

El orfebre de Flores

Nancy P. Fernández

El motivo del viaje ha cautivado a lo largo de los siglos con un imaginario donde los actos de caminar y escribir son legibles, no sólo desde la alusión metafórica sino también desde la práctica conjunta que la fuerza del deseo impone.¹ Desde ese mismo espacio, tampoco la movilidad es propiedad exclusiva y literal de una marca itinerante ya que a veces las calles de un microcentro urbano pueden diseñar itinerarios insospechados de un universo en miniatura. La poética de Aira, podría pensarse, funciona como recorrido ocular a través del cual la otra mirada -la que lee del otro lado- se pliega en un mar de paradojas, un avatar de sentidos donde imaginación y realismo pactan como extremos cercanos. En este sentido, sus historias son reinos de fábulas secretas cuyo misterio es la cesura misma entre un narrador ubicuo y las anécdotas afinadas en la escala de lo cotidiano, allí donde la voz, remota y presente,

conjuga acto y gesto de observar y escribir. ¿Es Aira un anti-Borges?² Si la conjunción de acto y posibilidad cede a lo real un don obsesivo como génesis de tiempo y mundo, es la repetición la que traspasa y desliza ambos lados del episodio a ser contado, efectuando no sólo el pasaje entre el tiempo presente y virtual de la historia, sino también haciendo del intervalo entre el suceso y el instante repentino de su narración, una fusión, un fulgor único.

La poética de Aira es la escritura misma del acontecer, la posibilidad misma de registrar la juntura de esos extremos donde los tonos de la distancia arcana y la proximidad real no cesan de trabajar, a la vez con el pasado -la tradición, el canto del "había una vez"- y la conciencia inmediata de la producción. En esa extraña mezcla de ritmos y sonidos, se funden la música lejana del relato y la música familiar de la vida, mientras que tiempo y espacio se realizan en la simultaneidad y la acumulación, anulando así tanto las mediaciones como la lentitud. Ésta es la condición barroca en la que el narrador, con sus digresiones y su vaivén obsesivo, interviene como autor, cuyo procedimiento artesanal labra la voz y la letra que cada texto repone. Orifice de los ecos orales -la charla callejera- y escritos -el sistema de citas fraguadas-, Aira sabe que en el reino de la miniatura -una simple esquina donde el mundo puede explotar- la simultaneidad tiene su signo abismal, por componer lo real como pliegue continuo, como una suerte de mapa serial donde los umbrales son sitios colmados por perpetuos saltos y trasposiciones.³

Si los mundos acumulados entre sí diseñan el mapa azaroso del acontecer, Buenos Aires compone la aventura mínima, no para restarle eficacia al infinito sino, al contrario, para hacer de Flores el lugar donde lo posible se hace real, y lo real consuma la narración.⁴ En Aira no hay mundos aparte; su estilo no retacea la procedencia del artificio y sin embargo la escritura trabaja al compás de un universo sin profundidad, soste-

niendo en todo caso, los efectos esparcidos contra el imperativo del verosímil. La escritura se vuelve así el escenario donde lo real muestra el instante de su génesis y su condición, no de referente, sino de materia prima.

Las novelas de Aira demandan, entonces, otros nombres para personajes y narradores, no sólo porque cruzan de una banda a otra, sino también porque se ajustan mejor a la rúbrica actoral. Aquí es donde la paradoja intensifica su incidencia en la escritura, cuyo síntoma clave es crear en los textos un simulacro de doble faz, un dispositivo que permite el intercambio de máscaras entre los actores -se narra actuando y se actúa escribiendo- y que favorece los giros teatrales del movimiento vertiginoso -sin interrumpir siquiera el acto entre escritura y publicación-. En la doble cara de la escritura, el sentido se vuelve superficie, impugnando la intervención hermenéutica y su matriz imprime el sello, mágico e informe, de lo auténtico. En la inmediatez misma donde las cosas se manifiestan y cambian, o donde el narrador se entromete curioso, las leyes del tiempo rompen la secuencia lineal comenzando a transitar por intervalos, no de sucesión causal, sino más bien a través de cortes intensivos. Este es el modo como la digresión funciona, cancelando los modelos de la representación y la identidad. La paradoja juega así al simulacro de lo efímero -transmutado en lo real-, juega con la levedad de figuras sin espesor y con el desplazamiento, no en el ritmo moroso y agonizante de la ausencia, sino con los acordes evanescentes y lúdicos de la fuga perpetua.

La construcción del espacio, en este sentido, hace de la frontera y el margen el eje de todas las transformaciones posibles y, nuevamente, el continuo entre proceso y resultado signa el pasaje reversible entre las calles recorridas y los relatos inventados.⁵ Mirar, leer y contar, forman así un estilo que el propio Aira afirmó como "una perpetua huida hacia adelante" y en el cual Graciela Montaldo definió su extrañeza peculiar,

como conexión entre el lector y los mecanismos que crean las historias.⁶ Si, en 1972 con *Moreira* -su peculiar gauchesca-, le dio a la vanguardia un giro extremo, en muchas de sus novelas, Aira enmascara su nombre propio con la afirmación del relato, la invención y la autenticidad.⁷ Con motivo rural o urbano, la paradoja pliega la escritura en la doble senda del sentido, allí donde éste afirma a la vez lo real y la fabulación deliberada. Aira no sólo jura, un poco empedernido y algo burlón, que es un realista lukacsiano, sino que se obstina en alternar su devoción entre Roussell y Balzac, entre Carroll y Flaubert. Artífice de la oralidad, el narrador marca Aira va a tallar la conversación cotidiana sobre el tono de distancia que la quimera impone, sincronizando así los destellos de un cosmopolitismo barrial con las variaciones de un acontecer que no cesa de transformar lo previsible. A la escritura -del conjunto de las novelas- se le depara el lugar de la grieta, donde el lector racional se estrella con caciques marxistas (*Ema, la Cautiva*), con gauchos freudianos (*Moreira*) o con indios que leen Chateaubriand (*La liebre*). Y si convenimos en definir el estilo en Aira como rúbrica de singularidad, quizá resulte oportuno reponer sus propias reflexiones sobre el exotismo y la creación literaria de una lengua, ahí mismo donde la traducción, gozando de la irreverencia, aporta su cuota de peculiaridad; lo que el estilo traduce y señala el bies entre la lengua extranjera y la propia, creando el acento singular de un Chateaubriand, un Swift, un Copi o un Roussell con resonancia nacional. Sin embargo, la voz - "la luz - argentina, sea rural o urbana, se abre como riesgo que disuelve las esencia⁸

□ Aira abre una fisura, realizando y definiendo un universo de teatros incluidos cuyos recorridos dibujan sendas indeterminadas; crea así un narrador que camina, que observa y que con sus recorridos repone al mundo como miniatura en cuyo sesgo barroco se escamotea el espacio y se acelera el tiempo de las cosas que se cuentan.

El barrio de Flores, en la estética de Aira, implica pensar algunos problemas que funcionan como soportes de su poética a modo de serie. Esto, claro, no implica una modalidad reiterativa y mecánica, sino más bien, conexiones entre motivos, escenas y procedimientos ahí donde la repetición crea, difiere y desplaza los itinerarios, contingentes y casuales, del sentido.

La ocasión del devenir.

En 1998, César Aira publica *El sueño* y otra vez el viaje es motivo por el cual quedan desbaratadas las convenciones de la representación y la causalidad. Y es así como el vértigo onírico de cada episodio envuelve un tiempo y un espacio reclamando actuar como "una perpetua huida hacia adelante". Si la paradoja en Aira hace de la singularidad la huella de un estilo, tal vez sea el continuo como repetición eso que hace desbordar -tocándose- a los extremos del pasado y el futuro; sin embargo, el caos se resuelve casi siempre en un exceso de inteligibilidad, un plus de transparencia que por demasiado real, se vuelve opaca. Es entonces cuando las vueltas y los giros de una travesía convierten la vida misma, esa de todos los días, en un pretexto que alterna entre la reiteración mecánica de los sucesos y las variaciones que el desplazamiento introduce en el ojo del acontecer. Natalio y Mario son los dueños de un quiosco de diarios y cada jornada añade una dosis de felicidad y simpleza. De algún modo esperadas, las conversaciones entre vecinos, la práctica cotidiana del trabajo, favorecen la sinceridad trivial y la cordialidad frívola de las reuniones matinales en la esquina de Directorio y Bonorino; allí, una vez más, la paradoja resuelve la tensión de dos sentidos porque en ese lugar la vida se concentra, fluye compacta, y al mismo tiempo crece desmedida, hacia cualquier dirección. Las tertulias callejeras

por las que circulan chismes y noticias, tocan la canción del barrio y aceleran también el metabolismo del planeta. Es el continuum entre los extremos de la ficción -la construcción de una historia- y lo real -la referencia al barrio porteño de Flores-, aquello que reclama la magia del misterio, los pasadizos secretos de la rutina o la aventura leve del delirio. Es eso mismo lo que va a provocar el avatar de lo repentino en el tranquilo cielo de Flores. Las anécdotas más simples, casuales e insólitas se transforman así en el acontecimiento que hace de lo real una explosión de paralelismos y coincidencias sin explicación, afectando las vidas de Natalio y Mario (padre e hijo respectivamente) con una variación, tan ligera como impercedera, en el curso de la monotonía.

El kiosko se presenta como una caja que contiene al infinito en miniatura y cuando se traspone su órbita, los pasos empiezan a actuar como "distancia, recuerdo e información" (p.51). Si para "actuar se necesita tiempo", se trata del tiempo que sostiene y hace posibles las historias, la aventura de la vida que se vuelve real contándola y la aventura del relato que se vuelve tangible viviéndolo. De esta manera los actos se van encadenando por la justificación de una simple necesidad y, el instante de la improvisación va a anular el tiempo quieto de la espera, para que los episodios vayan tomando la forma de lo real. La narración aspira así a captar la huella efímera de las cosas, el estado de la vida en superficie e inmediatez; el tránsito virtual entre especular -¿cómo encontrar el hilo que une todas las ocurrencias?- y decidir -¿por dónde comenzar? o ¿hacia dónde partir?-, dibujan el instante inminente en el que las cosas cambian o se metamorfosean. Es claro que instantáneamente el texto repone en clave, la pregunta repetida de la Alicia de Carroll: ¿en qué sentido?; pero también se puede evocar el *Copi* del mismo Aira, donde se consigna que para ese autor la construcción de historias era el punto central de su poética. Así, la aventura reclama tanta realidad como la topografía de

la calle, sólo que juega a retacearle a la narración la linealidad ajustada al canon de la lógica causal. Relato y digresión, de este modo, constituyen anverso y reverso de proceso y resultado, la grieta donde la repetición demuele la legalidad de la razón por una existencia sujeta al "azar sin cálculos". Propiedad y potencia del lenguaje, la repetición insiste, en transgredir la ley del "Belletrismo" creando escenas y mutando figuras de doble faz, sin profundidad ni espesor. La acción entonces, marca la génesis del relato y señala un intervalo suspendido donde Mario "percibe" el comienzo inminente de una aventura cuyo lado más oscuro puede devolverlo al pasado roído por la costumbre

La lógica de la trasposición supone el lugar del presente continuo, el desplazamiento intersticial por la cartografía urbana que solo impugna el recorrido lineal. Aquí es donde se abre para Mario una suerte de viaje iniciático, la posibilidad de cruzar la frontera que "separa" su vida diaria de la conspiración religiosa y tecnológica que anida en el siniestro convento de la Misericordia. Mario se sitúa así sobre el filo que agudiza la percepción cierta, inequívoca pero lábil e indolente del acontecer, ese punto o límite que lejos de terminar, separar o dividir, acentúa la tensión entre la singularidad de una vivencia y la universalidad del devenir. Galerías, perspectivas y pasajes van articulando, ante la mirada de Mario, las líneas que llevan a los recintos cerrados que su intromisión se atreve a profanar -con el inocente objetivo de encontrar a Lidia, la joven madre que aún no ha visto-. Si el claustro es escenario donde la trama se desarrolla al compás de monjas ladronas y probables asesinas, Mario se convierte en actor que se mueve con ritmos de estratégicos silencios conspirando con el coraje de un héroe barrial. Pero también reviste la máscara de un niño, curioso y entrometido, que va dejando de temer las consecuencias ante esa suerte de monjas abominables. Y si la realidad del niño se derrama en el interior de una morada "verdadera o fantástica", al salir

es posible que se anulen "todos los lapsos" y esa realidad pueda reanudarse "exactamente donde había quedado". Así es cómo se produce la repetición continua y serial, una especie de inmovilidad móvil donde la totalidad, ilusoria, se escande en fragmentos de imágenes y sentidos: "No valía la pena apurarse, ni pensar en lo que quedaba por hacer en la jornada, porque todas las cuentas volvían a cero"; sólo que las cuentas exigen que los umbrales sean traspasados. En este sentido, la velocidad y la acumulación afectan al espacio□□ -la ciudad, el barrio, la calle- y también al tiempo. Lo real, entonces, se desliza en un orden de embriaguez y perfección, cuya forma consume la juntura de los extremos, anulando los blancos y las distancias entre el peligro y la calma, lo conocido y lo ajeno, a vigilia y el sueño

□ Pero aunque parezca increíble, la acción nos da una segunda oportunidad, sin necesidad de que el tiempo retroceda; porque el recuerdo y la interpretación de lo que se vivió se traducen en hechos, y estos configuran nuevas escenas, en cuya sucesión va dándose un progreso, hasta llegar al desenlace (8)

Si desde la marca enunciativa en tercera persona se impone cierto registro impersonal, las digresiones y los paréntesis a los que Aira recurre con frecuencia saben insinuar el centro de su poética. Así, las vueltas seriales que mezclan las voces -las de los personajes, la del narrador- proponen una sintaxis narrativa donde se repone por partida doble la insistencia de la escritura: la falta de respeto a la idea de corrección y la precipitación del final en una historia. Por lo tanto, si hay algo que el lenguaje evita con el desborde caótico de episodios, es el tiempo agonizante y moroso de la reflexión. Aquí, tanto el espacio -el kiosko- como el tiempo -el de las peripecias- connotan la fragilidad del límite entre causa y efecto, procedimiento y resultado, provocación y consecuencia. El autor -de nombre César Aira- que publica sin pausa; el narrador que cuenta y

participa; el personaje que encarna una experiencia, dejan ver los circuitos desde donde se enuncia y se actúa. El estilo airano se desliza y fuga por andariveles de rizos y ondulaciones, haciendo del continuo la clave de su poética. De este modo, los conocidos senderos del barrio de Flores dejan asomar la levedad de hábitos amenos, donde lo instantáneo no quita el misterio de un secreto guardado en criptas subterráneas. Y allí donde la aventura y el comic dibujan los cuentos de pasadizos ocultos, llaves prohibidas y trampas disimuladas en un jardín tenebroso, el joven diariero descubre la manifestación plena y mágica de lo real. Cada escena va a revelar el orden paradójico del secreto engendrado en la superficie misma de lo visible, ya que, después de todo, el convento queda enfrente del kiosko. El cuento de la vida entonces, se hace tangible en zonas sin tiempo ni densidad como puertas cerradas, claraboyas o mardigueras; es aquí donde la transmutación de interior y exterior va a hacer de la acción surrealista, la súbita ocasión de una epifanía que pone al absurdo del lado más luminoso de lo real.

Notas

1. Tomando como punto de partida a Jules Michelet, De Certeau establece una relación con el pasado y los muertos mediante los actos -literales o figurados- de caminar y escribir. Si la historiografía (es decir "historia y "escritura") lleva inscripta en su nombre propio la paradoja de la relación entre dos términos antinómicos como lo real y el discurso, el trabajo que supone su condición epistémica construye la alianza entre el lenguaje y la otredad, desplazando los términos hermenéuticos de la lectura y la interpretación, por los de acto y fabricación. En este punto me fue útil pensar a partir del modo de leer de De Certeau, ya que su dispositivo teórico-crítico me permite poner el acento no sólo sobre la escritura como trabajo, sino también en la movilidad propia del sentido. Desde esta perspectiva, Aira con sus novelas parece conjurar la muerte y la quietud con la operación casi compulsiva de escribir y publicar. Cfr. Michel De Certeau, 15-20.
2. En uno de sus trabajos sobre Aira, Montaldo dispone un modo de lectura con el que problematiza la relación Borges-Aira. Haciendo explícita su renuncia al

concepto de escritura, la crítica se detiene en las estrategias de colocación de cada uno de ellos en el campo artístico y replantea, “desnaturalizando la lectura literaria de la literatura”, los “valores, formas y sentidos” que la representación impone desde el canon. Por ello se ocupa en analizar a qué responden los desplazamientos textuales y las ficciones que exceden el marco de los libros. Si tanto en uno como en otro de los autores mencionados, Montaldo ve un pacto inédito con una multitud anónima de lectores, debe subrayarse que no lo restringe a meras condiciones comerciales-aunque formen parte del proceso-, sino a una compleja articulación de operaciones culturales que atañen a la construcción de un nombre propio y una imagen de autor. El modo de leer de Montaldo interroga centralmente las condiciones de circulación y las relaciones que estos autores mantienen con la industria cultural, por lo cual privilegia “las categorías de mercado, canon, genealogías e intelectual y escritor”. Por otra parte, en uno de mis trabajos sobre Aira, se repone la instancia de la escritura y la poética definiendo así un lugar singular en lo que preferí llamar “genealogía de una transvaloración”. Por supuesto que Aira no es un producto lineal de filiaciones o parricidios, sin embargo, hay zonas de lectura que permiten reconocer las huellas de sus “modelos de escritores” (Gombrowicz, Copi, Roussel o Lamborghini) y guardar una provocación hacia figuras que, como Borges, han cosechado no sólo homenajes y pleitesias -vinculados a la institución literaria- sino un imaginario de lecturas múltiples -que la crítica a menudo sustenta-. Así por ejemplo, del parentesco entre Aira y Gombrowicz van a prevalecer la audacia, la autenticidad y lo monstruoso, reclamando desde ahí un vínculo nuevo entre la experiencia privada y el panorama general de lo humano para crear algo que tenga sus raíces en el torbellino de la vida misma. También resulta interesante cotejar la posición que toma el propio Aira como lector de Borges. Aira lee cómo en Borges, las posibilidades llegan a retroceder respecto del acto, cerrándose así sobre sí mismas y constituyéndose, como mónadas, en mundos aparte. Si bien el mundo borgeano puede verse como un dibujo, su condición lo “separa de la realidad”; el hueco entre uno y otro, sería producido por líneas y reflejos que hacen del mundo una “gran memoria general” y la ponen, mecanizada, fuera del alcance del hombre. Cfr. Graciela Montaldo, (1998, 7-17)./ Nancy P. Fernández, “Ficciones sin moral” (en prensa), Revista *ESTUDIOS* de la Universidad Simón Bolívar, Venezuela / César Aira, *Copi*, 95-98.

3. En Foucault, por ejemplo, la serie está asociada a la repetición, por la identidad ambigua de las palabras en sus dobles sentidos. Si el estilo de Roussel es extremadamente subrepticio, la leve torsión de las frases procura decir dos direcciones invertidas con las mismas palabras. La serie requiere necesariamente un espacio de desplazamiento donde las palabras encuentran su identidad en cruce, suponiendo, por lo tanto, cierta idea de espacio ligada a la proliferación de distancias y laberintos. Pliegue, doblez y bifurcación, la serialidad crea andamiajes, proezas y puestas en escena, allí donde las máquinas de invención hacen que las cosas aparezcan en un horizonte sin puntos de referencia, cuya identidad sin estatuto es recogida en los lugares intersticiales dejados por las

palabras. Por su parte, Serres reflexiona acerca de los soportes flexibles de la escritura, ya sea en sus variedades planas o alabeadas. En este sentido, la noción de volumen depende de la de pliegue, lo cual implica la construcción de lo que Serres llama "lugar". Oquedades, surcos y relieves, dibujan así, la curvatura y amplitud donde reside el secreto del gigante y la miniatura, lo lleno y lo vacío, formando así molduras estéticas y significantes para realidades sin medida pero con relaciones. Ahora bien, para Deleuze, en la forma serial, son las matemáticas las que manifiestan la función relacional de los puntos en sus convergencias y divergencias. De este modo, la forma serial nos remite a la paradoja de la simultaneidad que, realizada en, por lo menos, dos series, subsume -en la sucesión de términos- el sentido de las designaciones. La instancia paradójica no deja de circular en las dos series; espejo de dos caras, es a la vez nombre y objeto, palabra y cosa, sentido y designación, cuya propiedad es estar siempre desplazada de sí misma. No debe decirse por lo tanto que una de las series sea originaria y la otra derivada, ya que en la instancia en que se comunican son simultáneas por el lugar absoluto que determina su desplazamiento. Para Deleuze, este juego perpetuo, este desplazamiento de piezas fundan la serialidad y destituyen en literatura conceptos como personaje, identidad o conciencia. Cfr. Michel Foucault, Raymond Rousell / Michel Serres, *Atlas Gilles Deleuze, Lógica del sentido*.

4. "Son los acontecimientos quienes hacen posible al lenguaje donde debe darse todo simultáneamente, de un solo golpe". La cita es de Deleuze y esto nos introduce en la noción de acontecimiento, pensando en la simultaneidad como propiedad y condición del devenir. También antes hablábamos de la paradoja y esta red de nociones forma una teoría del sentido invalidando el reposo, la parada y la permanencia para garantizar en cambio las claves, las historias, los códigos y los lugares que constituyen los infinitos enlaces entre el lenguaje y el inconsciente. De este modo, el puro devenir, lo ilimitado, es la materia simulacro en tanto esquivo la idea platónica e impugna la identidad personal con la aventura repetida por los trastocamientos infinitos. Asimismo, la repetición no significa "una vez más" sino el infinito que se dice de una sola vez, la eternidad que se dice en un solo instante; la ontología deleuziana asume la repartición de las cosas en el ser unívoco y no un ser repartido según las exigencias de la representación. Tal distribución "delirante", está ligada al carácter demoníaco más que divino, dado que la particularidad de los demonios es operar entre los campos de acción de los dioses, "así como saltar por encima de las barreras o de los cercados". Cfr. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido y Diferencia y repetición*.
5. Blanchot revisa la noción de continuum afirmando que la preocupación por lograrla dio lugar en la literatura moderna a obras escandalosas con Lautreamont, Proust o Joyce. Es en la "continuidad absoluta" proferida por el "carácter inagotable del murmullo" donde Breton advierte las molestias del lector, porque la lectura metódica no puede afrontar la intrusión inmediata de lo real. La continuidad, asimilada de alguna manera, a esa suerte de figuración

que es el desastre, es y sobreviene como inminencia y soberanía de lo accidental, estando del lado del olvido o de lo inmemorial. Cfr. Maurice Blanchot, *Diálogo inconcluso La escritura del desastre*

- ⁶ Tanto el continuo como la fuga del sentido, para César Aira, son dos preocupaciones que están en el centro de su modo de leer y escribir. El sentido, fuera de una posición vertical, se extiende y se desplaza indefinidamente, siempre hacia adelante, justificando así la relación utópica entre literatura y vida, un "continuo donde entre todo, donde todo se ponga en la misma senda". Montaldo afirma la emergencia de la trivialidad como programa, lo cual llega a desequilibrar el leve vínculo entre historia y ficción. En este mismo sentido, es categórica cuando dice que la literatura es frívola porque, para Aira, no es moral. Doble acierto de crítica y de escritor que saben seguir el movimiento de la invención destinada a deslizarse como un conjunto de historias gratuitas, esas que aspiran a borrarse en el gesto de lo efímero. Cfr. Guillermo Saavedra, "Entrevista a César Aira" / Graciela Montaldo, "Prólogo" a *Los fantasmas*.
- ⁷ La presencia y el gesto de Aira en el panorama de la literatura argentina, implica un acto inaugural y violento como ruptura en los territorios literarios. Podemos pensar, con Ludmer, que desde su participación en la vanguardia literaria de los años setenta, Aira desencadena guerras de sentido, transfigurando cada episodio o anécdota en escenas multiplicadas. Por otro lado, cuando Nicolás Rosa piensa la gauchesca como "el margen de las políticas de la lengua y de la literatura", en la construcción de fronteras textuales y en la disolución de una lengua nacional, se transforma el sujeto y el mapa orientándose pendularmente del campo a la ciudad. Así se modifican las vías y senderos de la retórica, de la subjetividad, percibiéndose el carácter de transición en los espacios de la pulpería, el boliche, el almacén de ramos generales hasta llegar a los cafetines de pueblo y a los barrios. Dice Rosa: "Todavía existe un viejo cafetín de Buenos Aires en pleno barrio del desmerecido Abasto, que se llama "El Destino". Siempre soñé con citar a mis amigos allí, con esta expresión teñida de melancolía borgiana: "Te espero en el Destino". De este modo podemos especular sobre nuevos itinerarios que van abriéndose por el barrio de Flores. Cfr. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*/ Nicolás Rosa, "El paisano ensimismado" en *La lengua del ausente*
- ⁸ Siguiendo a Aira, tal vez el estilo resida en un acento extranjero, o en una "coincidencia prodigiosa con alguna lengua lejana". En este sentido, el mito de juventud, al tiempo que descubre que "todo nos está permitido", hace de la ausencia de corrección el ejercicio de una libertad plena y convierte a la calidad literaria en sinónimo de vejez. Cfr. César Aira, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*.

Bibliografía

- Aira César (1975). *Moreira*. Buenos Aires: Achaval Solo
- (1981). *Ema, la Cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano
- (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1991) *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: M. E. E. T
- (1991) *La liebre*. Buenos Aires: Emecé
- (1998). *El Sueño*. Buenos Aires: Emecé
- Blanchot Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila.
- (1993). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila
- Deleuze Gilles (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Jucar.
- (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau Michel (1993). *La escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fernández Nancy P. (en prensa): "Ficciones sin moral" en Revista *Estudios*. Venezuela: Universidad Simón Bolívar.
- Foucault, Michel (1992). *Raymond Roussel*. Madrid: Siglo XXI.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Montaldo, Graciela (1994): "Prólogo" a Los fantasmas. Caracas: Fundarte.
- (1998) "Borges, Aira y la literatura para multitudes" en *Boletín/6*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Rosa Nicolás (1997): "El paisano ensimismado", en *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Serres Michel (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra.
- Saavedra Guillermo (1993). "Entrevista a César Aira", en *La curiosidad impertinente*, Rosario: Beatriz Viterbo.