aspectos cruciales de su obra” y “especialmente los desenlaces de sus relatos se han convertido en zonas privilegiadas de cruce y de mediaciones intersistémicas” (2005: 271).

En estos cruces donde las convenciones masivas se encuentran relatos momentáneamente realistas, se produce lo que Contreras denomina una permanente “experimentación con la realidad” (2006: 32) mediante el procedimiento del “collage vanguardista” (2006: 33). Como toda poética que tenga “vocación de realismo” (2006: 29), la realidad es fuente de inspiración, pero en Aira el objetivo es “crear efectos en la realidad, a que pasen cosas o a ver qué pasa en el contexto inmediato con lo que se escribe” (2006: 32). Al no aspirar a la realidad sino la búsqueda de efectos en ella, se produce lo que Montoya Juárez advierte del siguiente modo:

...la realidad, concretamente, una forma reconocible de realidad, se cuele fragmentariamente en esta literatura, atravesada con frecuencia por las mareas de la cultura popular y de masas. Estos fragmentos de realidad (...) incorporan personajes de la cotidianidad barrial, personajes con nombres y apellidos apenas disimulados del espacio cultural argentino, la academia o la literatura, estereotipos o personajes de la ficción televisiva que incorporan sus niveles de realidad con la exposición detallada e incluso banal de sus proyectos irrealizables, sus temores, sus accidentes e inconvenientes domésticos, inclusive los vividos dentro de sus roles como seres de la ficción massmediática. (2008: 347)

En el caso del Sabio Loco, este estereotipo incorpora a la trama de los relatos un “nivel de realidad” que altera completamente la verosimilitud. El personaje estereotipado cargado de todas sus representaciones populares inserta en la cotidianeidad de los demás personajes un componente ficticio que es aceptado como tal. Se forma así un collage en el que lo ficticio y lo disparatado del estereotipo pasa a constituir un nivel más de la realidad. El hecho de hacer confluir en una misma escena personajes de muy

distintos “niveles de realidad” no puede sino tener como efecto la trivialización del relato. Se trata de la equiparación dentro de la novela de contextos que se presentan como realistas y realidades que provienen de ficciones massmediáticas. Las escenas de este modo se cargan de una “atmósfera televisiva” (Contreras), cinematográfica o propia de las revistas de historietas que altera códigos de lectura tanto realistas como fantásticos. Lo televisivo en Aira coagula perfectamente en una literatura que, como Contreras ha observado, se caracteriza por reivindicar una concepción del “arte como pura acción” (2002: 30), “apuesta al valor supremo de la invención” (2006: 29), e intenta igualmente provocar un “efecto de real” porque pretende tener “una *inmediata* conexión con la realidad” (2006: 31).

La incorporación de un personaje como el del Sabio Loco aporta a la trama de una novela rasgos propios de la acción televisiva. Sucede que cuando el Sabio Loco interviene o pone en marcha su trabajo científico, la acción se precipita, se agiliza, se vuelve imagen. Como consecuencia, la acción avanza, se genera relato, ocurren nuevas peripecias, pero también esta figura puede generar un final abrupto como observábamos anteriormente con Decock. Lo abrupto de los finales es uno de los componentes del efecto televisivo que se percibe en algunas novelas de Aira. Precisamente Contreras observa en narrativa airiana un “ciclo genético-televisivo”, una serie de novelas que se vinculan por el tema de la “genética de la liebre” y el efecto de precipitación que se produce en sus finales:

...las novelas de Aira terminan, esto es, tienen finales y finales que subrayan, espectacularmente podría decirse, su condición de tal: así la súbita revelación de una trama oculta (como sucede en las novelas del ciclo genético-televisivo: La liebre, Embalse, La guerra de los gimnasios, Los misterios de Rosario o El sueño) (...). Al mismo tiempo, finales que muestran su condición de tal. No porque la materia del relato sea estrictamente lo que comúnmente entendemos por catástrofe sino porque, desde el punto de vista de su forma todo tiende a crear

su efecto: el efecto de que en un brusco salto formal entre dos planos –en una brusca peripecia–el relato se ha precipitado, repentinamente, esto es, catastróficamente, en su final. El tramo final de El congreso de literatura (probablemente el más autorreflexivo de los relatos de Aira) muestra espectacularmente lo abrupto del salto y la precipitación. (2002: 180)

Si bien no en todas las novelas que menciona Contreras en este fragmento incorporan propiamente el estereotipo del Sabio Loco, aquellas en las que el estereotipo tiene efectivamente su parte como es el caso de *Embalse*, *El congreso de literatura* y *El sueño* manifiestan por momentos efectos o atmósferas que se perciben como televisivos.

El Sabio Loco de *Embalse* ofrece a la trama de la novela una alteración completa del curso de los acontecimientos y la incorporación de un nivel de realidad diferente. La novela se articula a partir de dos tramas, la primera se trata de una ficción realista que versa sobre la cotidianeidad y las reflexiones de Martín, esposo de Adriana y padres de dos niños, en el contexto de sus vacaciones familiares en las sierras de Córdoba. La segunda trama se desarrolla de manera paralela pero solapada, el Profesor Halley, director del Centro de Piscicultura del pueblo, se desempeña en este lugar junto a ayudantes como Andrada, un enano y otros. Esto es en realidad una fachada de otros proyectos científicos que el profesor lleva a cabo. El tedio y el aburrimiento de Martín le permiten hacer observaciones que lo llevan al paulatino descubrimiento de los hechos curiosos que se producen a su alrededor. Cuando el protagonista empieza tomar conciencia de las actividades secretas del Sabio Loco recién en el capítulo VIII (de diez en total) personificado en la figura del Profesor Halley, empieza a desplegarse el relato que permanecía oculto. Desde el momento que Martín observa las maniobras con las gallinas mutantes para el “tratamiento mágico para futbolistas” y descubre al profesor en “plena acción”, cambia el ritmo de la novela y el mismo protagonista empieza sentir que sus aventuras tienen características propias de escenas televisivas:

Era como si la televisión, en su misma ausencia, se hubiera hecho realidad. ¿No era coherente con esos dibujos animados japoneses que veía Franco en Buenos Aires, el episodio de las gallinas-peces? Demasiado. (E: 154)

A unos diez metros de la ventana, Martín había visto toda la escena exactamente como en la pantalla de un televisor. Es más, era una escena típica de una de esas comedias de televisión, con un actor en posición frontal, una acción realizada con torpeza, una presunta comicidad... Y sobre todo, todo fácil, poco exigente con los actores. (E: 162)

Típica secuencia televisiva. Martín creía estar viendo un montaje. (E: 163)

El cuadro siguiente también tenía una ventana como una pantalla de televisión, y también tenía una vívida iluminación fluorescente. (E: 165)

Se trata de dos momentos en los que Martín observa el accionar del Sabio Loco, el primero cuando el profesor recoge sus gallinas mutantes para llevarlas al Centro de Piscicultura y el segundo cuando el profesor y sus ayudantes realizan torpes maniobras en el laboratorio relativas al tratamiento para futbolistas. En ambos casos, como se evidencia en las citas anteriores, el científico aparece como protagonista de episodios televisivos. Si antes Martín había creído presenciar escenas similares a las de los dibujos animados o de una comedia de televisión, en el último capítulo sufre en carne propia las consecuencias del trabajo con átomos de Halley y vivencia un apocalíptico final, propio de una película de ciencia ficción.

Si bien el tema de la televisión se encuentra presente en muchos momentos de la novela, concretamente esta “otra realidad” que constituye la televisión pareciera insertarse a la historia de Martín cuando se cruza con el Sabio Loco en acción. Esta otra realidad que ofrece el Sabio Loco hace que la acción adquiriera momentáneamente ese “efecto de inmediatez” que según Contreras es propio de la instantaneidad de la imagen televisiva (2002: 124). Tal es la cercanía que siente el protagonista con escenas típicas de la televisión que en el último capítulo se mete gradual pero definitivamente en el escenario del profesor. Al catastrófico desenlace producto de la actividad radiactiva del

trabajo con átomos del profesor acude Martín para presenciar el fin la Argentina y también de su existencia. La realidad de la cotidianeidad de este personaje queda atrapada por otra realidad, la televisiva, la del estereotipo del Sabio Loco que logra finalmente su objetivo a cambio de la destrucción total. De este modo, el personaje del Sabio Loco constituye la puerta de ingreso de la espectacularidad de la televisión a un relato que se presenta inicialmente como realista, así lo entiende Contreras cuando dice:

Y en Embalse, tanto por su materia –la experimentación secreta de un “genio del mal” que culminará en un golpe militar- como por la forma en la que se precipita en el final –ese despliegue espectacular de incidentes y revelaciones-, el relato de la ciencia-ficción que Martín escucha con “espanto” tiene mucho de ese efectismo y tremendismo rayano en lo inverosímil propios de una película clase B, como “esas que pasan en la televisión”. (2002: 117)

De modo similar a *Embalse*, novela en la que el personaje del Sabio Loco se introduce para alterar la existencia cotidiana del protagonista y así contar su historia, en *El congreso de literatura* el escritor que narra la historia adopta la identidad del Sabio Loco para contar su relato, en otros términos, la aventura se produce como consecuencia de la actividad a la que se dedica el Sabio Loco, no de la actividad del escritor que es quien relata los hechos. El estereotipo del Sabio Loco introduce en el personaje narrador un “nivel de realidad” –siguiendo el término de Montoya Juárez– diferente al nivel de realidad del escritor. Por eso cuando el narrador comienza a hablar de sus actividades científicas necesita cambiar de nivel, “traducirse”, transformarse:

La mera posibilidad del desastre proyectaba sobre mi persona un resplandor demoníaco. En mi carácter de escritor soy demoníaco. ¡Qué más querría yo que ser un diabólico, un destructor de mundos! Pero es imposible. Aunque, bien pensado, ahí se manifestaba la productividad del cambio de niveles, porque yo sí podía ser en realidad un ser diabólico, un monstruo del mal: esas cosas son bastante relativas, como cualquiera lo sabe por su experiencia cotidiana. (CL: 104)

La faceta del Sabio Loco es la que hace posible la invención del relato, da lugar a la aventura. La adopción del estereotipo le permite al narrador, alter ego de Aira, contar

una historia, seguir inventando. El escritor que como traductor apenas podía sobrevivir asiste a un congreso de literatura en Mérida persiguiendo un objetivo científico, clonar a Carlos Fuentes para dominar el mundo. El estereotipo del Sabio Loco da lugar al ingreso al relato de “niveles de realidad” que se acercan a lo televisivo en el desenlace de la historia. Cuando el protagonista toma conciencia de lo que estaba sucediendo como consecuencia de un error en su actividad científica, se empieza a desarrollar una especie de carrera por llegar al clonador cuyo “efecto de inmediatez” es típico de una escena televisiva de persecución. Al igual que en *Embalse*, el desenlace cae en la espectacularidad de “una película barata de ciencia ficción” (93) como el mismo narrador observa. La diferencia es que esta vez el escritor devenido en Sabio Loco consciente de su mala praxis termina como héroe que salva a la ciudad de los monstruosos gusanos:

Me aparté. Todo había terminado. El público aplaudía y vivaba, y empezaron a oírse jubilosos bocinazos en toda la ciudad. (CL: 116)

La intervención del estereotipo del Sabio Loco en *El sueño* posibilita también en esta novela el avance del relato y la incorporación de códigos estereotipados de lo televisivo y lo massmediático que, como se verá con Keizman, hacen aceptable el delirio y el desenfreno del final. *El sueño* gira en torno a las aventuras que experimenta Mario, un diariero que trabaja en el puesto de su padre. Las extrañas circunstancias a las que lo llevan una serie de malentendidos tienen su origen en el Profesor Neurus, un Sabio Loco que inicia un proyecto de fecundación artificial que es adoptado y continuado por un grupo de monjas del colegio Misericordia.

Si bien el Sabio Loco nunca interviene realmente en la novela, la mera mención del personaje pone en funcionamiento la lógica del estereotipo y el ingreso al relato de

códigos propios de lo televisivo y la historieta. Desde el momento en que Mario se interna en los pasadizos subterráneos del colegio, comienza un relato que abandona momentáneamente el realismo inicial e ingresan “niveles de realidad” diferentes que se asocian al relato de aventuras, a la historieta y la ciencia ficción. Keizman expresa que este quiebre de la verosimilitud es posible por el carácter estereotípico de las situaciones que se presentan, por eso señala que

...el rechazo al ‘efecto de realidad’ se debe a que los inventos de El sueño encuentran su legalidad en lo convencionalizado, es decir, en la serie de reminiscencias cinematográficas e historietísticas, en la convergencia de múltiples relatos, tópicos, principios que hacen que el lector contemporáneo admita autómatas gigantescos que se enfrentan en una lucha de titanes o pantallas que ofician de puentes entre el mundo virtual y el mundo real. (2006: 53)

Al igual que en las demás novelas, en *El sueño* también las invenciones del Sabio Loco generan relato. El uso de convenciones asociadas al estereotipo del Sabio Loco (por ejemplo, la creación de objetos y monstruos para dominar el mundo y las aventuras que viven los personajes para impedir que eso suceda) se convierte en una estrategia para alterar una situación que se presenta como realista, producir un encuentro con otro “nivel de realidad” y de esta manera seguir inventando. Nada habría ocurrido en el relato de no ser por los inventos del Profesor Neurus, tanto los relacionados a su proyecto de fecundación como el “dispositivo de televisión que transmitía en los dos sentidos” o los robots que tenían fines publicitarios. Las invenciones del Sabio motivan la invención de la historia.

Cuando sucede el cruce del “nivel de realidad” realista con el “nivel de realidad” que ingresa con el estereotipo del Sabio Loco se produce un efecto de trivialización del relato, los personajes se acomodan a las nuevas convenciones massmediáticas y se integran a lo inmediato y tremendista de la aventura televisiva. La batalla de titanes del

último episodio del *El sueño*, en la que ambos contendientes son tecnobots creados por el Sabio Loco, culmina en una imagen epifánica que devuelve a los protagonistas de la aventura a su cotidianeidad. No obstante, el melodramatismo y las coincidencias del final mantienen la “atmósfera televisiva”: “¿Es el fin del mundo?” pregunta uno de los personajes mientras que Mario y Lidia se mostraban mutuamente las cucharitas de plata que ambos había guardado y que ella prometía “guardar para siempre”.

3. a. Apropiación y alteración del estereotipo del Sabio Loco

En resumen, el uso del estereotipo del Sabio Loco en Aira constituye un modo de hacer avanzar una historia o de generar un desenlace inmediato al tiempo que se introducen en la escritura códigos que se asocian a lo massmediático y lo televisivo. No obstante, se observa asimismo otro procedimiento vinculado al uso de estereotipos, se trata de lo que Contreras llama la “transfiguración del estereotipo en invención” (2002: 86). Esta transfiguración consiste en una operación que Contreras advierte en los estereotipos que se reproducen en *La liebre*. En su análisis de esta novela Contreras habla de “la *potenciación* del estereotipo”, es decir el hecho de que en Aira los estereotipos aparecen “quintaesenciados, alucinados, potenciados” (2002: 88), lo que constituye en sí un mecanismo para la invención. Respecto del Sabio Loco se observa de modo similar la “potenciación” del estereotipo. Es decir, se encuentran rasgos que permiten la identificación del estereotipo como tal y también características que amplían el espectro del estereotipo y que son particularmente propias de la invención airiana.

En su análisis de la narrativa airiana en función de la teoría *queer*, Mariano García habla de moldes que se quiebran en la caracterización de personajes y equipara la

libertad de Aira en la constitución de sus personajes con la creatividad que surge de los desenlaces de sus novelas:

...es muy característico de la obra de Aira huir, para la presentación de sus personajes, de los lugares comunes asociados a su clase social, su educación, su forma de hablar. En lugar de presentar abstracciones o caricaturas de las profesiones y las clases sociales, casi todos sus personajes parecen dispuestos a quebrar esos moldes con un acto impensado de libertad, o de creatividad. Esta manera de construir los personajes es similar a la estructura de sus novelas, que parten de un marco realista (que muchas veces son de hecho pastiches de Balzac o de Zola) para luego abrirse a lo inesperado o, en sus propias palabras “el fondo de lo desconocido, lo nuevo”. El rechazo a la caricatura realista, entonces, cuenta para todos sus personajes, incluidos los personajes gay que puedan aparecer en sus páginas. Esto puede corroborarse por las “voces” de la doxa a las que Aira suele oponer la contradoxa de sus personajes. (2008: 12)

Si bien se entiende con García el hecho de que Aira rechaza la “caricatura realista”, lo que el ensayista parecería no advertir es el uso de modelos culturales en el proceso de creación, incluso cuando conscientemente los altere. En sus relatos Aira opera una especie de montaje de personajes, usa deliberadamente los estereotipos, como los *ready-mades* de Duchamp, y los convierte en elementos de una obra artística, esto es como veíamos con Contreras recién “transmutar el reconocimiento en invención” (2002: 87).

La identificación del estereotipo del Sabio Loco en la obra de Aira se produce en primer lugar precisamente porque en sus novelas se lo nombra como tal. Tanto en *Embalse* como en *El congreso de literatura* y en *El sueño* la denominación “Sabio Loco” es explícita. Esto habla de un uso deliberado de esta figura que en algunos casos es protagonista y en otros personaje secundario pero fundamental en las tramas de las novelas en que aparece. En segundo lugar, la figura del Sabio Loco se define también por la presencia de ciertos atributos básicos: la dedicación a la actividad científica para

el logro del clásico objetivo de “dominar el mundo”, dato que el científico habitualmente oculta tras algún tipo de coartada.

Estas características se encuentran presentes en *Embalse* y *El congreso*. Si bien el Profesor Halley nunca revela explícitamente sus deseos de dominación del mundo, es un personaje que se muestra fascinado por las posibilidades de la ciencia:

Hoy día, la ciencia, y se lo dice un científico, es infinita. No tiene límites, simplemente. –Era terminante, no admitía discusión. –Fíjese en la ingeniería genética. ¡Otra que las “puertas de la percepción”! Es la puerta abierta a todas las posibilidades. (E: 133)

Halley trabaja de manera oculta en un proyecto que combina la manipulación de genes y átomos para lograr el nacimiento de “la liebre legibreriana”, según un científico que trabaja con Halley se trata de

...una especie que buscan los científicos desde hace años. Un solo ejemplar aseguraría la continuidad de los territorios... de la Patagonia, las islas Malvinas, y Siberia. Cuando nazca, la Argentina dejará de existir, formará parte de la URSS... Los generales... Habrá un baño de sangre. (E: 203)

Como se ve, el Sabio de *Embalse* tiene un claro deseo de dominación y poder ilimitados mediante su actividad científica. En el caso de *El congreso de literatura*, la novela es más explícita respecto de la manifestación de la actividad del Sabio y de sus propósitos. El protagonista es

...un científico en la Argentina experimentando con la clonación de células, de órganos, de miembros (...) El éxito era invariable, aunque al pasar a los seres humanos los clones resultantes cambiaron sutilmente de naturaleza: eran clones no parecidos (...). En este punto quedó en un impasse, sin poder seguir en la dirección de su objetivo final, que era nada menos que el dominio del mundo. En ese sentido era el típico Sabio Loco de los cómics. (ECL: 28 y 29)

Como se ve, el texto determina qué clase de personaje será el eje del relato, y muestra el uso premeditado de un patrón sobre el cual se operarán algunas alteraciones.

En *El sueño* también se indica expresamente la intervención de “un sabio loco del barrio”, Phillippe Lamarque de Panzoust, conocido como el Profesor Neurus. Si bien

el sabio es nombrado muy pocas veces en la novela, el apodo profesor Neurus que elige Aira para el personaje muestra a las claras la construcción del personaje siguiendo el modelo de un personaje del mismo nombre creado por García Ferré que apareció tanto en historietas como en televisión. En la novela Aira invierte la referencia de su origen y postula a su personaje como fuente de inspiración del personaje de historieta.

Ahora bien, volviendo a lo que observaba Contreras sobre la “transmutación del estereotipo en invención”, se advierte que “la invención” que opera Aira sobre sus científicos tiene ciertas características regulares que mantienen en algunas obras. Como se observó antes, un primer aspecto que excede el horizonte del estereotipo y produce alteraciones en la caracterización del Sabio Loco tiene que ver con el relajamiento de la rigurosidad y la obsesión propias del científico, rasgo que convierte al Sabio más que en un científico en un *bricoleur*. Precisamente, los Sabios Locos de Aira se caracterizan por el hecho de utilizar elementos poco ortodoxos para la ciencia que practican, en este sentido hay siempre un énfasis en el carácter precario y diverso del material de trabajo. Por ejemplo, en *El congreso* al hablar el narrador sobre la posibilidad de cambiar el rumbo de sus experimentos señala:

Podía hacerlo gracias a las condiciones materiales en que los había realizado. Condiciones precarias de bricoleur aficionado, arreglándoselas con cartones y frascos, con juguetes reciclados y retortas chinas de ocasión. Su laboratorio estaba instalado en el cuartito de servicio de su viejo departamento; y como no tenía depósito de cadáveres hacía circular a sus clones humanos por las calles del barrio. La pobreza, que tantas frustraciones le había causado, tuvo su lado primitivo cuando se hizo patente que sólo lograría su fin mediante una radical conversión de métodos, y ésta pudo hacerse sin perjuicio de inversiones o instalaciones que no existían o no equivalían a nada. (ECL: 29 y 30)

En *Embalse*, tanto la precariedad del laboratorio del profesor Halley como los elementos heterogéneos que en él se encuentran evidencian el carácter amateur de la actividad científica del profesor.

Este cuarto era un laboratorio. No con todos los aparatos con que se representan los laboratorios, sino con los mínimos que sirven para reconocer uno. Por ejemplo una perchita con diez tubos de ensayo (pero tapados con corchos de botellas de vino, rebajados a cuchillo), un mechero de Bunsen, y una buena cantidad de cosas sueltas, en una mesa que ocupaba casi todo el cuarto. (E: 163)

Dejando de lado la suciedad, las escobas, las pilas de diarios viejos, las damajuanas, la docena de paragolpes de camión todos atados con una soga y parados en un rincón, y otras cosas por el estilo, había sólo dos elementos dignos de atención, pero tan notables que casi rivalizaban con la camilla y su ocupante. (E: 165)

En este caso llama la atención la cantidad de detalles que se ofrecen sobre el lugar donde se lleva a cabo la actividad que sirve de fachada al profesor, el tratamiento mágico para futbolistas, y que sean muy escasos los datos sobre el proyecto más importante del científico que es el de la liebre legibreriana. Es decir, las descripciones de los lugares donde se desempeña el científico como de su accionar muestran una faceta que se empeña en resaltar la precariedad y el amateurismo en la forma de trabajo.

Esta cualidad particular de los científicos airianos se vincula con la conciencia que tienen estos personajes de sus posibilidades o límites económicos. Como se aprecia en la última cita de *El congreso*, el científico tiene muy presente la precariedad y la pobreza de los recursos con los que cuenta, no obstante esto no le impide seguir adelante con sus planes. Por lo general, la fachada que utilizan los Sabios Locos de Aira para ocultar sus verdaderos proyectos constituye una actividad económica que el científico necesita para subsistir. En *Embalse*, cuando el protagonista le pregunta al Profesor Halley si se dedica a la ingeniería genética, el científico además de ocultar sus verdaderos planes se refiere a la escasez de los recursos económicos con los que cuenta: “¡Me gustaría! Pero aquí... -un gesto a lo que lo rodeaba-, con la subvención que recibo, con el estado del país... Sin contar la poca simpatía que siento por este gobierno” (E: 134). En *El congreso*, el tema económico en realidad aparece primeramente cuando el protagonista y

narrador cuenta cómo logra hacerse rico luego de las “angustias económicas” que venía sufriendo debido a las exiguas ganancias que surte su labor como escritor y a las dificultades que se presentaban en la industria editorial de la traducción. La necesidad económica se presenta en *El sueño* de manera más solapada. El Profesor Neurus además de iniciar un proyecto de fertilización asistida, se dedicó a la creación de “robots publicitarios” para una fábrica de sofás, uno de ellos es el que se enfrenta en el final del relato con el Monjatrón que es otro robot de la misma tecnología.

Como se evidencia, en Aira los Sabios Locos siempre se dedican a otra cosa además de su actividad científica. Es decir, la identidad de esta figura no se reduce únicamente a la actividad científica y esta es otra particularidad que motiva un corrimiento respecto del estereotipo. Por lo general, estos científicos no se han dedicado a la ciencia a lo largo de su vida, o la actividad científica no es su única profesión. Se sabe del profesor de *Embalse* y de César de *El congreso* que ambos se han dedicado a otras profesiones. En *Embalse* Halley es, antes que Sabio Loco, director del Centro del Piscicultura de Embalse, en su juventud fue jugador de fútbol y luego de quedarse ciego inició una empresa de transportes. Contra toda expectativa, se dedica tardíamente a la actividad científica y a pesar de ello se convierte en Sabio Loco y logra el reconocimiento de la comunidad científica (el doctor en Física graduado en Princeton que le revela al protagonista las verdaderas ocupaciones de Halley). Del mismo modo César es un personaje que no se dedica exclusivamente a la ciencia. Por el contrario, este personaje narrador de la novela se reconoce primero como traductor y escritor, y es desde esta profesión que relata su aventura como Sabio Loco. Se trata en este caso de una identidad que se adopta para contar una historia.

Una alteración diferente se produce en el estereotipo del Sabio Loco que se encuentra en *El sueño*. El sabio Phillipe Lamarque de Panzoust, apodado Profesor Neurus, se desentiende de su actividad, se retira. Lo novedoso es que sea un grupo de monjas el que le de continuidad a su proyecto genético de fertilización asistida. De esta manera, si bien el personaje del Sabio Loco no desaparece, se producen tres transformaciones al estereotipo del Sabio Loco. La primera diferencia es que de un científico que trabaja individualmente se pasa a un grupo de personas que aparentemente no tiene líder. El segundo corrimiento del estereotipo es interesante por el hecho de que sean mujeres las que se propongan como investigadoras científicas. La tercera alteración es definitivamente radical, que estas mujeres sean monjas. Así, Aira potencia el estereotipo y lo lleva prácticamente a su extremo opuesto, Aira logra que el dogma y la ciencia coagulen en las monjas científicas. De esta manera relaja totalmente el horizonte del estereotipo hasta el límite del absurdo.

En un apartado que Sarlo dedica al análisis de un folletín de ciencia ficción de Horacio Quiroga protagonizado por tres científicos, la ensayista establece una distinción entre el “científico inventor” y el “innovador técnico”:

...oscuramente, el científico inventor es la culminación de algo que también está en el origen del innovador técnico, pero una culminación que lucha para liberarse de los objetivos sociales o económicos que mueven al inventor tecnológico y práctico. (2004: 42)

Como se dice, la diferencia entre ambas figuras reside en los motivos sociales o económicos que tienen en cada caso. En Aira estos objetivos que distinguen al Sabio del inventor están presentes a pesar de que a veces un personaje se acerque más a la figura del inventor y otro a la del Sabio. Sus científicos parecieran estar siempre en un ida y vuelta entre estos dos límites, son Sabios Locos sí, pero no se apartan nunca de aspectos

más mundanos de la vida cotidiana. De una u otra manera se exhiben las necesidades económicas de estos personajes, sus luchas por la subsistencia, como también aspectos de la vida sentimental o familiar.

Tanto en *Embalse* como en *El congreso* se observa cierta humanización de en el científico que convierte a estas figuras en sujetos que, si bien no siguen las convenciones propiamente realistas, tienen un matiz tan cotidiano como el de los códigos massmediáticos de donde proviene su matriz. De ninguna manera se trata de personajes aislados en el limbo de la ciencia. El hecho de que, por ejemplo, el profesor Halley publique artículos en un diario provinciano como *La voz del Interior* o visite a su vecino para pedir prestada una máquina de escribir porque la suya no funciona quiebra el aislamiento y la rigidez que habitualmente forman parte del estereotipo del Sabio Loco. Por otro lado, tanto *Embalse* como *El congreso* ofrecen datos de la vida sentimental y familiar de sus Sabios, en los dos casos se trata de hombres casados y padres de familia, aspectos que si bien no son relevantes cambian completamente la fisonomía del estereotipo. Los Sabios de Aira, salvo en ocasiones, no son científicos aislados completamente de la vida cotidiana. Por el contrario, Aira logró quitarle al estereotipo el ensimismamiento en la actividad científica y la rigurosidad que le son propios.

4. El caso particular de *Las aventuras de Barbaverde*

En *Apocalípticos e integrados*, Eco señala:

Es razonable la hipótesis de que toda narración que proceda por topoi, en el plano de la utilización práctica, no comunique más que mensajes pedagógicamente “conservadores”; el topos está prefijado, y por tanto refleja un orden preexistente a la obra. Sólo una obra que cree ex novo un tipo humano puede proponer una visión del mundo y un programa de vida que estén más allá del estado de hecho. Una lectura de los comics contemporáneos, de gran parte de la literatura de aventuras, un análisis de los personajes televisivos, nos llevaría a comprobar fácilmente esta hipótesis. Por otra parte, es un hecho que, en algunos casos (por ejemplo, determinadas narraciones de ciencia ficción), el topos convencional (el héroe espacial, el monstruo con ojos de insecto -...- el tecnarca intergaláctico, o el científico loco) constituye el elemento básico de una alegoría que lo supera, y asume funciones de rotura y de propuesta, no de mera confirmación de los hechos. (2008: 218)

Posiblemente por este motivo es que obras como *Ema, la cautiva* o *La liebre* demuestren, en parte, la ruptura que representa la literatura de Aira en la narrativa argentina. Historias como estas han generado nuevas propuestas respecto del uso de estereotipos en literatura por el hecho de que Aira supera, excede los estereotipos, o como decíamos antes con Contreras, los “potencia”, los “alucina”. No obstante, un caso un tanto diferente es el de *Las aventuras de Barbaverde* (2008) que introduce como dice Eco “topos convencionales” de comics, novelas y películas de aventuras sin modificaciones que generen variaciones significativas, aunque sí con agregados propiamente airianos.

Inicialmente el proyecto de Aira para este libro era producir relatos indefinidamente en torno a un personaje central que iba a ser Barbaverde, decía en una entrevista que pretendía crear un “marco fijo” a partir del cual contar aventuras en homenaje a las lecturas de comic de su infancia, proyecto que abandonó al terminar el cuarto relato. Precisamente respecto de esas lecturas que se hacen en la niñez Eco señala que “el mecanismo en el que descansa el disfrute de la iteración, es típico de la

infancia” (2008: 243). *Las aventuras de Barbaverde* exhibe enfáticamente este regodeo por “la reiteración de un esquema básico”, los estereotipos de los que se apropia se corresponden con los de la historieta, el cine y la literatura de aventuras. Se trata de esquemas a los que se ajustan no sólo la figura del Sabio Loco sino también los demás personajes principales de los relatos: un hombre y una mujer, Sabor y Karina, como testigos e intermediarios de las batallas siderales que se libran una y otra vez entre un villano, el profesor Frasca, que quiere dominar el mundo y un superhéroe que siempre lo impide, Barbaverde.

Si intentamos con Eco observar “los elementos de una *iconografía*” como es la del comic en *Las aventuras...*, es obvio decir que difícilmente se podrían encontrar algunos. Por supuesto no puede haber convenciones gráficas y figurativas propias de este arte, ni encuadre, ni un uso libre y ampliado de elementos onomatopéyicos. En cambio sí se advierte la presencia de “estereotipos realizados” propios del cine y la cultura de masas, “la división maniquea entre bien y mal” y una forma de narrar que se identifica con lo siguiente:

...el lenguaje del comic sería sólo apto para narrar historias muy simplificadas, en que los matices psicológicos estén reducidos al mínimo, y el personaje no sea válido por sus capacidades de individuación, sino por su posibilidad de utilización esquemática, alegórica, o como puro cuadro de referencia para una serie de proyecciones e identificaciones realizadas libremente por el lector. (2008: 164)

En *Las aventuras...* hay un interés permanente por trabajar con estos esquemas simplificados, historias de persecuciones eternas del bien contra el mal en las que siempre aparece una nueva asechanza seguida inmediatamente, aunque no sin cierto esfuerzo, de su aplazamiento por parte de un poder benefactor más grande. Incluso cuando por momentos los personajes se aparten de estas convenciones, Aira incansablemente hace alusiones a los modelos en los que se basa:

Lamentablemente, no era esa clase de artistas; quizá ya no quedaba esa clase de artistas, por lo menos no quedaba fuera de las películas o los cómics, de donde Sabor había sacado toda su información sobre el arte y los artistas. (LAB: 89)

Recordaba un deseo típico de los enamorados del cine y los cómics (porque de ahí provenía, también, todo su conocimiento del amor): ver sin ser visto. (LAB: 90)

De modo que, entre los muchos modelos estereotípicos que se podrían identificar en esta obra, el del Sabio Loco es uno de los que logra su más plena representación. La figura del científico sigue deliberadamente la del comic y el dibujo animado y por lo tanto el personaje del profesor Richard Frasca se adecúa al modelo del estereotipo.

En contraste, el oponente de Frasca sí constituye un caso particular. Barbaverde no es específicamente un científico –la novela lo define con el epíteto “célebre aventurero” – sino un personaje cuya ocupación es salvar al mundo de los planes maliciosos de Frasca, por este motivo se acerca más bien al estereotipo del superhéroe. Lo interesante de sus apariciones, intervenciones o soluciones es que todas tienen que ver con el arte, con la ciencia o con la tecnología. Por esto, Barbaverde se vincula con la figura del creador o inventor. Sus estrategias son “insondables y con frecuencia incomprensibles” (242). A diferencia de lo que sucede con el personaje de Frasca, la figura de Barbaverde exhibe de manera más evidente ciertas alteraciones respecto del estereotipo del superhéroe: se trata de un personaje de cierta edad, petiso con barba y sobrepeso. Es un personaje siempre misterioso que carece de la típica doble identidad bajo la que se esconden los superhéroes, aunque en una ocasión se presenta como “contratado las autoridades chinas para que actuara como agente publicitario o de relaciones públicas en el exterior” (117), aspecto original y desestructurante para el estereotipo del superhéroe.

En cambio, el profesor Frasca es un sujeto que se acomoda perfectamente al molde del Sabio Loco, por eso la novela no presenta mayores descripciones de su figura. No hay intento de alteración del patrón, por lo tanto no hay necesidad de profundizar sobre lo que ya se sabe: Frasca es un típico villano ensimismado en sus ideas que pretende dominar el mundo mediante artilugios realmente novedosos. El personaje sigue la lógica de los Sabios Locos de historietas y dibujos animados: en cada episodio un nuevo intento de dominación y un nuevo fracaso. Las reflexiones que aparecen en el relato en este sentido enfatizan su constitución a partir del estereotipo:

Como todos los villanos y sabios tenebrosos se disputaban el dominio del mundo, estaba muy infatuado con sus poderes intelectuales, y confiaba ciegamente en ellos. Derrotado cada vez, y todas las veces, por Barbaverde, adjudicaba sus reveses a la mala suerte, y reservaba sus energías para la próxima vez, en lugar de usarlas para hacer autocrítica. (LAB: 60)

...en el fondo sabía que ninguno de sus triunfos sería definitivo, y tarde o temprano debería recomenzar con otro plan, más ingenioso, más retorcido, más oportuno. Lo único que se interponía entre él y el dominio del mundo era Barbaverde, y no podía creer que a la larga no pudiera encontrar, así fuera ayudado por el azar, la maniobra a prueba de la reacción del bien, representado por el célebre aventurero. (LAB: 63)

No obstante, debemos reconocer que en *Las aventuras...* no dejan de aparecer ciertas características que remiten a otros Sabios que hemos estudiado. Una de ellas es la constante preocupación de los científicos por el tema del dinero y la subsistencia económica. En el primer relato Frasca se propone dominar el mundo mediante el control del mercado mundial de alimentos, en el segundo interesado en desorientar al mundo para que no creyeran su objetivo de anular el Presente decide comercializar sus fracasos “en forma de dibujos animados y videogames” para financiar otros intentos de dominación (159).

Otro rasgo particular de los Sabios de Aira que se observa en Frasca son las invenciones al estilo del *bricoleur*:

Era una escopeta, una delgada y elegante escopeta antigua, con herrajes cincelados, casi una pieza de museo. Pero las circunstancias y los antecedentes le daban un cariz propio de horror, como toda tecnología anticuada que se reforma para usos novísimos o futuristas. Pues esta arma estaba cargada con una de las invenciones más mortíferas del profesor Frasca: las balas de supermorfina. (LAB: 81)

Como puede verse en este ejemplo, una de las armas más importantes del profesor es en realidad un viejo objeto reciclado y reinventado para un uso más potente. De la misma manera se puede apreciar en el laboratorio de Frasca una conjunción de elementos que exceden lo propiamente científico. Es más, muchos de estos elementos se vinculan al trabajo artístico de Karina y por tal motivo Sabor cree con ciertas dudas ingresar al taller de arte de la artista en vez de a un laboratorio, aunque podía ser ambas cosas al mismo tiempo:

...no había caballetes ni bastidores ni pomos de pintura, tampoco tablero de dibujo ni plumines, lápices o tijeras. Ni muchos menos arcilla o pasta de modelar o como se llamara. Se veían algunos papeles, pero como podrían verse en cualquier parte, algunos libros apilados (almanaques, tablas de logaritmos, un viejo manual de aerodelismo). Todo lo demás eran aparatos ópticos, la mayoría obsoletos, conservados más por su valor decorativo que por su utilidad, membranas de filmación, teodolitos de bronce, una gruesa manguera de goma blanca muy flexible, y cosas por el estilo. Era bastante difícil imaginar para qué podían servir.

Cuando levantó la vista del instrumental, renunciando a entender, pudo apreciar que el espacio era grande, polvoriento, daba la impresión contradictoria de haber pasado mucho tiempo abandonado y a la vez estar muy trajinado. De esto último eran pruebas las botellas vacías, las colillas en el piso, las sillas y sillones, los biombos, las lámparas... (...) Y si a la noche había podido comprobar que el sitio era el laboratorio y guarida de Frasca, ¿cómo podía ser al mismo tiempo el taller de Karina? (LAB: 350)

Más allá de estas particularidades que habitualmente Aira confiere a sus científicos, interesa observar que, a pesar de que en *Las aventuras...* no se altera significativamente el estereotipo del Sabio Loco, se establece cierto vínculo entre el

trabajo científico y el artístico como veíamos que sucede igualmente con el trabajo artesanal del *bricoleur*. En varias ocasiones los espacios de trabajo, como veíamos recién en la cita anterior, o de acción tanto de Frasca como de Barbaverde se asocian al trabajo artístico, lo que no modifica la naturaleza estereotípica de los personajes, ni implica que sus producciones dejen de ser artefactos científicos o tecnológicos, simplemente adoptan además cualidades artísticas.

Ahora bien, el matiz artístico de los objetos o acciones de estos personajes tiene características que se inscriben en las ideas vanguardistas de Aira. Tortosa Pujante sugiere respecto de “El gran salmón” que los objetos y proyectos desarrollados por Barbaverde y Frasca exhiben la concepción de arte que tiene el propio autor, es decir, se trata de una obra que, como sucede con muchos otros relatos de Aira, reflexiona sobre los procedimientos de creación del arte. Para llevar adelante su análisis, Tortosa Pujante se basa en cinco aspectos a los que tiende la literatura de Noll, Aira y Bellatin de las últimas décadas según define Laddaga en su ensayo *Espectáculos de realidad* (2007):

Toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo.

Toda literatura aspira a la condición de improvisación.

Toda literatura aspira a la condición de la instantánea.

Toda literatura aspira a la condición de lo mutante.

Toda literatura aspira a la inducción de un trance. (2007: 14 y 15)

Vale aclarar que los cuatro relatos de *Las aventuras de Barbaverde* muestran de diferente modo y en distintos momentos las reflexiones que Aira hace sobre su manera de pensar el arte y la literatura. Aira no limita sus observaciones en este sentido a la entrada en acción de los científicos, por el contrario aprovecha cada oportunidad que tiene para hacer comentarios sobre arte, especialmente cuando Karina, que es artista plástica, analiza posibilidades de creación a partir de las experiencias estrafalarias que vive o cuando Sabor piensa en ella y su idea de arte.

De los cuatro relatos que componen *Las aventuras...* tres presentan momentos en que el trabajo científico o tecnológico del Sabio Loco y el “célebre aventurero” exhiben cualidades artísticas que se asimilan a las propuestas de Laddaga. El primero de ellos se encuentra en “El gran salmón” y es obra de Barbaverde, se trata de un “observatorio astronómico al aire libre” operado por cigüeñas. El personaje de Karina es el primero que se enfrenta a esta instalación e interpreta, desde su mirada de artista, que se trata de un montaje:

Una vez que hubo asimilado lo que tenía ante la vista, la sorpresa cedió paso al goce estético. El respeto que sentía por Barbaverde, escaso o inexistente hasta ese momento, se hizo enorme. Por más de un motivo, esa instalación llenaba todos los requisitos y exigencias, hasta las más quisquillosas, de su concepto del arte. (Ni se le pasó por la cabeza que fuera otra cosa que arte.) Tenía la atmósfera absurda, el concepto hermético, la artesanía imaginativa, el equilibrio de ilusión y representación, las dimensiones, el aire casual y momentáneo, la conmovedora fragilidad, la devoción infantil, en suma, todo lo que ella le pedía a la creación artística.

Sintiéndose una sonámbula, y hasta una especie de obra de arte ella misma (su sensación favorita) se introdujo en la representación, muy consciente de sus pasos y movimientos. (LAB: 46)

Como puede verse, esta es una instalación de carácter contemporáneo, una *performance*, porque como indica Laddaga sigue “la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (2007: 14). El relato de Aira pareciera jugar a que el dispositivo es “de verdad” y luego “de mentira”, Karina intenta mirar por uno de los telescopios y luego recuerda que no era real. Por momentos la instalación tiene la apariencia de una representación estática, como una instantánea o “un cuadro vivo surrealista” (71), pero inmediatamente por su inestabilidad muta y se transforma, las cigüeñas parecen embalsamadas y luego remontan vuelo. Los personajes pueden

interactuar con la obra, Karina al insertarse en ella entra en una especie de trance, aunque más tarde participa activamente del montaje:

A ella se le despertó la conciencia de artista, y fue hacia su escalerita de mano para dar órdenes; después de todo, este dispositivo en proceso se parecía mucho a una de sus instalaciones, tanto que se preguntó si no habrían estado espiando en sus cuadernos de notas. (LAB: 79)

Hay que tener en cuenta también que esta obra de Barbaverde interactúa no sólo con Karina y otros personajes sino que tiene un vínculo con el objeto con el que el Sabio Loco pretende llevar adelante sus planes de dominación. Por lo tanto el Salmón gigante participa de este “sueño estético”. Se trata un objeto magnificado, “cualquier cosa”, que adquiere valor estético como el *ready-made* de Duchamp:

Lentas al principio, majestuosas, elegantísimas, las cigüeñas alzaban vuelo arrastrando al extremo de las correas el sillón, blanco como ellas, de loza y aceros cromados. Mágica cuadriga alada, remontando la diagonal espiralada de la noche, hacia el Salmón. (LAB: 79)

En el segundo relato de *Las aventuras*, “El secreto del Presente”, la batalla entre el Sabio Loco y el superhéroe por la anulación del Presente termina convirtiéndose en un espectáculo de luces y sonido que hace de introducción a una fiesta *rave*, lo que hace pensar nuevamente que se trataría una *performance*, un instante artístico improvisado, mutante, que invita a la participación y al trance. Al igual que en relato anterior, Aira conjuga elementos diversos: columnas de pirámides que avanzan para apoderarse del Presente, videojuegos en Internet que las multiplican, una avioneta con forma de libélula que las filma para convertir las pirámides en imágenes y al final de esta escena típica de película de ciencia ficción la sugerencia de que sería un evento artístico. Así Aira logra “verosimilizar” tanto delirio, lo convierte en arte, concepto bajo el cual, desde Duchamp, “cualquier cosa” puede considerarse como tal.

El tercer relato de *Las aventuras...* sigue más bien la lógica de una novela de aventuras y, aunque hay en algunos momentos intentos de hacer arte por parte de Karina, el proyecto del Sabio Loco tiene una atmósfera más televisiva o cinematográfica que artística. El rayo de Richard Frasca que transforma juguetes en cosas y seres reales posibilita el desarrollo de episodios bizarros propios de una película de ciencia ficción. En cambio, en el cuarto relato de *Las aventuras...*, si bien no puede decirse que la manera en que el Sabio Loco decide dominar el mundo se asimile inmediatamente a un trabajo artístico, ciertos momentos de su complejo proyecto se vinculan con el concepto de montaje vanguardista o con la idea de *performance* por la teatralidad de las acciones. El relato cuenta que la técnica de Frasca “se basaba en un montaje de atracciones que distrajeran de la cosa en sí” (353). Una de estas atracciones es la reproducción de una película donde se presentan escenas de la Fashion Week (evento relacionado al proyecto de dominación de Frasca). Sobre el modo de construcción de este filme se enfatiza la idea del montaje:

Al principio creyó que tenía que ver con el montaje, que era nervioso y un tanto irracional: los cortes imprevisibles en cualquier momento hacían cambiar una modelo por otra en la pantalla...
(LAB: 312)

La cámara, o más bien el montaje, que incluía el montaje sonoro, actuaba como instrumento mágico que leía el pensamiento de las modelos. (LAB: 313)

Este tipo de atracciones se justifica con la alusión a una corriente vanguardista: el hecho de que “la opinión pública estaba habituada al surrealismo, y cuanto más disparatado fuera el programa que se le ponía ante la vista menos sospechaba” (352). Por otro lado, como se percibe en esta cita, cuando se habla de los planes de Frasca se trata con frecuencia como si fuera una puesta en escena:

Adoptando la figura un tanto grotesca o infantil del sabio loco con la ambición desmesurada de “dominar el mundo”, había disimulado sus verdaderas intenciones. El truco, el ilusionismo tramposo y teatral, quedaba en primer plano, deslumbrando con su maquinaria, y hacía creer que era él el que pretendía adueñarse de la realidad, volverla truco, teatro, fantasía. (LAB: 317)

Por eso se considera cuál es el “escenario privilegiado, y único” de los proyectos de Frasca: “las celebradas series de artículos de Sabor” (318), y también “la opinión pública”. En definitiva, Frasca lleva a cabo pequeñas *performances* en función de su plan que serán luego reproducidas en los artículos de Sabor, lo que implica dos tipos de presentaciones la inmediata e instantánea en la que a veces se improvisa y muta (por ejemplo cuando Frasca presenta imágenes en una pantalla que un “condensador” convierte en objetos volumétricos y en una mujer) y la que se hace a través de la narración de Sabor, un periodista que toma algunos elementos del incomprensible plan de Frasca y lo traduce en un relato que de todos modos tanto Sabio como público consideran como real.

Como se ve, en el cuarto relato de *Las aventuras...* funcionan también las hipótesis Laddaga en cuanto a que los objetos artísticos en que se constituyen los planes científicos del Sabio Loco tienden a la condición de arte contemporáneo, la improvisación, la instantánea, lo mutante y el trance, todas condiciones en relación íntima y directa con las ideas vanguardistas que Aira profesa. Por eso se puede decir otra vez que las figuras del Sabio Loco y el superhéroe conforman máscaras del mito de autor que construye Aira en sus relatos. Se trata de personajes que, como se verá en la cita de Laddaga, montan “espectáculos de realidad”, una realidad televisiva, cinematográfica, de ciencia ficción y al mismo tiempo artística:

...una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos del

milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan –como se imagina un objeto de deseo- figuras de artistas que son menos artífices de construcciones densas del lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, que empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuáles es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. (2007: 14)

Laddaga indica además que el modo de exhibición de estos “espectáculos” tiene una cualidad televisiva, aspecto que resulta muy evidente en *Las aventuras de Barbaverde*, el ensayista dice que

...no veo por qué no entender la novela como una emisión, como una entrega, como usamos la palabra en el código de la televisión. Hay algo en los textos recientes de Aira de particularmente emisivo. Abrir uno de estos libros es un poco como asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus números. Es como si aquello que aquí se presentara fuera un ejecutante que empieza una de sus sesiones in pectore, cuyo talento se encontrara sobre todo en el hallazgo y el pulido de aquello que ya se ha contado hasta el hartazgo.

Un ejecutante construye una serie de números breves recurriendo a ciertas piezas de su repertorio: ésta es la impresión que tengo cuando leo las piezas recientes de Aira... (2007: 10)

Esta percepción de Laddaga de asistir a un espectáculo en cada relato de Aira se aplica particularmente a *Las aventuras de Barbaverde*. Como vimos recién respecto de “En el gran hotel”, el Sabio Loco pareciera estar siempre intentando presentar un show, una obra de teatro o calculando las escenas de un programa de televisión. Asimismo, la atmósfera televisiva de esta obra se manifiesta de otras maneras: cuando se tematiza la transmisión de mensajes, cuando ocurren ciertas coincidencias o hechos instantáneos que parece que ocurrieran como por arte de magia, y también en los finales de algunos relatos donde el melodrama se mezcla con imágenes que prometen nuevos episodios del héroe y el villano:

Ya podían reconocer lugares y momentos. Para prolongar un poco más la deliciosa intimidad con el objeto de sus sueños, Sabor hizo describir a la nave un círculo sobre el perímetro de la ciudad. Al sobrevolar la ruta que partía del sur, vieron un autito amarillo que corría a toda velocidad; a pesar de la perspectiva

cenital lo reconocieron: era el Frascamóvil. El profesor derrotado huía, seguramente a incubar su rencor y sus planes en otro lado. Aunque no le sería fácil, porque atrás corría persiguiéndolo otro autito igual pero verde, color que lo identificaba como el Barbamóvil. Subían y bajaban las colinas hacia el horizonte lejano, minúsculos, unipersonales, el villano y el héroe, sólo como siempre y siempre dispuestos a reclutar ayudantes para actualizar sus aventuras. (LAB, 87)

La multitud pudo ver el desenlace en las pantallas de sus telefonitos portátiles; el laboratorio de Frasca también se volvía bidimensional, y de sus pliegues escapaba el profesor, corriendo por las dunas a toda la velocidad que le daban los pies, perseguido por la libélula, todo en simplificados trazos infantiles de dibujo animado. Se perdían a lo lejos, entre momias, esfinges y faraones que valsaban sobre el fondo negro. Con el cual el espectáculo terminaba, aunque no terminó del todo sino volvió a transformarse, como si necesitara todavía una nueva verosimilización. (LAB, 164)

Está claro que el uso de personajes estereotipados obliga el ingreso de formas y códigos que son propios de los géneros de comunicación masiva. No obstante, a pesar de que Aira no reniega en absoluto de esto, el uso de estereotipos en *Las aventuras...* pareciera por momentos querer justificarse. Los mismos personajes de sus relatos reflexionan sobre la realidad de los personajes de historietas con los que interactúan y sin embargo se suman la ficción que se les impone de la mano del héroe y el villano. El nivel de realidad de los personajes de historieta contamina y se infiltra en la cotidianeidad de los demás personajes que aceptan no ingenuamente a los personajes estereotipados como tales:

No ignoraba, por supuesto, quien era Frasca, ni quien era Barbaverde. Sabía que representaban respectivamente al Mal y al Bien, y sabía que en la ficción popular que los había hecho famosos, el Mal siempre resultaba vendido al final. Pero la dura experiencia de la vida le había enseñado que esas ficciones sobrevuelan la realidad sin tocarla, como una moralización aleccionadora, y en los hechos hay que dejar de lado los escrúpulos para salir adelante. (...) Lo tomó como un extra inofensivo, que en última instancia sólo podía afectar la "interna" entre los dos personajes, que después de todo eran sendos payasos de la cultura de masas. (LAB: 44)

...Karina no se sentía especialmente preocupada por el resultado del combate de titanes. Para ella Frasca y Barbaverde eran lo mismo en el

plano de sus intereses personales. Le tenía sin cuidado que representaran al Bien y al Mal. En otro de los enfrentamientos samsáricos cuyos desenlaces no importaban ya que volvería a repetirse indefinidamente. De hecho, la figura de Frasca le despertaba cierta simpatía, por su inventiva tan a fin a la del artista. El mismo Sabor, más allá de su identificación con el héroe de tantas aventuras que lo habían transportado desde la infancia, y más allá de la natural tendencia a ponerse en el bando del ganador, no habría visto con malos ojos una victoria circunstancial de Frasca. De otro modo, las cosas se hacían un poco mecánicas, y previsibles en exceso, y temía que el interés de los lectores flaqueara. (LAB: 120)

Está claro que en *Las aventuras de Barbaverde* asistimos a un caso particular en la narrativa de Aira porque sus relatos giran en torno a lo que en otros implica un desborde, el delirio de la acción del Sabio Loco. Si como decíamos en el primer capítulo de este estudio el Sabio tiene su parte precisamente donde una historia pareciera empezar a malograrse, en esta obra Aira naturaliza esos excesos amparándose en el formato estructurado de la historieta y vinculando en la mayoría de los casos la labor de héroe y villano al trabajo artístico, como si quisiera ofrecer una historia de aventuras y de paso un punto de vista sobre sus procedimientos y sobre el arte en general. Así monta una entrega más, un nuevo show, que añade nuevas máscaras a un mito de autor multifacético pero que no abandona, a pesar de todo, la careta de inventor, de Sabio Loco y de *bricoleur*.

4. a. Los Sabios de *Las aventuras de Barbaverde* en relación con los de *El volante*, *La trompeta de mimbre* y *Las curas milagrosas del Dr. Aira*

Si pensamos en otros relatos de Aira en donde aparezca el Sabio Loco como parte de la dupla del héroe y el villano, encontramos tres obras anteriores a la publicación de *Las aventuras de Barbaverde* que de un modo otro mantienen este patrón. La primera de ellas es *El volante* (1992) y las otras dos son: el capítulo “Los que quieren...” en *La trompeta de mimbre* y *Las curas milagrosas del Dr. Aira* ambas publicadas en 1998. Si

bien cada texto presenta sus particularidades respecto de la figura del Sabio Loco, en los tres se muestran las fuerzas del mal caracterizadas por un Sabio Loco (el teniente Gwaith Mapplewhite, el Capitán Clavo y el Doctor Actyn) que se enfrentan a las del bien igualmente representadas por científicos, excepto en *El volante* (el Enmascarado, el Doctor Moñito y el Doctor Aira). Más allá de las enormes diferencias entre estos relatos, los tres en algún momento exhiben la lógica de las historias de superhéroes donde héroes y villanos se disputan su poderío.

La aparición de un Sabio Loco, o más bien de un “amante loco”, en *El volante* resulta bastante particular porque se inserta en un episodio del resumen de una novela que escribe Norma Traversini como parte de su volante para promocionar su taller de expresión. El enfrentamiento de historieta que se produce entre “el amante loco” y “el Enmascarado” por salvar la vida de Lady Barbie ocurre de manera completamente inesperada y grotesca en el contexto de la sociedad inglesa cuando esta desplegaba su poder en la India de fin de siglo XIX. Para Contreras este episodio, que “roza el disparate y el ridículo”, ocurre en un momento en el que desenlace se acelera y los varios estereotipos que se reproducen hacia el final del relato se condensan y transmutan (2002: 201). Si bien la figura del amante loco se diferencia de la del Sabio Loco por los objetivos que cada uno tiene, este personaje por los procedimientos pseudocientíficos que aplica y por las intenciones fáusticas que exhibe se acerca mucho al Sabio Loco airiano que empieza a delinearse a partir de *Embalse*, publicada también en 1992.

En cuanto a *La trompeta de mimbre* este texto es, como expresó Contreras, “un manual de procedimientos artísticos” y el relato del enfrentamiento del Doctor Moñito y el Capitán Clavo se presenta como propuesta para un guión televisivo. Los científicos aparecen en la descripción de una escena de un programa de televisión en el que

prácticamente no ocurre más que su encuentro y parálisis producto de un gas que el Doctor Moñito estaba poniendo a prueba. Lo interesante es que la resolución del conflicto entre estos personajes depende de la secretaria de Dr. Moñito que observa la escena por televisión y que se encuentra en un nivel de realidad diferente por la posibilidad que tiene de entrar y salir la ficción televisiva. Los científicos de este show se definen por su rol en tanto Sabios Locos representantes del bien o del mal y sirven a esta propuesta televisiva en tanto se mantengan como tales. De modo que, de ninguna manera se operan alteraciones en los estereotipos.

El caso de *Las curas milagrosas del Dr. Aira* es diferente. Se vincula con los demás textos por el hecho de que aquí también aparecen sabios representantes del bien y del mal, el Dr. Aira y su enemigo el Dr. Actyn, pero se aleja de ellos porque *Las curas...* se construye a partir del relato del Dr. Aira, un personaje que no sigue propiamente el esquema del Sabio Loco aunque sí en parte el del *bricoleur* como aparece en otros relatos de Aira. No obstante, en esta historia hay una figura que se acerca más fielmente al modelo del estereotipo del Sabio Loco y es el personaje del Dr. Actyn. Posiblemente por ser un típico representante del estereotipo que el mismo Dr. Aira “había visto por televisión” (34), no se ofrecen mayores datos sobre esta figura aunque se sabe que es jefe de internos en un hospital y que a los ojos del Dr. Aira “se parecía a esos supervillanos de los comics, que nunca se proponen menos que el dominio del mundo” (30). Al igual que en otras novelas, el estereotipo encarnado en el personaje del Dr. Actyn constituye el ingreso de cierta atmósfera televisiva al relato. En un intento de hacerle pasar un papelón, el Dr. Aira cree que los secuaces del Dr. Actyn le están haciendo una “cámara sorpresa” para luego difundir su fracaso.

El Dr. Aira es un *flaneur*, un curandero, “bricoleur filosófico” que se propone “activar la edición de sus fascículos de Curas Milagrosas” (39) y evitar el papelón al que el Dr. Actyn lo quiere exponer. El Dr. Aira si bien se aparta del estereotipo del Sabio Loco comparte algunos rasgos similares con otros sabios airianos. Una de estas características es el hecho de que es un *bricoleur*, un personaje que se propone escribir una enciclopedia sobre curas milagrosas a partir de la experiencia de sus últimos años pero pensada como “una obra abierta, que incorporara dentro de un marco fijo sus cambios de ideas, de perspectiva y hasta de humor” (42). Ciertamente se trata de un método que se aparta de lo científico, como también lo hacen otras ideas estafalarias que tiene:

...se le ocurrió que sería muy lindo fabricarse unos trajes, más que trajes armazones de alambre que sostendrían telas de color, además de coronas, cuernos, aureolas, campanitas, que él podría ponerse para estar en casa, con fines de relajamiento o revigorización o cualquier otro motivo que se le ocurriera (44).

Por otro lado, como se ha visto, una de las particularidades de los científicos de Aira es el hecho de no haberse dedicado completamente a la actividad científica por la necesidad de ocuparse primero por la subsistencia económica. El Dr. Aira en este relato es explícito en este aspecto cuando habla de una “suma de dinero que le permitió tomarse una licencia de diez meses en sus actividades rentadas”, esto le da la posibilidad de “permitirse una absorción completa en su trabajo intelectual, como una especie de monje o sabio desligado de aspectos prácticos de la existencia” (37). De esta manera puede apreciarse, además del uso del estereotipo del Sabio Loco, un cierto perfil de sabio preocupado por cuestiones diarias de la existencia que se repite en varios personajes airianos de este tipo.

El recorrido que acabamos de hacer por estas obras y las demás que hemos visto nos permite distinguir posiblemente dos tendencias en el desarrollo del personaje del

Sabio Loco, por un lado la que se esbozó en este capítulo en la que el Sabio Loco con fuertes influencias del comic aparece como el villano de una dupla que conforma con un héroe y que empieza en *El volante* y sigue con *La trompeta de mimbre* y *Las curas milagrosas del Dr. Aira* hasta llegar *Las aventuras de Barbaverde*. Por otro lado estaría el Sabio Loco que aparece en *Embalse*, *El congreso de literatura* y *El sueño*, figura que de manera solitaria motiva la acción, la aceleración de las historias, la atmósfera televisiva, el malogramiento de la historia. En casi todos los casos se aprecia esta especie de sello propio del autor que es la actitud de *bricoleur* y definitivamente el modelo del Sabio Loco, el patrón, la repetición del molde que le permite a Aira seguir huyendo hacia adelante como lo dice él mismo en su ensayo “Particularidades absolutas”:

Es que para el hombre la realidad ya es una repetición, por obra de la conciencia que está representando infatigablemente, en su teatro íntimo simultáneo, todo lo que pasa y hasta lo que no pasa. A lo que pasa le falta algo para que lo real se haga verdaderamente real, para que lo real coincida con lo real. Y la repetición tiene esa tendencia al infinito por la que una vez que ha comenzado no puede detenerse nunca. (2001: 32)

Epílogo

Este trabajo tuvo su origen en el interés inicial de estudiar el modo en que el discurso científico aparece en textos literarios, obras como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Sr. Hyde* de Stevenson o el cuento “Yzur” de Lugones generaron interrogantes y motivaron la búsqueda de otros textos. Al principio se pretendía usar la noción de “discurso social” en Angenot para explorar los discursos científicos en la literatura pero esta línea de investigación generaba dificultades al momento de definir un objeto de estudio. Entonces se optó por analizar los personajes que promovieran o fuesen portadores de esos discursos, especialmente en la literatura argentina contemporánea. El descubrimiento de la narrativa de César Aira constituyó una revelación por la cantidad de inventores y científicos que habitan en sus páginas y al mismo tiempo un importante desajuste respecto de las ideas que se manejaban previamente. Si bien muchos de sus personajes son científicos, no podría afirmarse que sean promotores de un discurso científico que se intente difundir como ocurría con los personajes de Holmberg.

Así se empezó a considerar la noción de “estereotipo” para examinar los personajes inventores de Aira. Esto surgió a partir de la percepción del autor de que sus personajes son más bien marionetas que sirven al incondicional principio de la acción que el escritor sostiene para el desarrollo de sus relatos. El estereotipo del Sabio Loco, todavía vigente por ser la imagen social más difundida de los investigadores científicos y tecnológicos en nuestra cultura occidental, se convirtió de este modo en la principal categoría de análisis de los científicos airianos y de la investigación que se comenzó a desarrollar.

El recorrido de este trabajo me ha permitido lograr comprender al menos en parte cómo se produce la inserción del estereotipo del Sabio Loco en la literatura de

Aira. Como se ha visto, este estereotipo se vislumbra con frecuencia en la composición de sus personajes, aunque en muy pocos casos podría decirse que responde puntualmente a un modelo, que por tratarse de un estereotipo tampoco puede definirse con precisión. Fiel a sus principios vanguardistas, Aira deconstruye el molde del Sabio Loco y lo vuelve a armar. No surge de esta operación un patrón estable, en cada obra adquiere un matiz diferente. Pero si hubiese que identificar una marca de fuego que fuese propia de todos sus Sabios esa sería la veta de *bricoleur* que tienen todos los personajes de este tipo. Precisamente la labor del *bricoleur* consiste en construir artefactos con partes y piezas de descarte, con lo que se tiene, con lo que ya fue usado. Del mismo modo Aira pareciera posicionarse ante su literatura como un *bricoleur*, como un artesano literario, el escritor logró personificar en esta figura el principio del proceso constructivo que exhiben las obras de vanguardia.

Este montaje que el autor en tanto *bricoleur* literario construye en muchas de sus obras con materiales de la cultura de masas deja ver no obstante la actitud del Sabio Loco. Aira actúa –escribe– sin límites, sin códigos, apostando incluso por la “literatura mala”. La radicalidad, intransigencia y soledad propias del personaje son características de su manera de encarar la escritura tanto por su casi heroica defensa de los procedimientos vanguardistas como por su aferramiento a pesar de todo a un proyecto cuyo destino como es habitual en los Sabios Locos es el fracaso, ese “malogramiento” de la historia que tanto desconcierta. Por otro lado, el deseo de dominación del Sabio es tan fuerte como la necesidad de publicar y estar todas partes de su autor, “dominar el mundo” es para Aira poblarlo con su literatura, estar presente al igual que el personaje donde se espera que esté y donde no se lo espera, desaparecer por un tiempo, reinventarse y surgir desde un lugar diferente.

El recorte que se ha hecho de estos “espectáculos de realidad” que ofrece Aira se debe fundamentalmente a que el foco de esta investigación han sido las obras de la década del noventa donde aparece la figura del Sabio Loco, *Las aventuras de Barbaverde*, un libro que reúne cuatro relatos donde se reactualiza la temática del Sabio Loco después de casi diez años; y las obras donde se evidencia la presencia del *bricoleur*. Dada la amplitud y continuidad de la obra de Aira no se descarta en absoluto que existan relatos que podrían incluirse como objeto de estudio en este trabajo. Con las limitaciones que tiene, esta investigación pretendió simplemente hacer un aporte desde la óptica de un estereotipo, lo que implica que, si bien existen varios estudios en este sentido que han sido mencionados, el tema podría profundizarse y extenderse de manera que se analicen en detalle muchos estereotipos lingüísticos y culturales que aparecen en esta narrativa.

Con Aira se ha visto que es posible todavía cometer excesos en literatura, ir más allá de lo aceptable o lo esperable. De este juego a sorprender, a descubrir nuevos efectos de combinaciones en apariencia imposibles participan personajes que exhiben la pasión humana por el conocimiento y el logro de lo extraordinario. Se trata de representaciones que, aunque por momentos parezcan infantiles y hasta anticuadas, manifiestan cualidades esenciales que generan identificaciones en gran parte de nuestra sociedad: la curiosidad, el deseo de saber y de poder, la conciencia impotente del límite y a pesar de esto la inagotable apuesta por la acción, que no es otra cosa que huir hacia adelante.

BIBLIOGRAFÍA

Textos ficcionales de César Aira:

Una novela china. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.

El llanto. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Embalse. Buenos Aires: Emecé, 1992.

El volante. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

La costurera y el viento. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

La abeja. Buenos Aires: Emecé, 1996.

El congreso de literatura. Mérida: Universidad de los Andes, 1997.

El sueño. Buenos Aires: Emecé, 1998.

La trompeta de mimbre. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Las curas milagrosas del Dr. Aira. Buenos Aires: Simurg, 1998.

La mendiga. Buenos Aires: Mondadori, 1998.

Varamo. Barcelona: Anagrama, 2002.

Las aventuras de Barbaverde. Buenos Aires: Mondadori, 2008

Textos ensayísticos de César Aira

Copi. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

“La nueva escritura”. *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*,

Rosario: Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2000.

“La utilidad del arte”. *Ramona*, Revista de artes visuales, nro. 15, agosto de 2001.

“Particularidades absolutas”. *Nueve perros*, año 1, nro. 1. Rosario: noviembre de 2001.

Bibliografía sobre César Aira

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

. “César Aira: vueltas sobre el realismo” en *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006.

Decock, Pablo: “Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de Aira” en *César Aira, une révolution*. Tigre/Hors série: Université Stedhal-Grenoble 3, 2005.

García, Mariano: *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

.“¿Queer o post-queer en la literatura de César Aira?”, *Lectures du genre* nro. 4: *Lecturas queer desde el Cono Sur*, 2008. En http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_4/Garcia.html

Keizman, Betina: “El sueño de los bizcos: una lectura de *El sueño* de César Aira” en *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006.

Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Mesa Gancedo, Daniel: “Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90”. *América Latina Hoy*. Ediciones Universidad de Salamanca, nro. 30, 2002.

Montaldo, Graciela: “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín/6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre 1998.

. “Vidas paralelas: la invasión de la literatura”. *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Montoya Juárez, Jesús: *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de La Plata*. Editorial de la Universidad de Granada, 2008.

Premat, Julio: *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Speranza Graciela: "Cesar Aira, literatura 'ready-made'". *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

Tortosa Pujante, Belén: "La creación artística en César Aira: Un museo de sueño y viento". *Cartaphilus*. Revista de Investigación y Crítica Estética. Vol. 11. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013.

Entrevistas a César Aira

Alfieri, Carlos: *Conversaciones. Entrevistas con César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

Escobar Ulloa, Ernesto: "Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura". *The Barcelona Review*, nro. 44, septiembre-octubre de 2004. En http://www.barcelonareview.com/44/s_ca.htm

Careaga, Roberto C.: *César Aira, el sabio loco*. Enero de 2012. En <http://tareasdelectura.wordpress.com/2012/01/12/cesar-aira-el-sabio-loco/>

Bibliografía general

Amar Sánchez, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

- Amossy, Ruth y Hersberg Pierrot, Anne: *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Daniels, Chris y Kingsley, Elizabeth: "Reel science" publicado en el diario TES, 6 de junio de 2003. En <http://www.tes.co.uk/article.aspx?storycode=380415>
- Dufays, Jean-Louis: "Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma". *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Nro. 196. Barcelona, 2002.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
- . *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Gasparini, Sandra: *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2012.
- Frayling, Christopher: *Mad, bad and dangerous: the scientist and the cinema*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2005.
- Haynes, Roslynn D.: *From Faust to Strangelove: representations of the scientist in Western Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.
- Levi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Sarlo, Beatriz: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión: 2004.