



Conde De Boeck, J. A. (2017). "El volante (1992) de César Aira y Los elementales (1992) de Daniel Guebel: representaciones metaliterarias en dos autoficciones colectivas". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6 (12), 135-150.

***El volante* (1992) de César Aira y *Los elementales* (1992) de Daniel Guebel: representaciones metaliterarias en dos autoficciones colectivas**

César Aira's *El volante* (1992) and Daniel Guebel's *Los elementales* (1992):
metaliterary representations in two collective autofictions

José Agustín Conde De Boeck¹

Recibido: 14/06/2016

Aceptado: 06/02/2017

Publicado: 08/09/2017

Resumen

En el marco general de una investigación sobre la revista *Babel* (1988-1991), órgano fundamental de la prensa cultural y literaria del período de post-dictadura en Argentina, estudiaremos en este trabajo dos novelas: *El volante* (1992), de César Aira, y *Los elementales*, (1992) de Daniel Guebel. En ellas se representan, a modo de "autoficción colectiva" (Castro 2009), algunos aspectos de la filiación de sus autores con el grupo nucleado en torno a *Babel*. Esta revista, y el previo grupo "Shanghai" del cual surgió la misma, fue el espacio de emergencia literaria de Daniel Guebel a mediados de los ochenta. Por su parte, para Aira, cuya pertenencia fue parcial y cuya obra ya venía publicándose desde mediados de los setenta, *Babel* significó una plataforma fundamental de legitimación.

Palabras clave

César Aira; Daniel Guebel; autoficción; *Babel*.

Abstract

In this paper, as part of a research about *Babel* magazine (1988-1991), one of the most important literary disseminator during the period of democratic recovery in Argentina, we will study two novels: *El volante* [*The Flier*] (1992), by César Aira, and *Los elementales* [*The Elementals*] (1992), by Daniel Guebel. *Babel*, and the former "Shanghai" group from where the magazine arose, was the place of Daniel Guebel's literary emergence in the mid 80's. Meanwhile, the magazine also meant a legitimization platform for César Aira, although his work was published since the 70's and his belonging to the group was partial. In said novels we find a representation, by way of "collective autofiction" (Castro 2009), of the authors' belonging to the group gathered around *Babel*.

Keywords

César Aira; Daniel Guebel; autofiction; *Babel*.

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Cursa el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente integra el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Comunicación (CIIC) y desarrolla una investigación en torno a la revista cultural argentina *Babel* (1988-1991) gracias a una beca de postgrado otorgada por el CONICET. Contacto: josecondeboeck@hotmail.com



Introducción

En el marco general de una investigación sobre la revista *Babel* (1988-1991), órgano fundamental de la prensa cultural y literaria del período de post-dictadura en Argentina, estudiaremos en este trabajo dos novelas: *El volante* (1992), de César Aira, y *Los elementales*, (1992) de Daniel Guebel. En ellas se representan, a modo de “autoficción colectiva” (Castro 2009), algunos aspectos de la filiación de sus autores con el grupo nucleado en torno a *Babel*. Esta revista, y el previo grupo “Shanghai” del cual surgió la misma, fue el espacio de emergencia literaria de Daniel Guebel a mediados de los ochenta. Por su parte, para Aira, cuya pertenencia fue parcial y cuya obra ya venía publicándose desde mediados de los setenta, *Babel* significó una plataforma fundamental de legitimación.²

Según estimamos, tanto en *El volante* como en *Los elementales* se hace un uso metaliterario de un motivo que se concentra en una antítesis de figuras: el maestro inalcanzable y los discípulos ineptos. A su vez, en ambas obras se satiriza de forma cifrada y proteica el culto que los babelistas construyeron en torno a la figura de César Aira (y esto lo hace el propio Aira en *El volante*) y la conspiración de ciertos intelectuales para aprovecharse de un legado que puede ser el de Osvaldo Lamborghini, el de Borges o el de Perón (en *Los elementales*).³ A modo de autoficción colectiva y de memoria generacional, tanto Aira como Guebel ponen en escena los mecanismos a través de los cuales su propio grupo de pertenencia interviene en la configuración de un canon literario nacional.

Veremos que la relación maestro/discípulo configura una isotopía a lo largo de toda la gestión de recursos de los autores de *Babel*, tanto en la forma de leer la tradición literaria nacional como en la reescritura de la misma que plantean en sus respectivos proyectos literarios. Aira y Guebel por igual han desarrollado posiciones “fuertes” a la hora de construir una poética propia y han sustentado sus estrategias de legitimación sobre la base de una actitud de culto canonizadora hacia figuras transgresoras a las que representan como modelos y maestros (tal es así con la lectura que hace Aira de Copi, Puig, Pizarnik y Arlt, o con la que propone Guebel de Jorge Di Paola y Héctor Libertella; también debe mencionarse la que ambos establecen en relación a Osvaldo Lamborghini y a Borges⁴).

1. *Babel* y la autoficción colectiva

Entre 1988 y 1991 se publicaron los veintidós números de la hoy mítica revista *Babel*. Mítica no sólo por su rol como puerto cultural del gusto postmoderno en el campo literario argentino, sino principalmente por configurar la plataforma de emergencia de toda una generación de escritores que, ya congregados algunos años atrás en un grupo autodenominado “Shanghai”,

² Daniel Guebel estaría entre los promotores originales del grupo y de la revista, junto a Martín Caparrós, Jorge Dorio, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Sergio Bizzio. César Aira, en cambio, además de ser un autor modelo para los babelistas, pertenece al amplio sector de colaboradores permanentes de la publicación, junto a autores como Marcelo Cohen, Matilde Sánchez o C.E. Feiling, entre otros. Incluso, si consideramos que los autores del grupo son co-generacionales casi exactos (nacidos entre 1956 y 1961), tanto Aira como Cohen o Laiseca (autor éste que orbita en varios números de *Babel*) pertenecen a la generación inmediatamente anterior, nacidos entre los años cuarenta y comienzos de los cincuenta (prácticamente co-generacionales de Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella) y cuyas primeras obras aparecieron hasta diez años antes que las primeras de los “Shanghai”.

³ Como veremos, la referencia a Perón como clave interpretativa de *Los elementales* está propuesta por el propio Guebel.

⁴ Sobre la relación de continuidad y parodia entre la obra de Guebel y el modelo borgeano (cfr. Kohan en Adriaensen y Maier 2015: 98 y Becerra en Adriaensen y Maier 2015: 142-143).

configurarían uno de los principales núcleos duros de lo que sería el “nuevo” canon literario de postdictadura.

Si el mundo académico de los años ochenta había gestionado sus propias operaciones canónicas con la emblemización de Ricardo Piglia y Juan José Saer (especialmente a través de la revista *Punto de vista*, doble heredera de *Contorno* y de *Los Libros* [cfr. Chacón y Fondebrider 1998: 25-26]), los intelectuales de *Babel*, desde una posición no opuesta, aunque sí en principio alternativa tanto a la crítica universitaria como a la intelectualidad “comprometida”, postularían un nuevo sistema de valores. *Babel* proponía no sólo un modo de leer la tradición literaria argentina (que iba desde una recuperación de Borges en clave postmoderna y la adopción de Osvaldo Lamborghini como “mesías”, hasta la asunción de una deuda con la revista *Literal* y una ponderación del tríptico *queer* compuesto por Perlongher, Copi y Puig⁵), sino también una nueva literatura producida por sus propios miembros: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Martín Caparrós, C.E. Feiling, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Matilde Sánchez; transversalmente, César Aira, Marcelo Cohen y Alberto Laiseca mantuvieron una relación compleja con el grupo. No sería erróneo decir que, aunque estos autores (Aira y Laiseca especialmente) no formaron parte del grupo estrictamente hablando, se desarrolló hacia ellos una evidente actitud de culto (ya Gramuglio en 1990 llamaba a Laiseca y a Cohen “hermanos mayores” de la revista).

Acerbamente percibidos por ciertos sectores, en los ochenta, como una generación “dandy”, decadente, experimentalista, “posmoderna” y “despolitizada” (cfr. Kurlat Ares 2006: 57-60),⁶ los babelistas publicaron una serie de textos (principalmente novelas y algunos ensayos) que configuraron aperturas receptivas fundamentales para la literatura de los noventa y, a su vez, inauguraron en aquel momento una serie de proyectos creadores que hoy figuran en el cénit del sistema literario argentino. Puede ejemplificarse con obras como *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel, *Ansary o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós, *El país de la dama eléctrica* (1984) de Marcelo Cohen, *La hija de Kheops* (1989) de Alberto Laiseca, *Una novela china* (1987) de César Aira, *El pudor del pornógrafo* (1984) de Alan Pauls, *Lenta biografía* (1990) de Sergio Chejfec, *La ingratitud* (1990) de Matilde Sánchez (entre otras obras de Sergio Bizzio, Luis Chitarroni y C.E. Feiling que ya son

⁵ El elemento de la homosexualidad como tema, pero también como principio de impugnación de los dispositivos canónicos de representación discursiva de la subjetividad, aúna a estos tres autores como transgresores en términos de una identidad social que se filtra a nivel discursivo en la identidad de sus textos. Este elemento disruptivo, aunque encarnado en estéticas tan disímiles como lo son las de Copi, Puig o Perlongher, configuró un interés específico para el grupo de *Babel*. Y si bien la homosexualidad no ha sido subrayada por los babelistas al analizar a estos autores, ésta sobrevuela implícitamente la forma en que se pone en valor la capacidad desestabilizadora de las mezclas y desafíos que implican sus respectivas poéticas.

⁶ Claudio Zeiger resaltaba a fines de los ochenta cómo los babelistas eran considerados como una sintomática generación “sin proyecto” (1988: 40-43), en oposición a los grandes autores ideológicos (principalmente realistas sociales) de los años sesenta y setenta, e incluso en oposición a los grandes sistemas alegóricos y experimentales propuestos en aquellos años por Ricardo Piglia, Juan José Saer, Luis Gusmán y Juan Martini. Esta misma posición es compartida actualmente por Elsa Drucaroff (2011), quien ya desde los noventa denunciaría la centralidad que el grupo de *Babel* estaba adquiriendo en el sistema literario y, a su vez, cómo su omnipresencia invisibilizaba otras manifestaciones literarias “jóvenes” que sí asumían el compromiso de representar la realidad social. En cuanto al sintomatismo de los babelistas, Drucaroff no duda en considerarlos como un subproducto de la dictadura (el sueño reaccionario de una literatura evasiva y desprendida de la realidad) y como una antesala de la frivolidad menemista. Es interesante cotejar esta crítica con la vivencia que los babelistas, por su parte, tuvieron de los efectos nocivos del menemismo en la cultura y cómo percibieron que el mercado literario que se construyó durante los noventa iba completamente a trasmano del tipo de “gusto” experimental y complejo que habían propuesto en *Babel* (cfr. las entrevistas a Pauls y Caparrós en Chacón y Fondebrider, 1998: 135-145).

levemente posteriores al período que va de 1984 a 1990). Parodia, recuperación de los géneros “bajos” (como el policial o la novela de aventuras) en clave experimental, complicidad con la teoría literaria postestructuralista,⁷ exotismo en código y una alta cuota de auto-referencialidad elitista configuran los rasgos fundamentales promovidos por estos autores que, si bien no componían un grupo homogéneo (cfr. Catalin 2012 y Caparrós en Chacón y Fondebrider 1998: 137), sí compartían un espacio común de actitudes y experiencias que resultan sintomáticas de una generación que, entre la dictadura y el menemismo, ponen en escena cuestiones fundamentales de la literatura argentina, como el problema de la representación ficcional de lo político y lo social (problema que abordan desde la negatividad y la descomprensión de las culpabilizaciones ideológicas propias del período anterior), y la cuestión de diseñar un canon post-borgeano. Establecen una relación compleja con lo que sería la orientación fundamental del campo literario durante los noventa: reconstruir dos espacios fundamentales del sistema literario nacional, a saber, una academia que investigue y un mercado editorial que venda. Ante estos cuatro puntos cardinales, *Babel* propuso actitudes que, en su momento, fueron enérgicamente polémicas y que proyectarían la polarización que derivó en los noventa (entre experimentalistas y narrativistas) hacia querellas y tensiones muy actuales en el campo literario nacional.⁸ Si seguimos a Patiño (1997; 2003; 2006), estas posteriores oposiciones y debates serían cristalizaciones de un sistema de tensiones entre modernidad/postmodernidad que *Babel* puso en escena en aquellos años y que podría percibirse especialmente como una derivación de lo que la revista propuso entonces en torno a la relación entre intelectual, política y literatura.

A su vez, uno de los elementos fundamentales por medio de los cuales los babelistas configuran una identidad grupal dentro del campo intelectual estriba en la fuerte auto-referencia que despliegan tanto en la revista, remitiendo a sus propias obras literarias, como en éstas, remitiendo a la pertenencia de grupo. *El volante* de César Aira y *Los elementales* de Daniel Guebel, según estimamos, son ejemplos paradigmáticos (de forma más evidente el primero que el segundo) de esta estrategia.

Según Philippe Lejeune (1996), una de las formas del autodiscurso es la autoficción: en este género, el autor no sella el “pacto autobiográfico” en su escritura (pacto que entendemos como un tipo de intervención social en la cual el autor asume la identificación con el sujeto de la enunciación y el protagonista de la obra). En todo caso, la autoficción podría leerse como una autobiografía encubierta, ficcionalizada y no legitimada socialmente a través de la explicitación architextual (la pertenencia al género de la autobiografía). Es María Virginia Castro (2009) la que propone someramente la noción de “autoficción colectiva” como estrategia de auto-representación de un grupo literario. Al definir la autoficción colectiva, se desplaza el eje autobiográfico de referencia al de una remisión, encubierta, de carácter comunitario, generacional o grupal.

Si, como veremos, el sujeto de la enunciación en *El volante* de Aira se duplica a sí mismo, siguiendo la estructura de relatos enmarcados de la novela, en *Los elementales* de

⁷ Esta complicidad tiene su eje fundamental en los guiños constantes de la revista al lenguaje semiológico (especialmente la deuda evidente con el segundo Barthes), así como las concepciones de fondo en torno a la “muerte del autor”, a la experimentación formal y al valor transgresor de cierto tipo de literatura considerada “maldita” o “infame”, que entronca absolutamente con las propuestas de Michel Foucault en torno a lo que el filósofo denomina “pensamiento del afuera”. Esta complicidad se despliega también en las revistas anteriores a *Babel* que configuran su horizonte de influencias: *Literal*, *Los libros* y *Sitio*.

⁸ Elsa Drucaroff expone minuciosamente los matices de esa querella (2011), la cual, por lo pronto, ha sido desmentida incluso por sus propios protagonistas (cfr. Libertella 2011: 6-8). Cabe mencionar que la representación más actual de esta polémica puede localizarse entre las tesis propuestas por Drucaroff (2011), Tabarovsky (2004) y Martínez (2005).

Guebel el enunciador corresponde a un vago “yo” colectivo, identificable con la función “discípulo” del motivo literario que explicaremos posteriormente. Hemos seleccionado estos textos como paradigmas de una tendencia grupal a la autoficción colectiva y según un criterio sustentado en el devenir de los respectivos proyectos creadores de los autores: tanto en Aira como en Guebel (y por extensión en Alberto Laiseca, de quien tomaremos algunos conceptos para el presente trabajo) la autoficción ha configurado un recurso discursivo fundamental de sus obras (cfr. Castro 2009; Amícola 2009).

Por su parte, Nancy Fernández resalta cómo “Aira sabe bien en qué consiste moldear por sí mismo el propio mito personal, en construir a su manera su imagen de autor” (2010: 10). Y es que, tal como demuestra María Virginia Castro (2009), los autores de la generación de *Babel* no sólo plantearon una fuerte tendencia a la escritura autoficcional, sino también a la autoficción como recurso para dar cuenta, de forma más o menos paródica, de una pertenencia grupal y de una voluntad explícita de gestionar estratégicamente una posición central en el campo literario argentino. Esta inclusión ficcionalizada de uno o varios escritores pertenecientes al grupo representa una tendencia general de los llamados “babélicos” hacia el *roman à clef* o novela en clave.⁹ Ejemplos de esta búsqueda de ubicar dentro de la escena cultural argentina la mitificación (y autoparodia) del grupo “Shanghai” son, además de *El volante* de Aira, las dos novelas de Luis Chitarroni, *El carapálida* (1997) y *Peripicias del no* (2007), *El coloquio* (1999) de Alan Pauls, *El tercer cuerpo* (1990) de Martín Caparrós y *El día feliz de Charlie Feiling* (2006) de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, por mencionar un canon donde el recurso resulta más evidente.

2. “Aproximados” y “esfumados”: el motivo del maestro y el discípulo como disparador metaliterario y autoficcional

El problema de la relación maestro-discípulo ha sido una constante en la auto-representación de los escritores de *Babel*: la búsqueda de propiciar su propia legitimación a través de la postulación de un autor “oculto” cuya grandeza les concedería el calificativo de “descubridores” es algo que se percibe claramente en la sátira propuesta por Aira en *El volante*. Señalar a un maestro y proclamar su valía es también autorizarse como discípulo y como continuador.

Así, por ejemplo, la relación de Alberto Laiseca, autor mitificado por los babelistas, con la figura de Borges ha sido siempre muy compleja y ha atravesado diversas instancias, desde el rechazo y la ironía hasta el homenaje y la reconciliación (cfr. Conde De Boeck 2015). En el relato “Gracias Chanchúbelo” (2000), Laiseca propone una suerte de teoría sobre el funcionamiento de la literatura a partir de una reescritura (e interpretación) del cuento borgeano “El acercamiento a Almotásim” (1936). Del mismo modo que en el llamado “argumento ontológico” utilizado por la teología medieval, Borges narra en su cuento la búsqueda que emprende un joven con el fin de encontrar a un hombre ideal desde el cual, según sospecha, emanan todas las virtudes que él percibe de manera fragmentaria en otros hombres inferiores. Como alegoría de la búsqueda ascendente hacia Dios, Borges también construye el relato de la búsqueda de un “maestro”. Laiseca interpreta la fábula como

⁹ El *roman à clef* consiste en la representación literaria de manera cifrada de personajes reales; en este caso, se trata de una variante particular del género, concentrado en la autorrepresentación colectiva y ficcional de un grupo cultural determinado, tal como sucede en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez, *Adán Buenosayres* de Marechal, *On the Road* de Kerouac, *Los mandarines* de Simone de Beauvoir o *Los samurais* de Julia Kristeva. Incluso puede mencionarse la Trilogía Cósmica de C.S. Lewis, donde el autor homenajea, a través de su protagonista, a su amigo J.R.R. Tolkien.

metáfora del funcionamiento de la literatura y su aplicabilidad al caso de los babelistas no es arbitraria en la medida en que el propio autor de *Los sorias* fue beneficiario de las operaciones legitimadoras de este grupo:

Ahora bien, según mi convicción personal, Almotásim no sólo existe sino que ha existido varias veces, no muchas pero algunas, y siempre con la desaparición como resultado final. Alguien tan grande sería insufrible para los necios. No vendría a confirmar las teologías sino a negarlas y a establecer una nueva. Tal vez nos dijese que el monoteísmo es una equivocación y que tenemos que volver al politeísmo. Eso sería insoportable. Quizás su concepción política pusiera todo patas arriba. Si la equivocación de todos ha sido demasiado grande, ¿se soportaría que alguien expresase un pensamiento ontológico tan por completo opuesto? Yo creo que no. Imagino que un hombre así debería moverse con prudencia, para que no lo maten. Supongo que viviría pobremente, en el rincón de sus posibilidades; la emanación de su enseñanza no se daría mediante escritos, que nadie le publicaría (por suerte para él), sino oralmente, a los pocos que pudieran oír (sin descomponerse) una parte del horror.

[...]

Entonces una manera de interpretar el mencionado cuento de Borges (independientemente de las intenciones de su autor) es: Almotásim es el Maestro demasiado grande como para que muchos lleguen a sospechar su existencia. Ésta sólo se intuye a través de los sobrevivientes (de los “aproximados”) que formó. El acercamiento a Almotásim es la aproximación de los “esfumados” de la literatura. Volverse centro, pero centro de verdad, lleva inevitablemente a la lógica del poder y ésta a la lógica de la evaporación. Éste es el verdadero *underground*: ése del que no se habla (Laiseca 2011: 224).

Estos maestros “esfumados”, “demasiado grandes” (digamos, en la tradición literaria argentina: Macedonio Fernández para Borges, Juan L. Ortiz para Saer, Marcelo Fox para Laiseca, y un largo etcétera) pasan a configurar una panoplia laberíntica y bizantina entre los autores de *Babel*, quienes llevan esta lógica hasta la hipérbole: una red de maestros “esfumados”, invisibles, a quienes sus supervivientes “aproximados” intentarían colocar en un centro paradójico, donde el maestro es el que más se evapora y el discípulo es el que más brilla.¹⁰ Pero en todos los casos se reproduce la misma estructura: los discípulos que construyen un *underground* en el cual el maestro, invisible e impenetrable en su misterio, es ofrecido en sacrificio al insaciable dios de la institución literaria y, con los restos, los prosélitos construyen un templo donde oficiar como sacerdotes. Asimismo, ellos aguardan con ansiedad a ser sacrificados y divinizados por las próximas camadas.

Sin duda, el motivo del maestro y el discípulo funciona para la generación de *Babel* como un disparador metaliterario y autoficcional: un esquema que le permite representar el funcionamiento interior tanto de la literatura (o de “lo literario” en general) como del propio grupo de pertenencia que la practica. La autoficción privada e íntima se convierte aquí en

¹⁰ Se producen de este modo vínculos de doble sentido y entrecruzamientos: Aira propone el culto a Osvaldo Lamborghini, a Manuel Puig, a Copi (cfr. Klein 2014), a Alejandra Pizarnik, a Roberto Arlt; los babelistas como Guebel, Chitarroni o Bizzio proponen, a su vez, el culto a Aira y, probablemente a través de éste, a Lamborghini y a Puig; algunos de entre los babelistas acentúan la valoración de Laiseca, otros la de Jorge Di Paola o Héctor Libertella (pensemos en el papel de estos dos últimos en *Mis escritores muertos* de Daniel Guebel); todos mantienen con Borges una relación compleja de “ansiedad de la influencia”; rechazan y admiran, a su vez, a Saer (Aira, en un célebre artículo de 1987, parece condenarlo; Guebel, por su parte, en el número 18 de *Babel*, salva *El entenado*).

experiencia colectiva y generacional, pero no en la vivencia común de unos individuos que se han enfrentado desde un mismo lugar a ciertas condiciones sociales e históricas, sino más bien la experiencia compartida de haber transitado por determinados circuitos de legitimación cultural, de haber participado de ciertas tensiones y vanidades del ámbito intelectual, de haber compartido ansiedades, mezquindades, soberbias y ambiciones respecto de un objeto tan ligero e inasible como lo es la literatura. Ese deseo de literatura (deseo de leer, de escribir, de publicar, de figurar, de deslumbrar; deseo del nombre propio en la portada del libro, en el suplemento cultural, en la investigación académica), convertido en un móvil social y de socialización, reproduce todos los aspectos de la banalización operada por el discípulo: el maestro escribe solo, pobre y olvidado en su torre de marfil, y muere incomprendido entre balbuceos de revelación; los discípulos organizan un funeral fastuoso y pretencioso, celebran ditirambos en honor al profeta, en un simulacro de modestia reniegan superficialmente de la fama de la que renegara otrora el maestro, pero con ese gesto, imitado con exuberante histrionismo, no buscan otra cosa que obtener esa misma fama. Buscan unirse de un talento ajeno que sólo se alcanza en soledad y alienación, pero para hacerlo movilizan el boato social de la legitimidad cultural. Ya César Aira, ironizando sobre la propia pertenencia a una generación de “aproximados” y poniendo en escena este mito literario del maestro y el discípulo, afirma en *El volante*: “vivían a la espera de una gloria literaria que el país no parecía dispuesto a darles. Era difícil imaginarse cuándo escribían y leían, porque hacían vida social todo el tiempo” (26). A su vez, el narrador colectivo de *Los elementales* confiesa: “nos guiaba el secreto deseo de ser, en parte, sus artífices, y de repartirnos equitativamente las ganancias que se obtuviesen” (11).

Podría también establecerse un ciclo temático centrado en el motivo del “maestro inalcanzable”, posible “tropos defensivo”, en términos de Harold Bloom, contra la hegemonía cultural borgeana. Así, las poéticas “contraborgeanas” (según las denomina Montaldo 1990) propiciadas por la generación de *Babel* encontrarían la mayor tematización del conflicto entre Padre Precursor y Sucesores en *El volante* de César Aira (donde el autor, en una suerte de satírica autoficción colectiva se coloca a sí mismo como centro de un pretencioso círculo de admiradores), en *Los elementales* de Daniel Guebel (extraña narración simbólica que hereda el clima de vaga conspiración con que Borges describe el argumento apócrifo del drama *Los enemigos* en su cuento “El milagro secreto”) y, finalmente, en el relato “Gracias Chanchúbelo” de Alberto Laiseca, incluido en la homónima colección de cuentos (donde el autor tematiza la imposibilidad de ocupar el lugar de Borges como centro del sistema literario argentino, arguyendo que un genio literario está condenado, por voluntad de los dioses, a un completo anonimato).¹¹

3. De “Shanghai” a “Calcutti”: autoficción colectiva y autoparodia generacional en *El volante* de César Aira

La narración de *El volante* se sustenta en la expansión de un género discursivo casi opuesto a la narratividad: el volante publicitario al que remite el título. Las exigencias de este microgénero pragmático (la precisión, la brevedad, la publicidad) son invertidas a través de una operación teratológica: un volante que crece monstruosamente, que se extiende hasta tal

¹¹ Puede pensarse, a modo de comparación, en el motivo nietzscheano del “discípulo indeseable”, que o bien se autodestruye por la fuerza genial de su maestro o bien la convierte en algo mediocre (*La gaya ciencia*, §32). En este último caso, el discípulo banaliza la doctrina del maestro al caer en la tendencia de decir en todo momento “en cierto modo”: diluye la certeza y la fuerza en una modalización vaga e incierta. Nietzsche afirma “¡Un discípulo así le deseo a mi enemigo!”.

punto en digresiones, explicaciones, equívocos y relatos enmarcados que, perdiendo exactitud y concisión, neutraliza la dimensión pragmática que configurara originalmente la barrera divisoria con lo literario. ¿En qué momento un volante publicitario deja de serlo para convertirse en literatura? De hecho, toda la novela de Aira no excede los límites del volante: es el propio volante. En primera persona, la voz narradora de la novela se encarna en la protagonista que publicita sus servicios: Norma Traversini, joven aunque experimentada profesora de teatro, abre su propio taller de actuación en el barrio de Flores, destinado no tanto a los aspirantes a actores como a las personas comunes. El objetivo consiste en enseñarles a actuar, pero no como artistas profesionales, sino en el marco de sus propias vidas. No se trata tampoco de usar la actuación como medio para engañar o fingir, sino como recurso para representar adecuadamente sus propios roles sociales y afectivos: en un mundo donde todos los vínculos entre los seres humanos son tan frágiles, ¿cuántas veces equivocamos la entonación, el gesto, las palabras, arruinándolo todo por un ínfimo detalle de representación? Aira propone humorísticamente una defensa de la teatralidad comprendida como una estrategia discursiva que pertenece de suyo al seno de la vida cotidiana y, con ello, demuestra que el teatro, considerado como cristalización disciplinada de un hábito humano, puede ayudar a las personas a perfeccionar la eficacia de su comunicación con el prójimo y con su entorno.

La digresión central de la novela está conformada por una hipodiégesis (es decir, un relato dentro del relato, una *mise en abyme*): la narración que hace la protagonista de la trama de un *best-seller* romántico que leyó y cuya sinopsis incluye de manera absurda en el espacio del volante. Esta novela, titulada *Apariencias* y colocada por la narradora principal como ejemplo de teatralidad en la vida cotidiana, constituye casi la totalidad de *El volante* (y del volante), y posee todos los elementos propios del gusto babelista: el exotismo, la autoficción colectiva *à clef*, la inclinación por lo novelesco y estereotipado, la fascinación por la parodia. A imitación de la novela sentimental victoriana, el laberíntico drama sucede en una distinguida familia inglesa en la India (la India colonial es uno de los ambientes predilectos de Borges, y el carácter hipodiegético y metaliterario de la novela de Aira remite inevitablemente a “El acercamiento a Almotásim”). Es en este relato segundo donde Aira introduce un irónico guiño autoficcional a la experiencia colectiva del grupo “Shanghai” en el campo literario argentino de los ochenta (no olvidemos que la novela fue escrita por Aira en 1989) y a su propio papel como figura rectora (aunque exterior) del grupo. La novela introduce para ello a un grupo literario de la India, el grupo Calcutti, en cuya definición Aira cifra toda una representación de la literatura argentina como espacio de relaciones.¹²

Exotizando la representación del grupo “Shanghai”,¹³ Aira construye una autoficción colectiva donde se plantea, como en un tiro por elevación, toda una teoría del canon literario. En clave aparecen los nombres de algunos de los autores del grupo (Serge Fejfec, Louis

¹² “A fines del siglo pasado, la India tenía una pujante literatura del interior, que décadas después fue concentrándose en la región de Bengala, y terminó confinada en la ciudad de Calcuta, y más precisamente en un par de calles y cafés del centro, con lo que perdió contacto con la realidad del país. No es que originalmente hubiera tenido mucho contacto. Los jóvenes del grupo Calcutti, en el Punjab, vivían pendientes de las novedades francesas” (25).

¹³ Debemos remarcar, antes que nada, que al incluir una novela de César Aira, cuya relación con el grupo “Shanghai” y la revista *Babel* es parcial, responde más bien a la operación que la crítica posterior ha realizado al incluir las producciones aereanas del período como parte sustancial de un corpus de obras literarias identificadas por unas mismas preocupaciones estéticas (especialmente si pensamos en lo que va de Montaldo a Kurlat Ares y sus referencias a las novelas “exóticas” de los ochenta). Por lo demás, como se sabe, Aira (al igual que Laisecca o Cohen) comenzaron su trayectoria en el campo literario antes de la conformación del grupo “Shanghai” (cfr. Delgado 1996: 10).

Hitarroney y Daniel Beguel, en obvia referencia a Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Daniel Guebel), encarnados en tres afrancesados y mundanos escritores bengalíes, jóvenes y ansiosos por figurar en el pequeño ambiente literario de Calcuta, logro que para ellos se encarna en tres operaciones: conquistar a la bella inglesa Lady Barbie, lo cual expresa el “cipayismo” frívolo del grupo; ganar el Premio Punjab de Novela, consistente en publicar el texto ganador en una prestigiosa editorial local; y, finalmente, obtener el reconocimiento de un talentoso escritor al que los tres jóvenes autores veneran: Cedar Pringle, miembro del jurado del premio y trasunto en clave del propio César Aira (“Pringle” remite a Coronel Pringles, pueblo de origen de Aira).¹⁴

Aunque la representación del grupo Calcutti pueda resultar acerba y satírica, lo cierto es que configura un juego literario de carácter autoparódico donde el humor no sólo se concentra en la descripción difamante de los tres autores retratados, sino también en el encomio ridículo de Cedar Pringle (cfr. 27, 29, 34, 62).

El frívolo grupo Calcutti y su asedio admirativo e inepto a la figura de Cedar Pringle es claramente análogo al que Guebel representa en *Los elementales* entre Bernetti y sus incontables discípulos. Los escritores esnobs del grupo Calcutti piensan, hablan y escriben “siempre imitando el peculiar estilo de los ensayos de Cedar Pringle” (como vimos, alter ego del propio Aira; 42); a su vez, el narrador colectivo de *Los elementales*, que representa la voz de los discípulos de Bernetti, comienza la novela afirmando: “siempre quisimos emularlo” (11) y “temíamos –quizá superficialmente– quedarnos ciegos con su destello” (56).

A modo de retribución, en *El carapálida* (1997), Luis Chitarroni propone a Piglia y a Aira como maestros de su generación, cifrados bajo la efigie de dos profesores de colegio secundario: César Quaglia (que representa a Piglia) y Ricardo Neira (que representa a Aira). Este último, bajo el mismo recurso del insulto elogioso que usa Aira en *El volante*, es profesor de matemáticas y se caracteriza por “el hecho de anunciar [a sus alumnos] una iluminación inminente y decepcionarlos” (1997: 109). De esta manera, Chitarroni remite a un lugar común de la crítica en torno a Aira: sus narraciones comienzan con gran fuerza imaginativa, pero van torciendo hacia el absurdo hasta llegar a diluirse en una solución compositiva que desnaturaliza el experimento propuesto en las primeras páginas y malogra el final (crítica que, de todas formas, en el contexto relacional de los autores, no pasaría de ser una chanza irónica).

Esto mismo podría aplicarse también a *El volante*, donde la propuesta inicial (un volante publicitario que se convierte, a fuerza de ampliación, en la narración de una novela y, ulteriormente, en la novela misma) queda luego atrapada en una folletinesca trama de peripecias enmarañadas y ambiguas que, en algún punto (y esto es parte de un cierto “efecto Aira”), produce un voluntario naufragio de la obra. Y es que, para Aira, es un derecho originario de la narrativa el narrar sin detenerse ante nada, ni siquiera ante la destrucción del supuesto valor de la obra. Es esta purificación de lo narrativo como operación originaria e

¹⁴ Considerando que la redacción de *El volante* data de 1989, la referencia al premio coincide temporalmente con el episodio autobiográfico ocurrido a lo largo de ese mismo año. Daniel Guebel ganó el premio Emecé 89/90 de novela con *La perla del emperador*, que sería celebrado en el número 18 de *Babel* (agosto de 1990). El propio Aira era jurado del premio junto a dos autores (Tomás Eloy Martínez y Abel Posse) cuya posición en el campo literario, en la vereda de enfrente respecto a los babelistas, parecería estar parodiada en los ineptos jurados, diletantes y conservadores, de *El volante*: “De los tres, [Cedar Pringle] era el único que tenía cerebro como para entender algo, y su decisión se impondría” (29). Si bien el premio fue otorgado en 1990, el jurado deliberó sobre las obras del período 89-90 probablemente a lo largo de todo el año 1989, y la redacción de *El volante*, según reza la última página de la novela, culmina en diciembre de este año. Es probable (aunque la hipótesis comporte sólo un interés anecdótico) que la experiencia de Aira como jurado del premio Emecé haya sido la inspiradora de la trama de la novela.

imperativa la que permite que la narradora de *El volante*, hacia el final del relato (cuando el enredo y lo arbitrario ya han enrarecido toda posibilidad de juzgar la novela como “buena” o “mala”) afirme: “[...] en este momento en que el cuento parece complicarse infinitamente y la novela volver sobre sus fueros con más vigor que nunca” (82). Estos “fueros” son los que Aira reclama para su proyecto creador: la invención novelesca como dispositivo a través del cual desmontar los regímenes esclerotizados de valoración literaria.¹⁵

Ahora bien, al elegir un ambiente exótico, Aira postula una teoría sobre la puesta en escena de un territorio cuyas características no remiten al mundo real, sino a los estereotipos novelescos que se han ido construyendo a través de la literatura. Como Roland Barthes, el narrador de la novela sabe que la India colonial no existe sino como un conjunto de signos artificiales y con ello otorga una suerte de manifiesto a toda la tendencia de los autores de *Babel* a escribir novelas de ambiente exótico (lo cual, por su parte, remite también a la conocida voluntad de los babelistas de construirse como herederos de la tesis planteada por Borges en “El escritor argentino y la tradición”).

Como demuestra Villanueva (2012), el motivo de la *opera prima* es central en la poética de Aira. Si novelas aireanas más recientes como *Parménides* (2006) o *La vida nueva* (2007) ponen en escena, respectivamente, la génesis de la escritura literaria y el engorroso proceso de publicación, en *El volante* esta preocupación se anticipaba a través de una doble representación. Por un lado, el relato enmarcado (el correspondiente a la novela titulada *Apariencias*) desarrolla los primeros pasos de un grupo literario dentro de un ambiente cultural a través de la socialización y la participación en un concurso prestigioso. Aquí la literatura aparece como un sistema de imposturas, de gestos, de exterioridades: qué hacen los jóvenes escritores para *parecer* escritores. Sin embargo, la novela despliega también el problema de cómo es posible narrar algo. El relato desnaturalizado de una novela dentro de una novela termina convirtiéndose en una filosofía del acto de narrar: el volante de la protagonista configura a su vez una *opera prima* (el comienzo de su proyecto, el cual consiste en inaugurar un taller de actuación), una forma de introducir su actividad en la sociedad. Simbólicamente, ella misma es la escritora que niega ser (“Ojalá yo supiera escribir”, 20; “no soy escritora, soy actriz”, 82) y es su novela (su versión de una novela ajena) la que es puesta en circulación desde el volante.

El volante es como un emblema de toda la obra de Aira: el narrar sin detenerse. “Lo novelesco puro”, como lo llama Sandra Contreras (2002), tan depurado, tan concentrado en la mera sucesión de peripecias que casi configuran lo novelesco como cualidad abstracta. Como una suerte de burla o de culto a los recursos “malos” propios del folletín, Aira parece buscar lo novelesco sin novela. En 1995 Aira propondrá una suerte de apología de la “mala literatura” (28-33), que Martín Caparrós (1990: 17) (tomando como emblema a Aira) ya señalara años antes como un asunto fundamental de la polémica literaria.¹⁶ Dice Aira:

Lo malo es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos. [...] La literatura del futuro se

¹⁵ Recordemos las críticas de Aira a Piglia (1981) o a Saer (1987), o la defensa que propone de Copi (1991: 14-15).

¹⁶ “[...] es dable suponerle una prosodia gesticuladora, un débito como –de acto de veinticinco de mayo o, más taimadamente, de día del trabajo– (...) César Aira, abanderado-chasco de tan espaciosos bríos, trabaja una literatura de la displicencia: palabras que se proponen como la traducción de los gestos más banales: una estatización de lo vulgar (...) ¿una literatura, entonces, del accidente?” (Caparrós 1990: 17).

alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla “buena”. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar “lo malo”. Y es urgente (1995: 29-30).

4. *Los elementales* de Daniel Guebel y el canon literario como complot colectivo

Esta breve novela de Guebel, publicada el mismo año que *El volante* de Aira, es quizás uno de los textos más extraños y enigmáticos de la literatura argentina del último medio siglo. De forma cifrada y situada en un territorio ambiguo, *Los elementales* narra los días finales de un Maestro rodeado de sus discípulos y cómo éstos parecen erigir un vago complot a su alrededor, a medio camino entre la admiración y la ambición.

Toda la narración está invadida de una vaguedad siniestra, de cierta atmósfera de magia prometeica y conspirativa, donde se remite a “objetos” fabricados por el maestro, los cuales los discípulos no aciertan a describir, pero que se erigen como centrales en la trama. En este caso, los “Objetos Eternos” podrían leerse como una simbolización plástica del tema del “texto literario”, y la obsesión inalcanzable de los discípulos de Bernetti por interpretar el silencio y la ulterior catatonía en la que ha caído el Maestro remitiría a la imposibilidad de una generación para interpretar el carácter único y la falta de antecedentes de su Maestro.¹⁷ Al no poder explicar qué lo causa, sólo pueden dar cuenta de los efectos que produce en quienes lo rodean. Este Maestro inalcanzable, cuya ciencia se sustrae a la comprensión de los discípulos, despliega todo el sistema de cultos practicados por los babelistas, desde el culto ambiguo a la figura de Borges (frente a quien Guebel erige sus dos primeras obras en términos de una oposición que busca jugar, no desde fuera, sino con los códigos del borgeanismo) hasta la veneración de Lamborghini (veneración “despolitizada” si damos por sentado las propuestas de Drucaroff),¹⁸ pasando por la admiración al programa experimental aireano (ya satirizada por Aira en *El volante*).¹⁹ A su vez, con *Los elementales* Guebel también parodia los dogmas admirativos construidos alrededor de ciertos maestros y postula

¹⁷ Para una interpretación del sentido filosófico y científicos de estos “Objetos Eternos” (cfr. Adriaensen 2015: 423).

¹⁸ Elsa Drucaroff (2011), en su crítica a los autores de *Babel*, denuncia la lectura frívola con que éstos difundieron la figura y la obra de Osvaldo Lamborghini, enrareciéndola y desnaturalizándola al extirparla del sustrato ideológico de su enunciación. Esta “operación Lamborghini”, tal como la denomina Drucaroff, consistente en la despolitización del núcleo político del autor al que los babelistas dicen tomar como modelo, y respondería a esta misma lógica del “esfumado” y los “aproximados”: un autor transgresor, singular, casi invisible en su tiempo, en constante riesgo de que su evanescencia periférica lo haga desaparecer completamente, es colocado por sus discípulos en el centro del canon, es visibilizado de forma exasperada, pero en este intento de aproximarse al esfumado, de buscarlo y postularlo como deidad, se produce una desnaturalización: el discípulo convierte al maestro en algo mediocre, apaga la fuerza de su singularidad y reduce su estilo a una fórmula fija e imitable, a un modelo que “en cierto modo” debería tenerse en cuenta para la historia de la literatura. Olvidan que es en la invisibilidad del maestro que radica la fuerza profunda, su condición de contraseña y de originaria incertidumbre literaria. Los discípulos se aproximan hasta el punto de convertir la causa por la que luchó el maestro en un mero compromiso social: reivindicación, difusión, circulación, institucionalización, cristalización. El discípulo trata de culpabilizar a un sistema cultural supuestamente decadente de la injusta invisibilidad de su maestro, a quien, paradójicamente, busca que se indemnice por medio de su versión banalizada que convierte su obra original, como bien señala Tabarovsky (34), en mesa redonda, en trabajo de congreso, en mera cita cultural.

¹⁹ Interpretar a Bernetti como una cifra de Aira podría apoyarse en el hecho de que tanto los discípulos de la novela como los babelistas (tal como expresa Chitarroni, veladamente, en *El carapálida* [1997: 109]) esperaban de las obras de Aira una relevación que, finalmente, nunca ocurría.

una alegoría de toda relación de antecedencia, influencia e interpretación en la literatura. Ahora bien, esto lo realiza eludiendo en el relato cualquier signo que remita directamente a la literatura. De hecho, la literatura como tema es la gran elusión de la novela, ausencia que se torna hipersignificante y satura completamente ese vacío hermenéutico que genera el sistema de ambigüedades desplegado entre los personajes. Como dice Matilde Sánchez, “*Los elementales* es ante todo un relato sobre la interpretación de los signos” (1992: 11), idéntica obsesión a la que atraviesa *El volante*, con su búsqueda del “gesto apropiado” y con su constante denuncia de la propia incapacidad de escribir. Pero Matilde Sánchez también deja entrever una interpretación de los signos cifrados en *Los elementales*: si los discípulos de Bernetti ocultan en sus nombres los de los propios babelistas (por ejemplo, Trizzio por Bizzio), ¿a quién corresponde Bernetti?, ¿quién es el Maestro que, antes de abandonar el mundo, fundó los “Objetos Eternos” en sus discípulos?

Sería válido orientar la interpretación de esta identidad a partir de la comparación de la narración de Guebel con las estrategias discursivas a través de las cuales los babelistas elaboraron su mitificación de Lamborghini. Sin embargo, Guebel mismo propone una clave muy diferente: *Los elementales* como un texto que produce signos que lo vinculan al peronismo (aunque no se trata, según Guebel, de algo tan elemental como una alegoría), una novela que se hace cargo, de manera torcida y extrañada, de un imaginario social en torno a lo político, a saber: el paso de una utopía privada (la del Maestro) que se convierte en una utopía colectiva (la de sus discípulos), y que por ello mismo se enrarece hasta su absoluta desnaturalización. El autor incluso aclara, para sacarnos de dudas: “no estaba pensando en Lamborghini” (Pomeraniec 1992).²⁰

Por su parte, Brigitte Adriaensen propone leer *Los elementales* como un texto apocalíptico o, en todo caso, como una ficción cuya dimensión simbólica abreva profundamente en fuentes religiosas: la presencia de un Maestro enigmático y de un sistema de discípulos de fuerte carácter apostólico remite, inevitablemente, a la fundación de la Iglesia (esta vertiente religiosa del “modelo Bernetti” será desarrollada por Guebel en *Cuerpo cristiano*). Ahora bien, tratándose de un texto de parodia religiosa o bien de desplazamiento semiótico de lo político (por no decir alegoría), es inevitable comprobar que *Los elementales* no sólo se vincula estrechamente al motivo del maestro y el discípulo, del maestro “esfumado” y los discípulos “aproximados”, con el cual se estructura la autoficción colectiva de los babelistas, sino que también nos permite percibir cómo esta tendencia literaria se enlaza de forma directa con lo que Ricardo Piglia denomina “teoría del complot”: una invariable temática de la literatura argentina, desde Arlt, Filloy y Marechal a Sabato, Borges y Laisea, donde la representación de una conspiración irrealizable y delirante se erige en un símbolo de

²⁰ Juan José Becerra propone quizás la lectura más completa de esta clave: “*Los elementales* como una escena de peronismo, en la que el líder sigue actuando –incluso más que nunca; más que cuando habla– en el silencio y la inexpresividad” (en Adriaensen y Maier 2015: 146). Es más, esta filiación al tema del peronismo es vinculada por Becerra al desarrollo del proyecto creador de Guebel desde esta obra en adelante. Tomando *La vida por Perón* (2004) de Guebel, Becerra refuerza su identificación de Bernetti y su magisterio con Perón y el peronismo. Y la ambigüedad y el enrarecimiento hermenéuticos de *Los elementales* son explicados a partir de una certeza compartida por la experiencia socio-histórica argentina: “nada enloquece más que la interpretación de los sobrentendidos de Perón” (Becerra en Adriaensen y Maier 2015). Bernetti reproduce lo que Perón posee como “esfumado”, como figura inalcanzable que dejó directrices herméticas, líneas de acción que no pueden comprenderse sin la presencia del líder; Perón como silencio al que sus “aproximados” se desesperan por hacer hablar. En buena medida, el clima de “El aprendiz de brujo” (puede pensarse en Goethe o en Disney) que emana *Los elementales* se sostiene por esa impresión de alquimia enigmática que rodea a la mitología del peronismo: la impresión de que la ineptitud de sus continuadores comporta una cierta magia o ambigua condición sobrenatural que rodea como un halo a la figura de Perón y de Evita.

múltiples entradas que abarca desde la experiencia política nacional hasta la relación del autor literario con la tradición que lo antecede (como dice el propio Piglia: “Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot” [2005 80]).

La lamborghiniana escena en la que los discípulos aguardan todavía la revelación alrededor del cuerpo en descomposición de su Maestro se acopla perfectamente a la metáfora laisequeana de los “esfumados” y los “aproximados”: como generación acéfala, los babelistas se encuentran en la encrucijada de encumbrar nuevos maestros que replacen el magisterio hegemónico de Borges, pero también de dar cuenta de cómo éstas políticas de la literatura pueden derivarse hacia la representación de lo político. De algún modo, la reposición de Perón bajo la efigie de Bernetti comporta todo un sistema de descompresión tanto de los núcleos ideológicos del borgeanismo (tendiente a un intelectualismo aséptico que Guebel vendría a manchar) como a los regímenes canónicos de representación de lo político en la generación anterior.²¹

Pero Guebel también parece asumir el peso de las nuevas relaciones de magisterio post-Borges: alrededor de diversos precursores desaparecidos (muchos de ellos tempranamente fallecidos, como Puig, Copi, Perlongher o Lamborghini), *Los elementales* expresa la posición de los babelistas en la literatura argentina. Una generación que espera ansiosa una iluminación e interpreta obsesivamente los textos de sus maestros hasta transformarlos en algo muy distinto. En todo caso, todo grupo se construye a partir del silencio de los “esfumados”. Sólo así puede comenzar a hablarse de una generación: sea el silencio de Cristo, de Perón, de Borges, de Lamborghini o de cualquier maestro. *Los elementales* podría leerse como una de las más interesantes puestas en escena de esos parricidios patéticos con los que cada generación, intelectual o política, emerge en la sociedad.

Conclusión

El volante y *Los elementales* son textos que, por medio de una amplia gama de materiales simbólicos, operan como punto de partida en la remisión a núcleos centrales de la articulación entre la pertenencia a una generación literaria y la percepción de las cristalizaciones culturales que se generan en los vínculos trans-generacionales. El motivo del maestro y los discípulos, enriquecido por la metáfora (que Laiseca toma de Borges) de los “esfumados” y los “aproximados” permite comprender cómo y a partir de qué estrategias la generación de *Babel* se enfrentó al funcionamiento complejo y cruel de los recambios generacionales, así como a las imposturas intelectuales que rodean a los procesos de consagración dentro del campo literario.

Los babelistas plantean una representación donde, a través de la reflexión metaliteraria y la autoficción, se denuncian los mecanismos con los cuales los grupos construyen sistemas culturales de valor o regímenes discursivos hegemónicos de representación. Pero también se construye una visión paradójica donde, desde la plataforma legitimadora de un grupo literario, se denuncian las fragilidades e inconsistencias, y acaso la imposibilidad y la ingenuidad, de toda intervención colectiva en la cultura o en la política (lo cual se ha percibido en su época

²¹ Esta generación anterior podría sintetizarse en la literatura comprometida y realista de los setenta y los alegorismos políticos de comienzos de los ochenta: *Nadie nada nunca* de Saer, *Respiración artificial* de Piglia, *Cola de lagartija* de Valenzuela, *La vida entera* de Martini, *Libro de navíos y borrascas* de Moyano, *En el corazón de junio* de Gusmán.

como una visión despolitizada propia de una generación de post-dictadura: el fracaso del compromiso y de la intervención ideológica, el fin de los grandes metarrelatos para explicar la historia).²² Esta visión es, en cierto sentido, profundamente epocal: el postmodernismo decepcionado y esteticista propio de una generación que, tras atestiguar el fracaso de las pretensiones progresistas de toda una generación anterior, llega a descreer de los propios recursos para producir alguna influencia, desde la literatura y como grupo, en la sociedad. Descreimiento que, por un lado, no les impide la capacidad de reflexionar sobre el poder en la política y en la literatura, y que, por el otro, paradójicamente, se expresa desde una cierta pertenencia colectiva y desde esa estratégica legitimidad cultural que propician las operaciones colectivas dentro de un campo literario.

Referencias bibliográficas

- Adriaensen, B. (2010), “El apocalipsis sin fin: sobre el uso del humor absurdo en *Los elementales* de Daniel Guebel”. En Geneviève, Fabry et al. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 421-431.
- ____ y Maier, G. (comps.) (2015), *Todos los mundos posibles. Una geografía de Daniel Guebel*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, J. (2009), “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar*, 12: 191-207.
- Aira, C. (1981), “Novela argentina: nada más que una idea”. *Vigencia*, 51: 55-58.
- ____ (1987), “Zona peligrosa”. *El Porteño*: 66-68.
- ____ (1991), *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (1995), “La innovación”. *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria de Rosario*. Rosario: UNR, 28-33.
- ____ (2003[1992]), *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Becerra, J. J. (1992), “La máquina de relatos infinitos” [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel]. *El Cronista* [Suplemento *El Cronista Cultural*], 6.
- Caparrós, M. (1990), “La verónica”. *Babel*, 20: 17.
- Castro, M. V. (2009), “Los *Babel*: ¿autoficción colectiva?”. En *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Catalin, M. (2012), “Formas de abrir el presente: *Babel*. *Revista de libros*”. *No Retornable*, 12: <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/catalin.html>.
- Chacón, P. E. y Fondebrider, J. (1998), *La paja en el ojo ajeno: periodismo cultural argentino, 1983-1998*. Buenos Aires: Colihue.
- Chitarroni, L. (1997), *El carapálida*. Buenos Aires: Tusquets.
- Conde De Boeck, J. A. (2015) “Parodia, extremación y degradación: Alberto Laiseca, lector de Borges”. *CiberLetras. Journal of literary criticism and culture*, 34: sitio Web: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v34/condedeboeckcor.htm>.

²² Ya en uno de los editoriales de la revista *Babel*, firmado por sus directores Jorge Dorio y Martín Caparrós (3), se comparaba el gesto de publicar una revista cultural con la inútil carga de la caballería polaca contra el ejército nazi durante la II Guerra Mundial. Diez años después, en una entrevista, Caparrós seguía adhiriendo a ese derrotismo al afirmar, haciendo referencia al mencionado editorial de *Babel* y expresando su postura frente a la relación entre literatura y sociedad: “lo que no tengo es ninguna expectativa sobre sus efectos sociales” (en Chacón y Fondebrider 1998: 138).

- Contreras, S. (2002), *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Delgado, V. (1994), “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”. *CELEHIS - Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894-1994)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 255-268.
- _____ (1996 o 2007?), “Babel. Revista de libros en los ’80. Una relectura”. *Orbis Tertius*, I, 2/3: 275-302.
- _____ (2010), *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias, 1896-1913*. Buenos Aires: EDULP, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Dorio, J. y Caparrós, M. (1988), “Caballerías”. En *Babel*, 1: 3.
- Drucaroff, E. (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Fanfmann, C. (1992), “El maestro silencioso” [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel]. *Primer Plano*.
- Fernández, N. (2010), “Aira”. *Orbis Tertius*, XV, 16: www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4237/pr.4237.pdf.
- Gramuglio, M. T. (1990), “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista*, 39.
- Guebel, D. (1992), *Los elementales*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jameson, F. (1991), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Klein, P. (2014), “Un ejercicio de olvido: algunas líneas de lectura de *Babel. Revista de libros* (1988-1991)”. En *Revistas culturales 2.0*. Universität Augsburg: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/paula-klein-un-ejercicio-de-olvido-algunas-l%C3%ADneas-de-lectura-de-babel-revista-de-libros>.
- Kurlat Ares, S. (2006), *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Laiseca, A. (2011), *Cuento completos*. Buenos Aires: Simurg.
- Lejeune, P. (1996), *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Libertella, M. (2011), “A 20 Años de Babel. Un cambio de conversación”. *Ñ. Revista de Cultura*, 403: 6-8.
- Martínez, G. (2005), *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Montaldo, G. (1990) “Un argumento contraborgeano en la literatura argentina de los años ’80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispanérica*, 55: 105-112.
- Patiño, R. (1997), “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”. En *Cuadernos de Recienvenido*, 4: 5-37.
- _____ (2003), “Intelectuales, literatura y política: reformas de la tradición en las revistas culturales argentinas de los noventa”. En AA.VV. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké ediciones, 29.
- _____ (2006), “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. *Ínsula*, 715-716: 2-5.
- Piglia, R. (2005), *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Pomeraniec, H. (1992), “Los actos elementales del escritor” [entrevista a Daniel Guebel]. *Clarín*. 23 de abril: 14.
- Sánchez, M. (1992), “Un paraíso de los detalles” [sobre *Los elementales* de Daniel Guebel]. *Clarín* (Suplemento *Cultura y Nación*), 1 de octubre: 11.
- Tabarovsky, D. (2011), *Literatura de izquierda* [2004]. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Villanueva, G. (2012), “Figuraciones de la escritura de una *opera prima* en la obra de César Aira”. *Cuadernos LIRICO*, 7: <http://lirico.revues.org/628>.

Zeiger, C. (1988), "Los que nacieron sin proyecto". *El Periodista*, N°218. Buenos Aires: 25 de noviembre-1 de diciembre: 40.43.