

Festival. César Aira y el Bafici: cine y literatura en “tiempos postautónomos”¹

Festival. César Aira and the Bafici: film and literature in “postautonomous times”

Autor: Wolfgang Bongers²

Filiación: Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Email: wbongers@uc.cl

Resumen

Desde una perspectiva intermedial, el trabajo analiza la novela *Festival* (2011), del escritor argentino César Aira. Al servirse de un discurso literario marcado por una ironía mordaz, la novela observa el fenómeno del cine festivalero, representado, sin mencionarlo explícitamente, por el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici). El provocador diagnóstico contemporáneo de un “arte postautónomo” (Ludmer, García-Canclini), tensionado con la idea del “régimen estético” propuesto por Jacques Rancière, permite una lectura que se centra en el diálogo entre dos artes, el cine y la literatura, que luchan en contra de su insignificancia en un mundo cada vez más mediatizado y espectacularizado.

Palabras clave: Aira, Festival, cine y literatura, postautonomía

Abstract.

From an intermedial perspective, this work analyses the novel *Festival* (2011), by Argentinean writer César Aira. While employing a literary discourse marked by strong irony, the novel observes the phenomenon of Festival Cinema, represented, without mentioning it explicitly, by Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici). The provocative contemporary diagnosis

of an “postautonomous art” (Ludmer, García-Canclini), in tension with the idea of an “aesthetic regime” proposed by Jacques Rancière, allows a reading which stresses the dialogue between two arts, film and literature, that struggle against their insignificance in a world increasingly mediatized and spectacularized.

Keywords: Aira, Festival, film and literature, postautonomy

I.

Che, Aira nos cagó, la literatura argentina cayó en la trampa de Aira, ¡es un agente de la CIA! Los escritores serios, los grandes gigantes, son mirados de soslayo: ¡reina el viva la pepa! Aira le hizo mucho mal a la literatura, la partió en dos, antes y después de él. De *Operación masacre* a *Operación Ja já* (Casas 13).

Este trabajo es parte de un proyecto que se propone elaborar una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana de los últimos cien años; es decir, desde el momento en que escritores y lectores comienzan a convertirse en una multitud de espectadores de imágenes y películas. Es un fenómeno que se refleja en el mundo letrado y moderno en la emergencia de nuevos géneros discursivos durante las primeras décadas del siglo XX, como la crónica periodística, la crítica de cine, y en nuevas formas de escritura entre el mundo de las letras y el mundo de las imágenes. Con la crítica italiana-canadiense Silvestra Mariniello, podemos hablar de dos literacidades que dialogan y se cruzan en diferentes constelaciones de “imágenestextos” (Mitchell) durante el siglo XX y hasta la actualidad.

En este contexto, me interesa analizar los mecanismos y las estrategias de interacción entre las artes desde una metodología intermedial que permite observar tanto las transformaciones materiales y discursivas como los efectos estéticos y formales que los medios y artes audiovisuales modernos generan en varios niveles enunciativos de la literatura, en distintos momentos históricos.

Con esto me refiero a tres etapas o épocas culturales en las que dominan dispositivos y medios masivos diferentes. En la primera mitad del siglo XX, y especialmente a partir de 1915, el cine producido en Hollywood se perfila como medio audiovisual masivo por excelencia. A partir de los años cuarenta y cincuenta, sin embargo, el cine independiente y las contracorrientes (neorrealismo, *nouvelle vague*, *free cinema*, Nuevo Cine Latinoamericano) comienzan a diversificar la producción cinematográfica con discursos autorreflexivos y críticos, tanto en Europa como en Estados Unidos, Asia y Latinoamérica. En los mismos años, el cine comienza a entrar en competencia con la televisión, que se establece, entre los años cincuenta y setenta, como el nuevo gran productor audiovisual de relatos, modelos de vida e imaginarios culturales para un público cada vez más mediatizado. También en esos años, tecnologías como el video y el Super 8 constituyen nuevos dispositivos y abren posibilidades inéditas en las producciones de imágenes técnicas, públicas y privadas. Finalmente, si nos trasladamos a la era digital, las plataformas de internet y la inmensa “pantallásfera” del mundo globalizado (Lipovetsky y Serroy), generan una nueva situación que impacta y se refleja en la cultura audiovisual y literaria.

Al tomar en cuenta estas circunstancias, y acercándome al objeto de análisis - la novela *Festival* de César Aira-, una pregunta guía las observaciones que siguen: ¿cómo hablar del cine desde la literatura en una situación postautónoma de las artes y los medios? El diagnóstico de la postautonomía se articula desde las reflexiones de críticos como Josefina Ludmer y Néstor García Canclini, autores que discuten y analizan las producciones literarias y artísticas en un régimen postautónomo, característica de una época en la que las obras del arte y la literatura pierden sus especificidades para ser analizadas como tales.³ Se trata de una época en la que las artes no se limitan a ningún campo y nacen de una “localización incierta” (García Canclini), produciendo artefactos desde una inmensa y ubicua “fábrica de realidadficción” (Ludmer) en la que se mezcla inextricablemente lo económico con lo cultural, la realidad (mediatizada) con la ficción.⁴ Repitamos y puntualicemos: ¿cómo se hace cargo esta pequeña novela del mundo cinematográfico independiente y festivalero actual?

II.

En primer lugar, cabe insistir en que en el “dispositivo Aira”, como suele decirse, *Festival* es un texto más, otro resultado del “continuum narrativo”⁵ en el que opera la escritura incesante a la que se dedica el autor, con tres a seis novelas publicadas por año en la última década.⁶ Se trata de otro síntoma del estatus de la literatura contemporánea: esas novelitas, todas de un formato similar con una extensión de aproximadamente cien páginas, son fragmentos de la “imaginación pública” y contribuyen a la construcción de nuestra realidad ficción indiferenciable, producida, en primer lugar, por los medios masivos de comunicación de la sociedad del espectáculo. Estos textos de Aira constituyen un archivo heterogéneo, entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción, que convierte absolutamente todo en material de escritura, pero sin ninguna pretensión de totalidad.

En sintonía con el diagnóstico de Speranza, Reinaldo Laddaga (*Espectáculos de realidad*) identifica la escritura de Aira -junto a la de Mario Bellatin y João Gilberto Noll- como síntoma de una “época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita”; sus “libros del final del libro” son más bien “bloques imperfectos, irregulares” (15), materiales literarios vistos como “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (14) que aspiran, como desarrolla Laddaga en cinco fórmulas, a la condición del arte contemporáneo, de la improvisación, de la instantánea, de lo mutante, y a la inducción de un trance.⁷ En este contexto, mi decisión de trabajar sobre un solo texto de Aira va, conscientemente, en contra del “sistema Aira” y busca la imposible “unicidad” en un espacio literario irreductible; es un gesto crítico que asume su propia paradoja.

La paradoja de la literatura -producción masiva e inabarcable sin autonomía- también atañe al cine, cuyo estatus en el marco de los “territorios audiovisuales” (La Ferla) de la era digital no es muy diferente al de la literatura: proliferan las producciones grandes y chicas en todos los niveles para todo público, sin ocupar un lugar dominante en la producción de imaginarios culturales en las

esferas audiovisuales de la mediatización masiva. En este sentido, en vez del cine o de la literatura como instituciones consolidadas, creo que es más interesante hablar, siguiendo a Rancière (*Las distancias del cine*), de lo cinematográfico o la "cinematograficidad" en las artes y los medios, en analogía al concepto de la "literariedad" introducida por los formalistas rusos en los años veinte del siglo pasado. Con esto se indica que el cine y la literatura, sintomáticamente, reaparecen y resucitan bajo formas diversas, en formatos tradicionales y analógicos como libros y la pantalla grande de la sala de cine, pero cada vez más en redes audiovisuales, televisivas y cibernéticas, consumibles en pantallas de todo tipo (*home cinema*, notebooks, tablets, celulares). Podríamos hablar de un efecto cinematográfico y un efecto literario en el mundo globalizado de las pantallas, tal como Roland Barthes hablaba de un efecto de la realidad en la novela, pues el cine o la literatura como instituciones ya no fabrican valores autónomos considerados relevantes en un escenario en el que dominan los estilos y formas de vida del "homo economicus" occidental.⁸ La actualidad política, económica y cultural, en gran parte del mundo, no es ni más ni menos que la radicalización de una sociedad civil articulada al liberalismo capitalista y consumista. En este contexto, cinematograficidad y literariedad son efectos estéticos postautónomos que se manifiestan en cualquier artefacto producido en el mercado -o en la fábrica- de realidadficción del espectáculo; pienso aquí en géneros populares actualmente como la serie (por televisión o por *streaming*), la telenovela, los videojuegos, o los videoclips, cada vez más sofisticados, de la publicidad.

Por otra parte, y en consonancia con lo dicho hasta aquí, podemos decir que el mercado del cine independiente, en este escenario, es un rubro que pone a prueba la existencia misma del cine bajo las actuales circunstancias económicas y culturales. Cuando Comolli habla del cine como baluarte contra el espectáculo, el crítico ve una posibilidad del cine de superarse a sí mismo en producciones metarreflexivas y movimientos de contracorriente. Es un gesto vanguardista, finalmente, posible en una situación en la que el cine ya no es lo que era, el agente más poderoso del espectáculo, y, como dice Serge Daney a

comienzos de los años ochenta, cuando dejó de ser inmortal, mirando con recelo a la televisión. Los festivales de cine independiente se han convertido, durante las últimas décadas, en un sistema de producción de un cine más sofisticado, más exigente y más artístico, subvencionado en gran parte, claro está, por las grandes industrias y empresas audiovisuales. En nuestras sociedades del espectáculo, entonces, el cine independiente es un *label* que apunta a un público específico, una audiencia que constituye un nicho de un mercado cada vez más grande, porque los espectadores de las producciones audiovisuales, podemos constatar con Comolli y Rancière, son cada vez más informados y “emancipados”. Sundance, Nueva York, Toronto, Huelva, Buenos Aires, Valdivia, Berlín, Sao Paulo, La Habana, Varsovia, se han convertido en metáforas de un cine festivalero que se dedica a exhibir un cine no convencional e independiente, con sus propios circuitos de producción, distribución y recepción. Se trata de una festivalización de la cultura cinematográfica, articulada, en varios países, con las políticas públicas del Estado.

III.

Como hipótesis, podríamos partir del supuesto de que en *Festival* se cruzan dos artes postautónomos en un mundo dominado por la realidadficción de una sociedad civil consumista y mediatizada. Y que una de ellas, la literatura, observa a la otra, el cine, en su forma aparentemente más vanguardista, el festival de cine independiente. Como antecedente, podríamos decir que Aira, salvo en algunas menciones esporádicas, no había manifestado mucho interés en una visión más elaborada sobre el cine en su literatura antes de sacar esta novela. En un texto de Beloso, el autor cita una entrevista -sin que la fuente quede del todo claro- en la que Aira expresa su admiración por Eisenstein y Hitchcock, como dos exponentes máximos de un montaje cinematográfico que irrumpe también en la escritura literaria. Por otra parte, en sus textos abundan escenas con un alto grado de visualidad, hecho que puede ser asociado con el efecto cinematográfico que mencionamos con anterioridad, pero también influyen aquí, a nivel formal y discursivo, otros formatos gráficos como el dibujo y la pintura⁹; o el cómic y el videojuego.¹⁰

En 2010, Aira fue invitado a formar parte del jurado del Bafici en su edición número 11. El Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente nació en 1999 y fue gran promotor del Nuevo Cine Argentino que tuvo su mayor desarrollo entre 1995 y 2008. La experiencia del escritor como jurado puede ser vista como disparador de *Festival*, aunque tampoco debe tentarnos a leer el texto principalmente bajo esta óptica, es decir, como novela sobre el Bafici, a pesar de la decisión de los organizadores de presentar esta misma novela en una edición especial en el marco del festival 2011.

Veamos, entonces, de qué manera el texto lleva a cabo esta observación del cine desde la literatura. Voy a hablar, en primera instancia, de la configuración de los personajes. La novela arranca con la llegada de un director de culto, el belga Alec Steryx, al Festival de Cine Independiente, a una ciudad nunca nombrada a lo largo de la novela. Podría ser una Buenos Aires transformada, con montañas y lugares inventados y desconocidos por los porteños, o también una mezcla de varias ciudades latinoamericanas, con reminiscencias europeas y norteamericanas. En todo caso, Steryx es el gran personaje del festival, formará parte del jurado, presentará su nueva película y la retrospectiva dedicada a su obra, y participará en paneles y discusiones a lo largo del festival. Como se nos explicará más adelante: “ese autor de filmes europeos de ciencia ficción clase B, que parecían imitar con torpeza (o cinismo) las producciones del género de los años cincuenta, en realidad era un adelantado, ‘el Antonioni del espacio exterior’, un nuevo Méliès” (Aira 17). Por supuesto, aquí se trata de una ironización de un tópico de la movida festivalera, la presencia de un mítico director independiente, envuelto en misterios y ansiosamente esperado por sus *fans*. Pero Aira le da una nota especial: el director no viaja solo, sino en compañía de su madre que asistirá a todos los eventos programados con su hijo. Este hecho sostiene gran parte de la trama de la novela, porque la anciana, medio ciega y con un “aspecto esperpéntico” (43), es un “obstáculo insalvable” (44) con su poca movilidad y su impaciencia, siempre quejándose de todo. La señora causa todo tipo de problemas, desde el mismo momento de la llegada

al aeropuerto. Y también se obstina, absurdamente, en vender un antiguo libro suyo en las distintas actividades del festival, escrito en flamenco, y, lógicamente, sin interés alguno por un público de cine, un libro inútil que, no obstante, se convierte en objeto de culto y termina agotándose hasta el último ejemplar. Por otra parte, el personaje provoca rumores y especulaciones sobre el motivo de su presencia ininterrumpida, enigma que atraviesa la novela: ¿por qué Steryx la lleva a esa actividad tan demandante y poco apropiada para la edad avanzada de su madre? Las conjeturas y contraconjeturas comentadas a lo largo de la novela incluyen la hipótesis de la madre como una vieja actriz y el proyecto de una película de animación, llevado a cabo por los cineastas presentes en el festival, para ilustrar la peculiar relación madre/hijo. En fin, la madre se perfila como la figura que se opone al mecanismo del festival de cine: casi ciega, inmóvil, autora de un libro insignificante y a la vez de culto, una suerte de doble deformado de su hijo.

Otro tópico que atraviesa la novela en asociación a los personajes es la crítica del cine independiente, representada, por sobre todo, en la figura de Perla Sobietzky. Perla es la directora de la Cinemateca y miembro de la organización del Festival, pero sobre todo autora de un libro sacado recientemente sobre el cine de Steryx, el número uno de la colección Maestros del Cine lanzada por la Cinemateca; es decir, un libro relevante en el marco del festival, que compite con el libro de la anciana antes mencionada y se hunde frente al éxito de ventas de este último. Cuando Perla, que forma parte del comité de bienvenida en el aeropuerto, experimenta la situación insólita e incómoda provocada por la llegada de la madre, comienzan a producirse dudas en ella sobre la imagen que tiene de Steryx. Dice el texto:

El libro (de Perla) había querido ser testimonio no de la admiración de la fan, sino de la comprensión en profundidad de una obra. Lo era. Sus dudas no llegaban hasta ahí, en ese punto su autoestima estaba acorazada por la asiduidad del estudio y la reflexión. Pero quizás se había apresurado (y en ese caso el atolondramiento venía de lejos) a creer

que un artista se agotaba en su obra. El shock de verlo aparecer a Steryx con su anciana madre a cuestas le revelaba en una intuición fulgurante abismos de complejidad en los que ella ni siquiera había pensado, (...) porque abría una ventana a los misterios de los que nacía la obra. (...) el nuevo Alec Steryx que había bajado del avión se disparaba como un bólido hacia las más oscuras profundidades del cosmos (12).

Esta cita da cuenta del tono irónico que opera en los comentarios sobre la percepción de Perla y su relación con Steryx, un tono que se mantiene durante toda la obra como impronta retórica, y que a veces desliza en la hipérbole, como en la frase que le sigue a la cita anterior, cuando habla de la “poderosa y elástica musculatura de la imaginación de Perla, desarrollada y ejercitada en el cine, (ella) se sintió abandonada, en un planeta Tierra del que Steryx había emigrado, dejando nada más que sus películas, que despojadas de él (como lo estaban en el libro) eran apenas mezquinos productos de mercado” (12).¹¹

Otro crítico reconocido y serio de la prensa nacional ataca, bajo el seudónimo Pepito Heliotropo, frontalmente a Steryx, diciendo que el director es un falso postmoderno con una “corrupta ideología fascistoide, autoritaria, homofóbica, neoliberal” (66). Extiende su juicio a los admiradores del belga y los organizadores del festival, y provoca, con esto, un escándalo superior que alcanza cuestionarse a la misma directiva del festival, que a su vez cuestiona la honestidad de Perla respecto de sus motivos a rescatar la obra de Steryx. Podríamos decir que a través de esas ironizaciones, Aira desmitifica el cine independiente y sus mecanismos de entronización de héroes festivaleros, los directores y críticos, situación que finalmente replica, en otro escenario, lo que sucede en el cine comercial y *mainstream*. Perla, la mujer “consagrada al amor al cine” (14), está consciente de que “el cine de calidad era minoritario, casi un bocado exótico para comensales de élite. (...) En ella había hecho carne la concepción del cine como arte de innovación radical, y no había vuelta atrás” (15). Las ideas de Perla representan el tópico del vanguardismo absoluto del cine y su críti-

ca, un vanguardismo para pocos, para los que el texto llama “escueta minoría cinéfila” (15), insignificante en la producción cultural.

La misma institución del festival y su público son otro blanco del sarcasmo airiano: se habla de los

programadores más ‘hot’ del momento, que hicieron una sólida selección del cine más arriesgado del mundo, sin concesiones a los gustos corrientes (...) siempre apuntaban al mismo gusto no convencional. El público, si bien no numeroso, era entusiasta. La ciudad entera respondía al ritmo del Festival, y si en algunas funciones había apenas dos espectadores, se los podía tomar como a los dos representantes, la izquierda y la derecha, del espíritu intelectual de la época. Cada película, y hasta cada imagen de cada película, dejaba una semilla que fructificaría en el futuro (21).

Una vez más se acentúa la insignificancia del festival a un nivel cultural más amplio, a pesar de concederle su importancia en el microcosmos del mundo cinéfilo. Aira opone, en este contexto, el cine de calidad al cine comercial, degradado y primitivo que “Hacía pensar que la humanidad había dado un gigantesco salto atrás en su visión del mundo y de sí misma” (22). Y el siguiente enunciado, atribuible a una instancia narradora omnisciente que a la vez podría confundirse con un estilo indirecto libre, me parece relevante en nuestro contexto:

Pero no se podía pensar tan mal del prójimo. Una y otra vez el pueblo no instruido daba pruebas de inteligencia; ya el solo hecho de que se las arreglara para sobrevivir, y hasta prosperar, en las difíciles condiciones que le planteaba la sociedad capitalista postindustrial, dejaba a las claras que había una cuota de eficacia cerebral, más o menos bien distribuida, y suficiente para discernir entre el buen cine y el malo (23).

Aun así, las películas comerciales resultaban ser cada vez peores, y esto lleva a la conclusión de que: “La realidad en sí no era idiota (funcionaba perfectamente), pero la humanidad que la manipulaba se estaba idiotizando a ritmo acelerado. Y si no era la realidad la que producía este efecto, bien podría ser el cine. A partir de ahí se establecía un círculo vicioso en el que el Festival de Cine Independiente, con sus películas que no veía nadie, introducía una cuña” (23).

El cine independiente es, por ende, el lugar de resistencia a la idiotización a la que la sociedad capitalista somete al público con sus espectáculos, y el cine comercial es una de sus armas más poderosas. Es una idea que comulga con las de Comolli y Rancière, pero sabemos que en los textos de Aira nada es seguro y todo ambiguo, y no es aconsejable tomar lo dicho y escrito demasiado en serio. Podemos suponer que el mismo autor, con estas reflexiones, se reencontra con su propia literatura, una literatura al margen del espectáculo. La de Aira es una literatura que se reinventa su propio sistema literario, en el que los escritores, como señala Laddaga (*Espectáculos de realidad*) al comentar la novela *La noche de Flores* (2003), se convierten en “realizadores de guiones de espectáculos de realidad, inventores de artistas plásticos inexistentes, diseñadores de sistemas de identificación de textos” (8); una literatura que tampoco tiene un gran público, pero sí tiene lectores que gozan de ese lenguaje irónico y cínico, inventivo y autorreflexivo¹², consciente de su insignificancia postautónoma. Dice Hernán Vanoli en una reseña de *Festival*: “Conceptual, materialista y con un regusto punk, toda la obra de Aira podría ser leída bajo el prisma del sabotaje: a la estupidez de los editores, a la banalidad de los reseñadores, a la religión de los escritores, a la pretenciosidad de los exegetas, a lo anacrónico de la industria y, finalmente, a sí mismo”.

En el marco del festival, la obra de Steryx sirve de ejemplo de ese cine anómalo independiente, una obra que genera “reflexiones sobre el estado del cine que, formuladas o no, sobrevolaban como una nube cargada esos días de frenesí cinéfilo” (24). Aira introduce, aquí y en otros pasajes, observaciones sorprendentes sobre el cine y su capacidad de transformar las percepciones es-

paciotemporales de los espectadores. Son digresiones intercaladas, estrategia recurrente de Aira, sin atribución a un personaje o narrador específico, solo se lee a veces “a juicio de algunos”. Los protagonistas de las películas de Steryx, que siempre pretenden salvar a la humanidad frente a una amenaza terrible y apocalíptica, pierden, de repente, todo interés en sus acciones, y, sin embargo, todo avanza y siempre hay final feliz. Esta estructura produce asombro y contradicciones respecto de la producción de la misma película, como si “estuviera compitiendo consigo misma, agresiva y exhibicionista” (27). Al comentar la teoría de Perla sobre la obra de Steryx, escuchamos otro nivel de reflexión: en el libro, Perla identifica una “nostalgia de exilio temporal insalvable” (29), pues las películas se hallan a una distancia de 40.000 años en el futuro, y “sólo el cine podía transmitir” ese peso temporal. Produce una “reactivación de la realidad desde la ficción, el que creaba literalmente el presente en el que se hallaba el cine y los espectadores” (29-30).¹³ Luego se comentan los argumentos de los detractores de esa teoría, que no la ven necesaria y que apuntan a un goce estético inmediato, sin mediaciones filosóficas, que depara la obra de Steryx. Otros críticos en la línea de Pepito Heliotropo, sin embargo, acusan al belga de “charlatán superado” (32), crítica que a su vez es funcional a los defensores que, con este argumento, justifican su militancia pro Steryx.

Un tema que resalta aquí es la articulación del festival con la idea del postmodernismo, “época de las reivindicaciones y los rescates (...) en todos los órdenes y disciplinas” (32). El comentario identifica al cine como el “campo favorito de ejercicios” de estas prácticas que se relacionan con el fenómeno del tiempo, “el pulido de belleza que aportaban los años” y que llegaría a ser el arte mismo: “Cuanto más actuaba el tiempo, más arte había. Y en el cine, que era el arte más joven, el proceso se producía antes y con más fuerza” (32). Esta lógica, en relación a las temporalidades provocadas por el postmodernismo -este mismo, como lo desarrollan sus teóricos, un fenómeno paradójico respecto de su temporalidad- parece delirante y desquiciada, y perturba al lector, porque tampoco se desarrolla más la idea. Simplemente queda allí, un cable suelto que uno puede retomar o dejar pasar, como ocurre en muchos textos de Aira.

En otro pasaje de la novela, Steryx habla con su público y desarrolla algunas ideas acerca de su cine: “en tanto el cine a lo largo de su historia había sido, por definición, lo que excedía al cine. Su compromiso con la ciencia ficción, con ‘la reconstrucción futurista del Universo’, era funcional a la representación creativa de ese exceso” (79-80). Ese exceso temporal y espacial puede ser interpretado como otra marca del postmodernismo, y aquí, quizás, se impone de forma más visible la analogía con la producción literaria del propio Aira como “polígrafo desopilante”: es una escritura que excede a la literatura, que siempre es más -o menos- que literatura, es un archivo inabarcable de escritos y apuntes que obstinadamente no quieren ser literatura, sino que, en su estrategia de indiferenciación e improvisación, “documentación caótica de la vida del escritor” (Speranza 305).

Por otra parte, con el posmodernismo también se asocia la sede central del festival, la Abadía, un edificio antiguo rescatado para el evento, una arquitectura entre el “pintoresquismo extremo” y “las más avanzadas propuestas del postmodernismo” (37). Se menciona la fuerte polémica de los pros y contras del rescate para comentar el “triumfo de la ensoñación poética que ese palacio absurdo se recuperara” (38). La Abadía, en la última parte de la novela, se convierte en un lugar siniestro y abandonado, centro de un escenario gótico. Las salas están vacías, y “en el cuarzo vinílico de las pantallas ultramodernas personajes extraños se deslizaban como fantasmas, criaturas del cine independiente, ajenos, desconcertados, mientras los parlantes Dolby hacían sonar sus pasos, sus interminables caminatas, entre las butacas de la platea (ilusión que se perdía por la falta de público)” (74). Las imágenes deambulan por las pantallas, solas, sin ser acompañadas por los espectadores, un escenario en el que los mismos acomodadores sin trabajo se convierten en unos fantasmas más. Es la irrupción de efectos fantásticos en la novela, provocados por el cine independiente cuyas imágenes-fantasmas se reproducen solas en la Abadía, una isla en la ciudad al estilo de *La invención de Morel*.¹⁴

Otra ironía se produce al hablar del éxito de público que tiene la retrospectiva de Steryx: la sala se llena, pero no con cinéfilos acérrimos, sino con jóvenes jugadores de *Playstation*, porque la mitología futurista de Steryx había sido llevada al videojuego:

era la primera vez que un material de alta cultura se adaptaba al video game: no lo habían hecho con Orson Welles ni con Borges ni con Magritte, por más que las obras de estos creadores se prestaran para su transmutación en juegos de persecución, busca o eliminación. Claro que la obra de Steryx había ascendido a la alta cultura por un pase de manos postmoderno, con lo que el avatar electrónico podía considerarse apenas un retorno a las fuentes (51).

El “mundo-Playstation”, que se compone de “adolescentes, gritones, pochocleros, ignorantes del protocolo cinéfilo” (52), invade el festival y expulsa a los aficionados del cine de calidad. Aquí aparece la hibridación de los artes y medios en la era postautónoma, concretamente, la apropiación del cine y de lo cinematográfico por el videojuego, un mecanismo difundido y reconocido por la industria audiovisual en su producción de productos transmediales (Scolari), un vasto campo de nuevas remediaciones (Bolter y Grusin) entre cine, animación, internet y videojuego. En este ambiente de la retrospectiva, es lógico que el discurso sofisticado de presentación que ha preparado Perla no tenga sentido. Ella se equivoca, se pierde y dice lo contrario de lo que quiere decir. Y su libro, expuesto y a la venta fuera de la sala, compite con la mercadería diversa de los aficionados de los videojuegos que también montan un puesto en el mismo lugar. Sin embargo, los adolescentes y jugadores, al día siguiente, participan en la ronda de discusión después de la proyección y hacen preguntas “pertinentes y sagaces (...) que iban justo a los núcleos teóricos de la obra, a los puntos que mejor podían iluminarla.” Y se pregunta Perla: “¿había bastado una sola película para que lo entendieran todo? ¿O sería que en esos videogames que ellos practicaban, y que ella jamás había tomado en cuenta, estaban las claves secretas?” (78). Ironizando una vez más los contextos desquiciados del festival,

Aira abre aquí el abismo existente entre las diferentes culturas mediáticas que, en un movimiento paradójico, se mezclan y dialogan entre ellas, ocupan lugares heterogéneos en el festival que produce encuentros fortuitos e inesperados.

IV.

Saltemos, para terminar, al final de la novela. En el avión de regreso a Europa, Steryx se topa con el ganador del Gran Premio del Festival, un documentalista sirio. Intercambian elogios y hablan de cine, y, al final, Steryx le revela el motivo por el cual llevó a su madre al festival: “Pensó que de pronto podía suceder algo, en el mundo físico, o en la sociedad, que hiciera que los hombres que tuvieran a mano a su madre gozaran de una ventaja sobre los que no la tuvieran” (124). Y esta idea banal e inexplicable, lleva a una última reflexión sobre el arte postautónomo de Steryx, alias Aira: llevar a la madre a cualquier parte de aquí en adelante para gozar de esa ventaja, era una idea artística y

las ideas artísticas (...) tenían una vida precaria, eran muy frágiles. Puestas en práctica, podían demostrar que no eran tan buenas como parecían cuando eran sólo ideas. O bien, aunque resultaran buenas y fecundas, se agotaban y desvanecían en la obra a la que daban origen, y en el campo de las ideas eran reemplazadas por otras nuevas, que siempre parecían mucho mejores (126).

Es la última oración de esta novela, fechada el 20 de junio, 2010. Desde entonces, han fluido y se han reemplazado muchas ideas y muchas palabras en el archivo literario de Aira y otros archivos literarios y audiovisuales, y cada final, ya lo sabemos, anuncia un nuevo comienzo. El tiempo del cine y de la literatura es un eterno retorno.

Bibliografía

- Aira, César. *Festival*. Buenos Aires: Mansalva, 2011. Impreso.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2002, 179–187. Impreso.
- Beloso, Germán, “Literatura de la improvisación del argentino César Aira”. *Arcadia*. Arcadia, 16 de sept. 2015. Web. 15 de oct. 2016.
- Bolter, Jay y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2006.
- . *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2007.
- . *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2009.
- Casas, Fabián. *Ensayos bonsái*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Impreso.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel, “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. *Bazar Americano*. Bazar Americano, nov. 2010. Web. 20 de nov. 2016.
- Daney, Serge. “Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse”. En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, 125-129. Impreso.
- García Canclini, Néstor. “Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía”. *E-misférica*. Hemispheric Institute, 2009. Web. 30 de may. 2016.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE, 2007. Impreso.
- La Ferla, Jorge y Sofía Reynal (Ed.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, 2012. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- . *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.

—. *Estética de laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. Impreso.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.

Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial". *Acta poética* 30-2, 2009, 59-85. Impreso.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.

Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.

—. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

—. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012. Impreso.

Scolari, Carlos. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013. Impreso.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006. Impreso.

Vanoli, Hernán. "La buena estrella de César Aira". *Revista Crisis* N° 5. Junio/Julio (2011). Web. 2 enero 2017.

Fecha de recepción: 29/03/2017

Fecha de aceptación: 15/06/2017

¹ Este trabajo es un resultado del proyecto Fondecyt regular 1141215, "Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana", del cual el autor es investigador responsable.

² Profesor Asociado de literatura y cine en la Facultad de Letras, UC. Magíster en Letras Románicas (Universidad de Düsseldorf) y Doctor, mención Intermedialidad (Universidad de Siegen, Alemania). Realiza proyectos nacionales e internacionales de investigación sobre el impacto de lo audiovisual en el campo cultural latinoamericano, y sobre archivos y memorias del siglo XX y XXI. Ha publicado numerosos estudios y los libros *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile* (2016); *Prismas del cine latinoamericano* (Editor, 2012); *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (Coeditor, 2011); *Literatura, cultura, enfermedad* (Coeditor, 2006).

³ Jacques Rancière (*El espectador emancipado*, *El destino de las imágenes*), en cambio, elabora la idea del régimen estético cuyo origen sitúa alrededor de 1800, en escritos de Schiller, Kant, y Victor Hugo, por ejemplo. A partir de ahí, todo objeto puede convertirse en objeto estético, más allá de la función representacional que pudiera tener; situación que a comienzos

del siglo XX se refleja en la radicalidad de la obra de Marcel Duchamp y otros vanguardistas. Este desarrollo tiene efectos para el reparto (división y distribución) de lo sensible, que genera nuevas relaciones entre estética y política. A pesar de las correspondencias conceptuales en algunas características de los dos regímenes –estético y postautónomo– es notable la divergencia respecto de sus consecuencias: la postautonomía es el abandono del postulado estético-político, que sí defiende Rancière. Quiero tensionar estos dos conceptos y regímenes a lo largo de este trabajo.

⁴ Hay un gesto combativo y un tono cínico en los postulados de Ludmer, una pensadora que pasó por varias etapas ideológicas y movimientos de la crítica literaria, desde la Universidad de Buenos Aires y la de Yale, y en sus libros que marcaron hitos en los estudios literarios argentinos, con los análisis de obras de Juan Carlos Onetti, la *gauchesca*, el policial, y la literatura contemporánea. Las páginas sobre las “literaturas posautónomas” en *Aquí, América Latina*, causaron una fuerte polémica entre los académicos (argentinos), cuya expresión más rigurosa es, quizás, una columna de Dalmaroni en la revista digital *Bazaramericano*.

⁵ En su genealogía del “fuera de campo”, Graciela Speranza identifica la escritura de Aira como “condensación de un nuevo comienzo en la literatura argentina” (290) y la asocia con los procedimientos y conceptualizaciones de Marcel Duchamp (*ready-made*), Raymond Roussel (arte mal formalizado, amorfo, centrífugo) y George Bataille (lo informe y desclasificado). Proliferación, imperfección, intrascendencia, ironía; estos serían los tópicos de una escritura heterogénea, entrópica, azarosa, en una “colección de ocurrencias descoyuntadas que la literatura reúne como si fuese un bloc de apuntes” (300). Y termina su estudio sobre el efecto Duchamp en la literatura de Aira diciendo que “como uno de esos CD’s que llevan incorporados un sistema que inhabilita la copia, el continuo airiano es inasimilable e irreductible” (310).

⁶ Salvo en 2016, año en el que Aira, misteriosamente, deja de publicar libros en forma oficial. En 2017, en cambio, ya lleva tres.

⁷ En este sentido, Aira sería precursor literario de estéticas contemporáneas que Laddaga denomina, en otros libros sobre el arte contemporáneo, *Estética de la emergencia* (2006) o *Estética de laboratorio* (2010); propuestas conceptuales en las que también se producen fricciones entre el “régimen estético” de Rancière y la idea de la postautonomía, que Laddaga trata de superar al proponer un “régimen práctico” (*Estética de la emergencia*, 261) de las artes. Por otra parte, los aportes de Nicolas Bourriaud, desde su *Estética relacional* (2006), pasando por *Postproducción* (2007) y *Radicante* (2009), señalan otras estrategias de las artes contemporáneas que podrían articularse con las fórmulas propuestas por Laddaga para el universo airiano.

⁸ En su genealogía sobre el liberalismo capitalista, elaborada en los seminarios reunidos en *Nacimiento de la biopolítica*, Foucault señala que “el abordaje del sujeto como *homo œconomicus* no implica una asimilación antropológica de cualquier comportamiento a un comportamiento económico. Quiere decir, simplemente, que la grilla de inteligibilidad que va a proponerse sobre el comportamiento de un nuevo individuo es esa (...), que la superficie de contacto entre el individuo y el poder que se ejerce sobre él, y por consiguiente el principio de regulación del poder sobre el individuo, no va a ser otra cosa que esa especie de grilla del *homo œconomicus*. El *homo œconomicus* es la interfaz del gobierno y el individuo. Y esto no quiere decir en absoluto que todo individuo, todo sujeto, sea un hombre económico” (292). Esto se dice en relación a una sociedad civil profundamente orientada hacia el interés propio del individuo y del poder liberal. Sigue el texto: “El *homo œconomicus* y la sociedad civil son entonces dos elementos indisociables. El *homo œconomicus* es, si se quiere, el punto abstracto, ideal y puramente económico que puebla la realidad densa, plena y compleja de la sociedad civil. O bien la sociedad civil es el conjunto concreto dentro del cual es preciso resituar esos puntos ideales que constituyen los hombres económicos, para poder administrarlos de manera conveniente. Por lo tanto, *homo œconomicus* y sociedad civil forman parte del mismo conjunto, el conjunto de la tecnología de la gubernamentalidad liberal”. Está claro que para Foucault, la “sociedad civil” no es “una realidad primera e inmediata”, sino una noción homologable a la locura o la sexualidad, es decir, “realidades de transacción”, algo “que forma parte de la tecnología gubernamental moderna” (336-337).

⁹ Aquí destaca, quizás, la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), en la que Aira esboza una reflexión sobre las posibilidades de la representación de lo “real”, a partir de un relato del naturalista alemán Johann Moritz Rugendas, que atraviesa la pampa argentina a

mediados del siglo XIX y sufre un accidente que modifica su percepción de la realidad, en un largo viaje que tenía como objetivo documentar y graficar con sus cuadros los paisajes y habitantes de los territorios latinoamericanos.

¹⁰ Menciono, de manera ejemplar para estos casos, *Cómo me hice monja* (1993) y *El mármol* (2011), novelas cuyas escenas en la heladería y en el supermercado coreano, respectivamente, son perfectamente imaginables en formato cómic; y *El juego de los mundos* (2000), una versión futurista de un mundo postliterario, dominado por el (video)juego de la "Realidad Total".

¹¹ El desencuentro entre director y crítica culmina en el diálogo que mantienen en un cóctel de la Embajada de Bélgica. La conversación está llena de malentendidos y malas interpretaciones, Steryx incluso la confunde con Olivia, una actriz y colega de Perla que se ha ofrecido a acompañar a Steryx y su madre durante el festival. Hablan de un libro, pero Steryx se refiere a un atlas visto en la biblioteca del Embajador, y Perla, que no domina el inglés, cree que se trata del suyo sobre la obra cinematográfica de Steryx.

¹² Cfr. los excelentes análisis de las novelas bajo la categoría de lo inventivo por parte de Contreras 2002.

¹³ Otra idea de Perla sobre el tiempo, desarrollada a partir del cine de Steryx, choca con la realidad de la presencia de su madre: "Los ritmos de la realidad se alteraban, lo que daba lugar a una cantidad de divertidas aventuras. Perla en su libro había interpretado esta película como una metáfora del cine: lo recordaba dolorosa y culpablemente durante el cuerpo a cuerpo con la precariedad gravitacional de la vieja. Las metáforas habían quedado atrás, en una prehistoria de fantasías intelectuales que no se compadecían con lo crudo y duro de la vida real" (61).

¹⁴ El efecto fantástico se repite en la descripción de los entornos de la ciudad en el camino al aeropuerto que queda detrás de una alta montaña. Steryx, sentado en el taxi, lo asimila al cine: "El misterio del cine se manifestaba en esos volúmenes salvajes. Un montaje sin fin, o un plegamiento, una escalada de lo desconocido. (...) Después de todo, no eran montañas: eran percepción de montañas" (115).