

El arte de los taoístas consumados: la creación de mundos de fantasía en la novela argentina reciente

Dra. María José Punte

PONENCIA LEÍDA EN LAS *JORNADAS EN EL PAÍS DE NUNCA JAMÁS: NARRATIVAS DE INFANCIA EN EL CONO SUR*, INSTITUTO DE ESTÉTICA, FACULTAD DE FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, SANTIAGO DE CHILE, 2 Y 3 DE OCTUBRE 2013.

No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que éste mismo entre en ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de ese mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y, por entre tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas.

Walter Benjamin

Esta cita de Walter Benjamin tomada de su texto “Panorama de la literatura infantil” del año 1926 (Benjamin 1989, 73), describe con poética precisión la experiencia de lectura en la infancia, que a su vez busca ser evocada en dos novelas argentinas. Nos referimos a *Yo era una niña de siete años* (2005) de César Aira y *Osos* (2010) de Diego Vecchio. Ambos textos proponen un retorno a los imaginarios infantiles que no sólo incluyen los cuentos de hadas mencionados por Benjamin, sino el profuso panorama actual que abren los medios masivos de comunicación. En estos mundos de fantasía se produce la reunión cumbre de toda una galería de personajes en la que se deja reconocer el canon clásico (los cuentos de los hermanos Grimm, Perrault, Andersen, hasta *Alicia en el País de las Maravillas* o *El mago de Oz*), junto a las creaciones y reinterpretaciones a cargo de la industria cinematográfica, léase Disney y Pixar. Los dos textos van a confrontarse con esta forma de competencia representada por el cine y la televisión en el complejo de relatos ligados a la infancia, en su hibridaciones y puntos de fricción. Pero también con los cambios que producen en los sistemas de percepción las tecnologías cinemáticas, con el acento puesto en la velocidad, los efectos de verosimilitud y el extraordinario poder de afectar los sentidos. Pensemos en la nueva moda del 3D y lo que implica en términos de disolución del espacio separado de la pantalla con respecto a la

sala de cine. Lejos todavía de esta innovación tecnológica, la frase de Benjamin conduce a la evocación de los libros troquelados, esos objetos ligeramente artísticos que buscan mimar la experiencia de la tridimensionalidad, la fantasía de superar los límites del plano. Ambas novelas trabajan sobre la cuestión de la lectura, y en ese sentido, recrean este movimiento de entrar en el libro a partir de la configuración de una topografía del estallido. Nos obligan como lectores a realizar ese movimiento. De ahí el dinamismo permanente en los relatos, en los que priman las imágenes relacionadas con la caída¹. De hecho, la novela de Aira termina con un espectacular deslizamiento, que materializa una fantasía: la atávica duda de qué es lo que sucede con los personajes cuando el lector cierra el libro. ¿Es que se caen? En el texto de Aira eso sucede de manera literal. También hay una escena en donde se genera el efecto de troquelado, lo que nos coloca a los lectores en el rol de visitantes de un mundo hecho de papel y de tinta². En general, la obra recrea al diorama. Lo mismo se puede aplicar al ámbito de los objetos inanimados y de los juguetes, la ilusión de que tienen una vida secreta e independiente, tema que por su parte desarrolla la novela de Vecchio. Aquí el juguete adquiere el carisma de lo siniestro que anida en lo inocente y rutinario bajo la figura del oso de peluche Otto³.

Por otro lado, las dos novelas funcionan también como diagnóstico de una época tramada

-
- 1 Gastón Bachelard hace notar que las metáforas de la caída se encuentran más bien ligadas a una imaginación vertical que está dirigida hacia lo alto: imaginamos el impulso hacia lo alto mientras que conocemos la caída hacia abajo. El miedo a caer es un miedo primitivo. Constituye el elemento dinámico del miedo a la oscuridad, algo que se encuentra en la novela de Vecchio en la situación repetida tanto del oso, como de la rana y finalmente del niño, de caerse por el lavarropas al mundo subterráneo. Para Bachelard, de todos modos, la imaginación de la caída es una “especie de enfermedad de la imaginación de la subida, una *nostalgia inexpiable* de la altura” (Bachelard 1958, 120). La subida sería el sentido real de la producción de imágenes, por lo tanto el acto positivo de la imaginación dinámica. Y esta imaginación dinámica es el “*sueño* de la voluntad” (119) porque la imagen *quiere* el movimiento.
 - 2 Seth Lerer hace notar en su historia de la literatura infantil, que ésta ha sido también una historia de la imagen y del libro como artefacto (Lerer 2008, 321). La dinámica de la imagen se ve de modo evidente en los libros troquelados. Pero de hecho, dice, los libros salen disparando de sus páginas desde sus orígenes: “books had been popping off their pages almost since their origin” (326). Los libros troquelados no sólo cuentan una historia sino que dan cuerpo a la historia (327). Y termina diciendo que el tipo de libro que mejor corporiza la conversión de algo táctil a partir del papel o la tableta, está en el género de aventuras del siglo XIX (329).
 - 3 En el cruce discursivo que caracteriza al relato en cuestión, la voz narrativa aparece en un momento dado para dar una explicación de corte antropológico acerca de la función del juguete, en particular de los muñecos de tela, al que equipara con una forma de tótem protector para la psicología infante. Un ejemplo de este entrecruzamiento se ve en el siguiente ejemplo, cuando se da una explicación sobre el insomnio: “Hace millones de años, los durmientes y los no durmientes formaban un solo mundo, que fue resquebrajándose y dividiéndose en varias placas. Al separarse y alejarse unas de otras, dichas placas dieron lugar a la geografía del sueño actual. Aquellos que duermen, aunque permanezcan en el mismo lugar, se alejan de quienes están despiertos” (Vecchio 2010, 108).

desde numerosas inconsistencias en lo relativo a los discursos ligados a la niñez. Sin dudas, plantean una crítica insidiosa al disciplinamiento de la infancia mediante el didactismo y otro tipo de técnicas más sutiles, una *doxa* actual que se canaliza en parte a través de la televisión. El recurso crítico es el humor corrosivo que funciona a partir de la hipérbole y de la ironía⁴. Otro aspecto, al cual se apunta con el tratamiento de los medios masivos, es el del papel cada vez más exacerbado del infante como consumidor, en detrimento de su función de ciudadano. Un tercer aspecto tiene que ver con una larvada desconfianza hacia la niñez por parte del mundo adulto, como aquello que convive con él pero que representa una forma de amenaza, en tanto que elemento peligroso por cierto carácter disolvente⁵.

La novela de César Aira comienza desde el título creando una serie de expectativas que por supuesto no se cumplen o que terminan siendo sometidas al brusco sistema de los procedimientos aireanos⁶. En efecto, la narradora es una niña de siete años, que nos introduce en un mundo supuestamente imaginario, coherente y previsible, en un gesto que parece emular la invitación a entrar en una casita de juguete. De ahí las permanentes desproporciones y desajustes que pueblan el texto⁷. En una parodia de la concepción borgeana de los tiempos paralelos, por momentos irrumpen otras versiones de la realidad que nos sugieren la posibilidad de que el relato sea una simple fantasía

4 Seth Lerer se refiere al carácter fuertemente irónico de la literatura infantil de fines del siglo XX y comienzos del XXI, como una de sus condiciones esenciales, ligado al tema de que resulta difícil establecer hoy día una diferencia entre los hechos y la ficción, y la sensación de que todo parece haber sido ya dicho (Lerer 2008, 306). Acto seguido define la ironía de la siguiente manera para este contexto: "I use the word "irony" to characterize this mix of urban disaffection, snarky wisdom, and "been there, done that" distance that the modern child affects". Luego lo va a remitir al término "bullshit" (pamplinas, mentiras), en referencia a lo que es un artificio, a la imaginación, y la conciencia que tiene el escritor de que la letra no puede ser tomada como factual (315): "Bullshit is the artistic fiction of our age" (316).

5 Agamben ve al infante, especialmente ligado al momento del nacimiento, como prueba palpable de la discontinuidad entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre sincronía y diacronía. Es un significante inestable que puede transformarse en su opuesto en todo momento. Por eso representa una amenaza que se procura neutralizar, pero a la vez un expediente que hace posible el pasaje de una esfera a la otra sin abolir su diferencia significativa (Agamben 2007, 122).

6 Parece ser parte de una serie porque se repite la estructura sintáctica de otros títulos de su vasta obra: *Yo era una chica moderna* (2004), *Yo era una niña de siete años* (2005), *Yo era una mujer casada* (2012). Pero en realidad consiste en un procedimiento que induce al lector a entrar en un verosímil rápidamente desbaratado. Funciona como puerta de entrada. En los tres casos, se imita el comienzo de un tipo de relato que se pretende autobiográfico.

7 Este texto de Aira trabaja nuevamente siguiendo el procedimiento que Sandra Contreras define como las "vueltas", a partir de los recursos del desdoblamiento y del perspectivismo, lo que genera un sistema de pliegues. Lo que se muestra es ese mecanismo, y se lo escruta una vez más con la fruición infantil del descubrimiento. La novela se vuelve juguete y nos envuelve en esa puerilidad que Contreras ve como la forma de sensibilidad a la que la obra de Aira expone al lector (Contreras 2002).

infantil o un mero avatar simultáneo: se puede ser la hija del matrimonio desavenido entre un empleado y una psicóloga⁸; o la hija de un rey en una recientemente creada monarquía turca situada en la provincia de Vizcaya⁹. Algunas explicaciones verosímiles asoman de tanto en tanto, como por ejemplo el estado de coma de la madre, hasta que nos damos cuenta de que en realidad estamos adentro de ese mundo. Sobre todo si aceptamos la versión fáustica o mágica que expone la niña: el reino turco de Vizcaya es el resultado de un pacto concretado por el padre para que se cumplan todos sus deseos. Por lo tanto, existe, porque como sostiene: “cada alma vendida rige un mundo distinto, y esos mundos, que deben ser innumerables, se superponen, obligando al todo a rearmarse de urgencia, como mejor puede” (Aira 2005, 18).

El discurso de la política formateado por los medios contamina todo el tiempo el relato de la niña como expresión de una lógica impecable, la que indica que los niños son parte integrante del mismo universo en que estamos nosotros y no viven en una dimensión paralela, ficción que solemos sostener. Es decir, la novela no construye un universo de ficción: más bien nosotros vivimos en uno y no nos damos cuenta: “Viajábamos por una tierra de leyendas, y en éstas se daba la misma inconexión que en la realidad material” (67). Si lo infantil aparece como una pose, un repertorio de gestos y un lenguaje, lo es como espejo deformante de todas las otras certezas que son sostenidas a diario, sin el menor cuestionamiento¹⁰. El relato plantea que la realidad es como un relámpago de

8 Este mundo de la realidad aparece particularmente rebajado. La reflexión de la narradora sobre el matrimonio es que puede ser comparado con la lotería, porque todos, salvo uno, pierden. El padre es descrito como uno “de esos empleados abyectos y abrumados por una rutina de la que sueñan escapar” (16). La madre es una psicóloga “sin título” (16), una falsificadora que no sólo miente sobre sus diplomas, sino sobre la edad, el color de pelo y las cirugías. Este plano del relato imita el gesto de evasión mediante la fantasía que suele ser codificado como infantil, aunque en realidad es más usual en el adulto. La evasión es muy distinta como actitud a la actividad lúdica del infante que recrea aquello que juega, lo que implica la generación de una experiencia, no el alejamiento de ella.

9 Las monarquías que se ven en diversas regiones del mundo también están tramadas con visos de irrealidad, y sin embargo existen. Como se ve en la siguiente frase, cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia: “En el salón del trono, papá, magnífico en su uniforme de gran gala y sus armiños, recibía las congratulaciones del cuerpo diplomático en pleno, altos dignatarios, académicos, obispos, y la nobleza del interior. Como siempre, la Puerta había enviado una delegación que deslumbraba con sedas, gemas y turbantes empinados” (Aira 2005, 34).

10 El relato ejerce la deconstrucción de numerosos discursos al someterlos a la lógica de esta niña, que por otra parte es “más eficaz que la lógica de la razón” (50). En el capítulo V, es la ideología del progreso de cuño positivista, base de la creencia en el desarrollo tecnológico. En el capítulo VII despliega una sátira de la figura del poeta, como metonimia del artista en general, mediante la que se defenestran numerosos lugares comunes de la cultura occidental sobre el arte y la alta cultura. El rol de los medios masivos, que son los causantes de que se rompa el hechizo en ese “país de cuento de hadas”, también es cuestionado a través de una estética de fábula.

ficción que irrumpe el curso natural de las cosas.

La novela de Diego Vecchio evoca también la escena de la lectura y tiene su anclaje en un cierto verosímil: el cuento que la madre o el padre narran al niño antes de dormir. Se repite la dinámica del pliegue, ya que no vemos ese momento de pasaje, sino que somos arrastrados por un vórtice cuya sutura no llegamos a ver. De pronto la novela se cae por un pozo, literalmente por el hueco indeseable del inodoro. Si bien el punto de partida es de un realismo intachable, siguiendo las lecciones del Dr. Aira, el relato pronto deviene en una aventura psicodélica que oscila todo el tiempo entre la lógica y el *nonsense*. En *Osos* adquiere mayor protagonismo la estética de la televisión y del cine¹¹, anudada a los discursos pedagógicos que desde un marco biopolítico intentan domesticar a esta categoría de “anormales” que representan los niños (Foucault 2010). El tema velado, pero circulante, es el sistema de deseos de la infancia. Entonces la pregunta sería no sólo si es que el oso de peluche cobra vida una vez que queda a solas en la oscuridad.

Al igual que en el texto de Aira, *Osos* nos traslada al punto en donde nacen los relatos y desde donde se ejerce el deseo de narrar. Nos conduce a la fuente mítica del relato, que es la que da origen al oso, ese objeto de deseo. Esto aparece ya desde el epígrafe, una cita de de Andy Warhol que, ante la pregunta muy directa de Daniel Bailey, responde que la persona más excitante con la que estuvo en la cama fue su oso de peluche. La cumplidora del deseo es la rana, como en todo cuento que se precie. Tal vez por su carácter de ser primigenio, anfibio, ligado al agua, una materia originaria. Aquí la rana se vuelve no sólo heroica, en términos de una heroicidad contemporánea al estilo de la Mujer Maravilla. Es una rana *queer*, feminista y lesbiana, además de ecologista. En parte, la novela refleja la subjetividad infantil actual que fagocita todos los discursos circundantes y los hace propios, en un gesto de permanente traducción. Dicha estrategia resulta indispensable para sobrevivir en una sociedad que la relega, y nuevamente, la percibe como un estorbo o amenaza. El niño resulta monstruoso porque no se adapta al sistema productivo de los adultos y conspira todo el

11 Hay una clara intertextualidad con la película *Monster Inc.*, producida desde la usina de Disney-Pixar (2001, Peter Docter, Lee Unkrich, David Silverman), con el show de los Muppets (creado por Jim Henson); e incluso aparece el Topo Gigio como personaje, por cierto vapuleado (1958, María Peregó).

tiempo contra él¹².

Estética de la miniatura y del espacio abigarrado, un gesto que ambos novelistas recrean para generar una topografía que nos resulta familiar y ajena a la vez. Planean por allí tanto la fantasía almibarada y romántica del ballet *El Cascanueces*, como la descripción que hace Baudelaire del espacio de la juguetería: “¿No se encuentra allí toda la vida en miniatura y mucho más coloreada, limpia y reluciente que en la vida real?” (Baudelaire 1954, 90). Al preguntarse por la esencia del juguete, Giorgio Agamben se detiene en esta dinámica de la miniaturización que implica convertir en juguete a otro tipo de objetos cotidianos que son parte de la esfera del uso. En esta actitud de apropiación y transformación, los niños actúan como si fueran “ropavejeros de la humanidad”. Mediante el juego, no sólo conservan objetos y comportamientos profanos que ya no existen, sino que todo objeto es susceptible de convertirse en juguete (Agamben 2007, 101). En ese sentido es que para Agamben el juguete es aquello que conserva la temporalidad humana, su pura esencia histórica (103). El juguete es “lo Histórico en estado puro” (102). Así lo entendía también Walter Benjamin, cuyo gesto de coleccionista fue interpretado como una obstinación en oponerse a la historia en tanto que *continuum* homogéneo. Agamben define al juego, en oposición al ritual, como aquella dinámica que altera y destruye el calendario. Su relación con el tiempo pasa por anularlo a través del ritmo, la alternancia y la repetición (96). Actúa a partir de dos dinámicas que parecen contradictorias, una diacrónica y otra sincrónica. Si bien por un lado fragmenta o tergiversa el pasado – eje diacrónico-, por el otro miniaturiza el presente -eje sincrónico-. Para él, la miniaturización es la cifra de la historia. Es aquello que permite aprehender y disfrutar la pura temporalidad contenida en el objeto, independientemente de sus otras funciones, sean éstas sagradas o económicas (104). Esta idea lo remite a la imagen con la que Heráclito define una de las

12 La novela comienza con la cuestión de la falta de sueño de los padres que no pueden dormir por culpa de los hijos. Una situación cotidiana para muchos adultos, que se va agigantando y saliendo de cauce. La madre de Vladimir, en un último intento desesperado de hacerlo dormir, se deja tentar por la publicidad y corre a buscar un oso de peluche que serviría según sus productores para inducir el sueño de los niños. El oso resulta ser la encarnación de un ser monstruoso, el CraCra, emisario del Espantasueños, un ex-ogro que vive en las profundidades de la ciudad de Buenos Aires, asustando a los niños y causante del insomnio. Si pensamos en los cuentos tradicionales, es probable que hayan realizado el mismo camino, a partir de explicar y sistematizar una experiencia de origen cotidiano.

dimensiones del tiempo, *Aión* o la noción de duración. En suma, la *esencia temporalizante* del viviente: es como un niño que juega a los dados.

Gaston Bachelard, por su parte, opina que la imaginación miniaturizante no sólo pertenece a la infancia sino que es más bien natural y aparece en todos los ensueños (Bachelard 1990, 185). Está ligado a un deseo de dominio ya que “Poseo el mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo” (186). Pero otro elemento involucrado es que en la miniatura los valores se condensan y enriquecen, en una lógica que hace vivir lo grande dentro de lo pequeño. La dinámica de esa lógica es la proliferación: “Lo grande sale de lo pequeño, no por la ley lógica de una dialéctica de los contrarios, sino gracias a la liberación de todas las obligaciones de las dimensiones, liberación que es la característica misma de la actividad de la imaginación” (191). Concluye afirmando que la imaginación es una puerta estrecha que abre el mundo. Lo cual queda gráficamente expresado en una frase de *Osos*: “El abismo bosteza en la superficie, pero la superficie resulta ser el fondo del abismo” (Vecchio 2010, 109).

En este supuesto movimiento de recreación de los imaginarios infantiles, las dos novelas en realidad apuntan al efecto contrario, es decir, “infancear” (Kohan 2007, 94) imaginarios adultos, no sólo a través del sistema de representaciones sino también del lenguaje. Tanto en uno como en otro caso se habla con la calculada seriedad tan propia de la infancia. En gran medida es parte del programa literario de César Aira, lo que Ana Flores describe como la experiencia de “añiñamiento”, un tipo de experimentación que Aira mismo confiesa realizar con “la seriedad ametódica de un sabio loco o de un niño que juega al químico” (Aira citado por Flores 2009, 445). Los universos resultantes configuran topologías que no son fáciles de habitar para el lector. Hay que realizar un ejercicio de achicamiento o de elongación, una permanente gimnasia de la percepción. Para algunxs puede resultar irritante, pero no quedan dudas de que estamos frente a textos de gozo. Esta literatura es también un resultado de la imposibilidad del realismo, con lo que la única opción que quedaría, siguiendo el diagnóstico que hace Graciela Montaldo sobre Aira, es la colonización de todo, la

apropiación de los ámbitos ajenos, doblegando y sometiendo a su poder a todos aquellos mundos que viven de espaldas a la literatura y al arte (Montaldo 2010, 152).

Bibliografía citada:

Agamben, Giorgio (2007 [1978]). “El país de los juguetes”. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 93-128.

Aira, César (2011 [2005]). *Yo era una niña de siete años*. 2 ed. Buenos Aires, Interzona.

Bachelard, Gaston (1990 [1965]). *La poética del espacio*. Mexico, FCE.

Bachelard, Gaston (1993 [1958]). *El aire y los sueños*. Bogotá, FCE.

Baudelaire, Charles (1954). “La moral del juguete”. *El arte romántico*. Trad. F. J. Solero. Buenos Aires, Schapire, 89-95.

Benjamin, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad. Juan J. Thomas. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

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

Flores, Ana B. (2009). “Reír con el monstruo (reír con Aira)”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 445-458.

Foucault, Michel (2010 [1999]). *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.

Kohan, Walter (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.

Lerer, Seth (2008). *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London, Chicago University Press.

Montaldo, Graciela (2010). “VI. Vidas paralelas: la invasión de la literatura”. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires, FCE.

Vecchio, Diego (2010). *Osos*. Rosario, Beatriz Viterbo.