

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

LA TRAYECTORIA TEMPRANA DE CÉSAR AIRA: ENTRE LA VANGUARDIA ESTÉTICA Y LA RADICALIZACIÓN POLÍTICA (CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1969-1980).

María Belén Riveiro.

Cita:

María Belén Riveiro (2019). *LA TRAYECTORIA TEMPRANA DE CÉSAR AIRA: ENTRE LA VANGUARDIA ESTÉTICA Y LA RADICALIZACIÓN POLÍTICA (CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1969-1980)*. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/34>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

La trayectoria temprana de César Aira: entre la vanguardia estética y la radicalización política (ciudad de Buenos Aires, 1969-1980)

RIVEIRO, MARÍA BELÉN

CONICET – Instituto de investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales –
Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

Esta ponencia se enmarca en una investigación doctoral que reconstruye la trayectoria de César Aira en tanto condensa transformaciones del campo literario de la ciudad de Buenos Aires de las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX. En el horizonte de este problema sobre un objeto particular como la literatura argentina se encuentra el interrogante sobre el clima de época de fines del siglo XX identificado con la crisis de las certidumbres. Se trata de un período de transición que alberga elementos emergentes y residuales donde las viejas categorías no murieron y las nuevas no nacieron por completo. Por eso me pregunto por cuestiones que podrían ser residuales pero que todavía están presentes: ejes como la dominación, la autoridad y la conformación de valores.

En este clima de fin de siglo, ¿cómo se ejerce la autoridad? ¿Qué jerarquías se construyen? ¿Cómo se constituyen las centralidades? ¿Cómo se conforman los valores? Con la intención de realizar un aporte a estos interrogantes estudio el campo literario de Buenos Aires de las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX dado que hipotetizo que en esos años se consolida un centro con características particulares que da cuenta de este clima de fin de siglo: un centro descentrado que lo ocupa César Aira. ¿Cómo se constituye este centro descentrado que ocupa Aira en el campo literario de Buenos Aires? Para responder a este interrogante la investigación recopila información de la trayectoria de Aira para no partir

desde los sentidos instalados sobre su figura que se cristalizan en la década de los años noventa del siglo XX ni tampoco acotar el abordaje a la obra.

Aira es un escritor nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires. Desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. Hasta junio de 2019, su obra supera los cien títulos. En la primera década del siglo XXI rastreo indicadores de consagración convencionales para la literatura de César Aira: valoración de los pares, reseñas de libros en publicaciones periódicas, un lugar central en las editoriales, numerosos estudios académicos dedicados a su obra, traducciones a múltiples lenguas, premios internacionales, su dedicación exclusiva a la escritura, entre otros elementos.

Esta ponencia se propone responder a uno de los objetivos de la tesis: reconstruir el proceso por el cual Aira se define como escritor. En el presente texto reconstruyo la trayectoria temprana de Aira, es decir, el período que precede a la publicación de su primer libro (*Ema, la cautiva*, Editorial de Belgrano, 1981). Busco evitar reconstruir esta trayectoria bajo una ilusión retrospectiva que halla en la biografía una totalidad coherente, en otras palabras, una línea unidireccional en la que es posible identificar elementos que, al modo de augurios, explican cómo se llega a ser la figura que finalmente se es (Bourdieu, 2006: 54).

Periodizo la trayectoria de Aira y estructuro la ponencia en tres apartados que corresponden a tres momentos diferentes. El recorte temporal abre con la llegada de Aira a la ciudad de Buenos Aires (1969) y cierra con la primera publicación de su libro. Se trata de un momento en el que Aira entra en contacto con escritores y artistas y cuando se define como escritor. En esa construcción es clave su sociabilidad con un sector marginal del campo literario de los años setenta. Tras exponer el abordaje teórico y metodológico de la ponencia, el tercer apartado analiza la llegada de Aira a la ciudad de Buenos Aires, sus primeros contactos con escritores y artistas y su primera intervención en el campo literario con la revista *El cielo*¹ que dirige junto con Arturo Carrera. En esta revista es posible rastrear tres grandes presencias: la poesía, la vanguardia estética y el compromiso político. Estos tres ejes dan cuenta de un clima de época. En cuanto a la poesía se destaca la figura de Alejandra Pizarnik con la que interactúan estos recién llegados. Con respecto a los dos últimos ejes mencionados, estas presencias permiten dialogar con la dicotomía analítica de

1 La revista se puede consultar en línea en la página del Archivo histórico de revistas argentinas (<http://www.ahira.com.ar/>).

vanguardia estética y radicalización política utilizada para estudiar la década de los años sesenta y setenta en Argentina. *El cielo* es una revista literaria que se puede inscribir en la corriente vanguardista y experimental de la época realizada por dos jóvenes inmersos en el clima de época que no son ajenos a cierta sensibilidad social y política que deja marcas en la revista. Esta constatación permite discutir con las miradas retrospectivas que caracterizan a la figura y obra de Aira con la noción de frivolidad, como opuesta a la de compromiso, que el propio Aira fomenta en su discurso. El cuarto apartado se centra en la inserción de Aira en el espacio universitario así como en una zona marginal del campo literario. Se trata de dos escenarios donde encuentra elementos y vínculos para definirse como escritor. El ingreso de Aira a la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, un espacio no central dentro de la formación intelectual de estos años, le permite desarrollar una carrera profesional como la de la traducción que completa la definición de su mito de escritor que denomina como revolucionario secreto. La sociabilidad rica de fines de los sesenta y principios de los setenta que conduce a Aira al encuentro con otros escritores que se definirá como salón literario. Entre ellos se encuentran Tamara Kamenzsain, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer y Arturo Carrera. Se trata de una zona marginal dentro del campo literario de los años setenta con escritores que se oponen a la hegemonía del realismo, a la política como fuente de sentido y al compromiso político como responsabilidad del intelectual. Entre las amistades que entabla Aira en el salón literario destaca la que lo vincula con Osvaldo Lamborghini en tanto éste se convierte en su maestro: este vínculo es clave para su definición como escritor en tanto da forma a su relación con el mercado editorial, el proyecto literario y el reconocimiento.

Introduzco los tres últimos apartados con citas de *Moreira*, un libro que Aira fecha en 1972. Se trata de un libro que incorpora las experiencias de esta década: la cuestión política dominante en el campo artístico del período, la experimentación y el rescate de la literatura gauchesca que caracteriza a la zona marginal del campo literario donde circula Aira, y las teorías literarias que Aira aprende en la universidad. La ponencia cierra con reflexiones finales que retoman las principales hipótesis desarrolladas y abre preguntas.

2. Marco teórico y metodológico

Esta ponencia propone pensar la literatura como una práctica y producción síntesis de múltiples determinaciones sociales e históricas. Ordeno de manera conceptual los datos con la noción de trayectoria entendida como “la serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos (...) una manera singular de recorrer el espacio social” (Bourdieu, [1992] 2005: 384). Inspirada en la propuesta de Martínez (2007), y en su estudio sobre la obra de Bourdieu, entiendo que las teorías se reinventan en función de cada caso concreto (Martínez, 2007). Para responder cómo Aira se convierte en el escritor central que es a principios del siglo XXI propongo incorporar una mirada diacrónica que reconstruya ese proceso. Por ello me retrotraigo a un período anterior a la presentación en público de Aira como escritor, es decir, a la publicación de su primer libro.

Me detengo en un recorte temporal entre 1969 cuando llega a la ciudad de Buenos Aires para estudiar una carrera universitaria hasta 1981 cuando publica su primer libro. En esta ponencia propongo una mirada sincrónica sobre estos años para reconstruir las posiciones del campo literario de la ciudad de Buenos Aires e identificar la zona en la que se incorpora Aira que permite dilucidar cómo permanece diez años inédito a pesar de varios intentos de publicación. Los campos, espacios estructurados y estructurantes de posiciones y tomas de posición, poseen jerarquías dada una desigual distribución del capital específico. Esto da lugar a competencias por el monopolio de la legitimidad cultural (la consagración y el poder de consagrar). El campo es un espacio de los posibles: la tesis en la que se inscribe esta ponencia plantea que Aira crea una nueva posición (Bourdieu, 2002). En el recorte temporal que estudio en el presente texto identifiqué las posiciones existentes y la zona donde se posiciona Aira en los años setenta donde todavía no se dan las condiciones de posibilidad para la publicación de sus libros.

Los campos son espacios donde se despliega la lógica cooperativa también. Uno de los modos de aprehender estos espacios de sociabilidad (Beigel, 2003; Julliard, 1987) y las posiciones de los sujetos es mediante la identificación y estudio de publicaciones periódicas. Las revistas constituyen objetos de estudio en sí mismos (Boschetti, [1985] 1990; Sarlo, 1992; Idez, 2010). De este modo, tomo la primera intervención que hallo de

Aira en el campo literario: la revista *El cielo* (1968-1969) dado que me permite analizar el clima de época en el que se encuentra inscripto. También retomo estudios sobre la revista *Literal* (1973-1977) en tanto reúne a escritores cercanos en el espacio a Aira y nos permite dar cuenta de esa zona del campo donde se encuentra Aira pero cuya posición la desborda.

Para responder a las preguntas planteadas realizo trabajo de archivo y analizo fuentes primarias como publicaciones periódicas para reconstruir el clima de época, los debates centrales así como las intervenciones de los actores clave para esta indagación. Recorro a entrevistas de la época a escritores, críticos y editores para reconstruir las posiciones del campo y realizo nuevas entrevistas para complementar la reconstrucción de esos años como medio de “reaprehender y de comprender la conciencia espontánea del hecho social (...) de reconciliar la verdad del dato objetivo que su análisis le ha permitido descubrir y la certeza subjetiva de quienes lo viven” (Bourdieu, [1962] 2004: 127).

3. Vanguardia estética y radicalización política: un recién llegado a una ciudad en efervescencia cultural (1967)

Unas novelas recorren las pampas, asustando a sus contemporáneos, pues arrastran consigo los nombres y las imágenes de los difuntos (Aira, [1981] 1975: 10)

Desde los primeros años en que se presenta al público, a comienzos de los años ochenta y hasta momentos de su consagración en el siglo XXI, identifiqué una constante a lo largo de la trayectoria de Aira, me refiero a la figura de escritor “artista” que “nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (Aira, 1982: 2) y que elige “la indiferencia” porque “significa pasar a otro nivel (...) Quizás eso sea una pasión nueva” (Aira, 1993: 2). Se trata de una imagen de escritor contrapuesta a la de escritor comprometido, que es la figura central en el campo literario de los años sesenta y setenta, momento en el que Aira ingresa al campo. En la misma sintonía están los comentarios de la crítica en publicaciones de diversas características y a lo largo de los años: como en *Punto de Vista* cuando se destaca lo “imaginativo”, “la fantasía” y la ruptura frente a “la servidumbre del referente” (Gramuglio, 1982: 28); en *Humor* comentan que “Aira cuenta con sorprendente fluidez y convence aun en la inverosimilitud. Estas primeras obras (...) adquieren el interés de lo que atrae con su pureza” (Villordo, 1985: 123); en *Babel. Revista de libros* definen a Aira como “el padre de una familia múltiple de *zombies*, de sonámbulos centinelas adormecidos que

apenas interrumpen el sopor en el que flotan para parpadear” para caer en “redundancias de sueño” (Pauls, 1990: 8); *V de Vian* resalta la “poética de las superficies”, la “frivolidad” y la “indiferencia” (Galperín, 1992: 14), en *Página/12* definen su literatura como “puro juego imaginativo” (Gandolfo, 1994: 4); en la revista *Tres puntos* caracterizan su obra como una “invención disparatada” y una “máquina de narrar despreocupada por el verosímil” (Saítta, 1999: 66); y *La nación* ubica sus libros “entre la zumbonería y la credulidad” lo que lleva a una “imaginación delirante” (Somoza, 2001: 5).

Esta imagen de escritor contrasta con el clima de época imperante en el campo literario al momento en que Aira ingresa a aquel, es decir, los años sesenta y setenta. De ahí la pregunta sobre cómo fueron esos primeros años de recién llegado al campo. En lugar de una mirada retrospectiva que reconstruye la trayectoria pasada y le otorga un sentido unidireccional hacia la figura que se llega a conformar, estudio estos primeros años de recién llegado cuando Aira, imbuido del clima de época, realiza su primera intervención el campo literario. Un campo entre la vanguardia estética y la vanguardia política (Longoni y Mestman, 2000; Sarlo, 2017). Lejos de una excepción, la intervención de Aira allí, con la publicación de la revista *El cielo*, expresa ese clima de época y las corrientes de arte predominantes en el circuito artístico que recorre, con su epicentro en el Instituto Di Tella.

En 1967 Aira viaja a Buenos Aires a estudiar Abogacía en la Universidad de Buenos Aires. Un año antes Arturo Carrera, amigo desde la infancia en Coronel Pringles, ingresa a la carrera de Medicina. No son los únicos que dejan Pringles. Esta mudanza es contemporánea a una disminución en la población que se debe, en gran parte, a la mecanización progresiva del trabajo agrícola y la consecuente pérdida de empleos sobre todo entre 1947 y 1974 (Díaz González, 1977: 151). También se suman a la tendencia creciente de la matrícula universitaria (solamente en la Universidad de Buenos Aires la cantidad de alumnos crece en un cincuenta por ciento entre 1958 y 1971). Aira y Carrera viven en una residencia de estudiantes en Belgrano los primeros años desde su llegada junto con otros jóvenes que viajan de otras provincias o de otras ciudades de la provincia de Buenos Aires. Comparten la avidez por participar de la oferta cultural de la ciudad concentrada en la así llamada Manzana loca, con el Instituto Di Tella, las librerías, los cines:

Yo durante muchos años pensé que la gente de mi generación se convertía a la literatura por descarte, porque no podía hacer lo que verdaderamente habría querido hacer, que era cine, música, o artes visuales. En los años '60, cuando yo era adolescente, hubo una gran explosión por un lado del cine, el cine francés, la *nouvelle vague*, Godard, que era mi dios, o el rock, en esos momentos, el jazz, las artes plásticas, el Pop Art (Aira, 2006)

Esta avidez de la juventud, construida como protagonista de las transformaciones políticas y culturales de los años sesenta, no es menor en tanto para el momento en que Carrera y Aira llegan a Buenos Aires la efervescencia cultural mengua por la creciente censura del gobierno dictatorial desde 1966. Su avidez por las producciones y novedades de la cultura y el arte, acompañada por amigos de la residencia donde vive que también llegan de ciudades de alrededor de la ciudad de Buenos Aires y de otras provincias vitaliza esos espacios, reaviva estas zonas. La influencia del Instituto Di Tella, que concentra artistas identificados con la vanguardia estética, es vívida en las páginas de *El cielo*, pero va decreciendo en el campo artístico hacia finales de los años sesenta por la creciente censura hasta que en 1970 cierra el centro de la calle Florida. Un par de años antes ya se empiezan a sentir ciertas tensiones entre diversas zonas de artistas con este circuito institucional modernizador y la creciente preeminencia de lo político. Esto condensa en la obra colectiva de noviembre de 1968, *Tucumán arde*, que sale de las galerías para exponer su propuesta en la sede de Rosario de la Central General de los Trabajadores Argentinos y como denuncia del llamado Operativo Tucumán de Onganía (Longoni y Mestman, 2000) así como en el Primer encuentro nacional de cine de noviembre de 1970 realizado en la sede de la Unión Ferroviaria de Santa Fe, cuando la cuestión de la especificidad estética deja de ser central y la discusión reside en la revolución y sus protagonistas que no son artistas entendidos como vanguardistas frívolos sino como trabajadores de la cultura (Sarlo, 2017).

Este clima de época queda registrado en *El cielo*: sintetiza la sociabilidad de la que participa así como las corrientes principales del campo como el pop y el surrealismo, elementos que se preservan en la trayectoria posterior de Aira, y una sensibilidad político social, elemento que no se rastrea posteriormente en Aira. Se trata de la primera intervención de Aira en el campo literario de Buenos Aires solo un año después de arribar a la ciudad de Buenos Aires. Es una revista literaria que tiene una frecuencia irregular si bien los directores la revisten de un aire de formalidad al proyectarla a lo largo del tiempo dado

que se ofrecen suscripciones por seis y doce números (además de indicar el precio en dólares para el exterior del mismo modo que cualquier revista tradicional como *Sur*) y al hacer constar un administrador José Abel Perdomo, compañero de la residencia universitaria, y otros amigos como Beatriz López Mosteiro, agregada en el tercer número. Salen tres números: septiembre/octubre de 1968, noviembre/diciembre de 1968 y noviembre/diciembre de 1969. Junto con Arturo Carrera, y con la ayuda económica de su abuela que apoya todos sus emprendimientos intelectuales, confeccionan los tres números de una revista que aún elementos característicos de la época: la poesía, la vanguardia estética y el compromiso político. Caracterizada como “rara” y “esquiva” para los estudios hemerográficos por su contraste con un contexto de irrupción de la política que pone en crisis el propio estatuto de lo literario (Román, 2016), *El cielo*, propongo, incorpora ese mismo clima de época.

3.1 *El cielo* y la poesía

En los años sesenta hay un auge de revistas culturales y literarias entre las que predominan dos zonas: una dedicada a la poesía y otra a posiciones de izquierda latinoamericana (Otero, 1990). *Exposición* (1960-1963), *Hoja de poesía* (1962-1965), *Zona de la poesía americana* (1963-1964), *Cormorán y Delfín* (1964-1972) y *El lagrimal trifurca* (1968-1976) son algunas de las revistas dedicadas a la poesía con las que se puede identificar *El cielo*. De los treinta textos publicados en los tres números de la revista doce son poesías pero además la mayoría de las firmas de la revista, aunque participen con un texto escrito en prosa, se destacan como figuras de la poesía: poetas franceses del siglo XIX como Stéphane Mallarmé y Henri Michaux; un poeta vinculado con la así denominada generación *beat* de Estados Unidos como George Andrews; y poetas argentinos contemporáneos que circulan por los espacios que tanto Aira como Carrera recorren a fines de los sesenta, entre ellos publican a Olga Orozco, Roberto Juarroz, Raúl Gustavo Aguirre, Alejandra Pizarnik, Juana Ciesler y Marcelo Pichon Rivière.

Para Aira y Carrera la presencia de la poesía no es sólo un clima de época que los rodea sino que se trata de un mundo vital en su trayectoria. Recién llegado, Carrera decide contactar a Alejandra Pizarnik el mismo año que ella consolida su creciente prestigio al ganar el Primer premio municipal de poesía de Buenos Aires. Pizarnik lo recibe y su

relación perdura a lo largo de los años. Además, Pizarnik marca su trayectoria posterior. En principio, recomienda modificar el título de su primer libro cuando aún es un manuscrito. Efectivamente pasa de llamarse *Las sombras que no se deben decir* a *Las sombras que se deben decir* (Francisco A. Colombo, 1966). En la solapa de este libro, escrita por el propio Carrera, si hay una presencia explícita es la de Pizarnik:

Mis poetas, los más apreciados, son: Paul Eluard, Olga Orozco, Arthur Rimbaud, Alejandra Pizarnik, Ives Bonnefoy, Roberto Juarroz (...) Hace unos pocos meses, fui premiado en el concurso de poesía que organizó la revista literaria *Testigo* –el jurado de este concurso estuvo integrado por Alejandra Pizarnik, Manuel Mujica Lainez y Alberto Girri. La poesía de Alejandra Pizarnik me provoca as más hermosas sensaciones (Carrera, 1966)

En este libro quedan otros registros de la sociabilidad de la época. Carrera dedica poemas a Aira (“Los esfuerzos útiles”), a Alejandra Pizarnik (“I” de “Tres poemas a la pequeña boba”) y a José Abel y Edgardo (en “Después”, probablemente José Abel Perdomo y Edgardo Chibán, compañeros de la residencia estudiantil, el primero de los cuales figura como administrador de la revista *El cielo*).

Pizarnik presenta en 1972 el segundo poemario de Carrera, *Escrito con un nictógrafo* (Sudamericana, 1972), en el Centro de Arte y Comunicación creado en 1969 por Jorge Glusberg, que continúa la tradición del Instituto Di Tella en tanto cobija la efervescencia artística del momento como con las exposiciones *Arte y cibernética*, *Argentina Inter-Medios*, entre otras. Esa lectura se trata de la única grabación de la voz de Pizarnik recitando poemas que se conserva en la actualidad.

La presencia de Pizarnik en *El cielo* no se restringe a su firma en los dos primeros números y a su participación como traductora (del fragmento de “Van Gogh, le suicidé de la société” de Antonin Artaud, *El cielo*, No 2; de poemas de Hölderlin, *El cielo*, No 2). La poeta resulta una figura clave en tanto intermediaria con otras figuras de la poesía además de dejar su impronta literaria (Román, 2016) por su poética y sus lecturas de poetas franceses que coinciden con las de Carrera y Aira. A esos autores se le suman los escritores de vanguardia y del surrealismo a los que accede cuando tiene como profesor a Juan Jacobo Bajarlía en la escuela de periodismo. Algunos de esos autores aparecen en *El cielo*: Hölderlin, Rimbaud y Julio Verne. Diversas figuras que participan de *El cielo* tienen lazos

personales con Pizarnik como Olga Orozco (“Presentimientos en traje de ritual” en el número 1 de *El cielo*), Roberto Juarroz (“Cuarta poesía” en el número 2 de *El cielo*) y Roberto Aizenberg quien ilustra la tapa del libro de poemas de Pizarnik, *Los trabajos y las noches* (1965) y la primera tapa de *El cielo*.

3.2 *El cielo* y la vanguardia estética

Otras dos presencias fuertes en la revista son el surrealismo y el pop. Si bien puede parecer un “cruce inesperado” el del surrealismo con el pop, por el anacronismo del primero durante los sesenta en contraste con la vitalidad del segundo (Román, 2016) para dos jóvenes que recorren la así llamada manzana loca con voracidad esas corrientes son presencias innegables.

Las tapas de *El cielo* estuvieron a cargo de dos artistas del movimiento surrealista Max Ernst y un representante del movimiento en Argentina como Roberto Aizenberg. Las firmas de la revista son otro rastro del surrealismo: Artaud, Michaux, Orozco, y Aguirre. Al indagar en la historia del surrealismo en Argentina los períodos de mayor intensidad son las décadas de los años veinte y de los cuarenta. No obstante, en los sesenta este movimiento no se agota en el país.

En 1964 aparece la revista *Cero*, dirigida en sus comienzos por Vicente Zito Lema y Raúl Castro, que rescata “figuras centrales del surrealismo locales e internacionales” y reactualiza sus técnicas artísticas (Minguzzi 2013: 4). Roberto Juarroz publica poesía en prosa además de “Poesía vertical” en el número uno de la revista *Cero* y participa del número dos de *El cielo* con “Cuarta poesía vertical” dedicada a Antonio Porchia, otro poeta colaborador de *Cero*. En 1967 aparece el primer número de la revista de poesía *La rueda*, “un testimonio interesantísimo del curso de la poesía surrealista (...) por captar el aire de ruptura de la segunda mitad de los 60 y vivificar un movimiento que contaba ya con cuatro décadas de existencia” (Zabaljáuregui, 2016: 4). El “comité consultivo” de la publicación son Edgar Bailey, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Aldo Pellegrini. En Buenos Aires hay espacios de reunión para artistas vinculados con el surrealismo como la llamada “Casa de Brujas”, en Lacroze y Luis María Campo, donde tiene el taller Rogelio Polesello. Allí se encuentran Luis Wells, Martha Peluffo, Julio Llinás, Kazuya Sakai, Hugo Lesca, Aldo Pellegrini, Enrique Molina y Celia Gourinski.

Otro de los espacios de socialización del grupo surrealista son las librerías Del dragón, de Aldo Pellegrini, y Galatea, y la confitería Jockey Club (Gourinski y Otaño, 2005). También se realizan tres exposiciones colectivas de arte surrealista entre 1962 y 1975: “El surrealismo en la Argentina” (1962), una exposición del surrealismo en el Instituto Di Tella (1967) y “Lautréamont 100 años” (1970) en la galería Gradiva. De la exposición en el Di Tella participa Aizenberg, quien ilustra la tapa del primer número de *El cielo* con un collage. Aizenberg participa en el Di Tella en 1964 en la cuarta edición del Premio Nacional de Pintura Torcuato Di Tella, en 1962 de la selección del Quinto Premio Di Tella y en 1969 el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella organiza una exposición retrospectiva de su obra.

Las librerías Del Dragón (Suipacha entre Paraguay y Córdoba) y Galatea (la preferida de Aira donde consigue, sobre todo, textos de autores franceses), el Chambery (que se encuentra en la avenida Córdoba y San Martín, lugar donde hay una mesa de los surrealistas), el Bar baro (café en Reconquista, entre Paraguay y Tres Sargento a cuya inauguración en 1969 asiste Aira) donde surrealistas, artistas pop vinculados al Di Tella, estudiantes y profesores “estaban todos ellos juntos, mezclados, pero... totalmente diferente” (Gourinski 2006: 36), el Florida, el Jockey Club (Florida entre Lavalle y Tucumán), el Instituto Di Tella, todo traza una geografía compartida. Estos itinerarios vuelven menos inesperada la confluencia del surrealismo y del pop en *El cielo*.

Varios de los autores que participan de *El cielo* están vinculados con la corriente artística del pop y, en particular, con el Instituto Di Tella: Lea Lublin, Luis Felipe Noé, Graciela Martínez, Marta Minujín. A muchos de ellos Aira y Carrera los conocen al circular por los bares y galerías más vitales del momento. Al Jockey Club asisten con asiduidad Edgardo Cozarinsky, Alejandra Pizarnik. A Marta Minujín la conocen en un bar al lado de Florida Garden entre Florida y Paraguay donde van todos los escritores como Beatriz Guido que escribe ahí. Asistir al Di Tella también les permite conocer a otros artistas como a Juan Carlos Paz, destacado músico dodecafónico que les da artículos de su autoría para un posible número 4 de la revista que no llega a salir. Lo mismo sucede con Copi que ilustra una historieta para esa tapa que nunca se llega a concretar.

En los años sesenta si hubo un espacio efervescente en la ciudad recorrido tanto por Aira como con Carrera y donde entran en contacto con el arte pop es la denominada Manzana loca y, en particular, el Instituto Di Tella, un espacio de dinamización de tendencias existentes (Longoni y Mestman 2008). Como una “élite cultural”, jóvenes, en su gran mayoría estudiantes universitarios, que circulan por otros espacios culturales, como cines, galerías, que consumen con regularidad diarios y revistas culturales y literarias, como *Primera Plana*, asisten con asiduidad al Instituto Di Tella (Slemenson y Kratochwil, 1970). En esa categoría se puede encontrar sin dificultad a Aira, Carrera, Chibán y Tobelem.

Los artistas vinculados con el Di Tella participan de *El cielo*. Marta Minujín publica un cuadro de doble entrada sobre el consumo de rock y de LSD que marca esos años de su vida tal como queda registrado en la revista *Lo inadvertido* de 1969 (Podemos entregarnos de dos maneras, No 1) , Luciana Daelli contribuye con un poema de la serie *Por Siempre Ameba* que, tal como se detalla en la biografía breve que realiza *El cielo* de la autora, pertenece al “libro-póster” del mismo nombre diseñado por Edgardo Giménez (sin título, No 1); Graciela Martínez aporta un texto que podría haber sido leído en un happening y que mezcla discursos como el de los medios de comunicación y el publicitario (“Buenas noches Buenos Aires”, “Aerolíneas Argentinas: su compañía”, “La ley de la selva”, “El sueño de Delfina”, “Fin del sueño de Delfina”, No 1) ; Edgardo Cozarinsky escribe sobre el arte pop y el cine (“¿Hubo alguna vez un pop-cinema?”, No 3) y Lea Lublin comparte un texto programático sobre la “experiencia” Terranautas para una reflexión activa realizada en el Instituto Di Tella el mismo año que el tercer número de *El cielo* (sin título, No 3). Quizás se pueda incluir en esta serie el peculiar texto de Stéphane Mallarmé por su temática: la vestimenta, los accesorios y la moda. Es un texto poco convencional para la obra del poeta, de hecho, lo firma con el pseudónimo de Marguerite De Ponty, que publica en una revista de moda y firmado (“Joyas”, No 3).

Un elemento de varios textos de *El cielo* y que comparte con experiencias del Di Tella es el humorístico que queda en primer plano y en público con el cartel publicitario instalado en la esquina de Florida y Viamonte que se pregunta “¿Por qué son tan geniales?”. En el número dos de *El Cielo* aparece un apartado titulado “Chistes” que figura con la firma de Sábato. Se trata de textos humorísticos entre infantiles, como “Principio de transitividad” (“Dos iguanas a una tercera son iguanas entre sí”); con un cariz de sinsentido, por ejemplo

el titulado “Dato histórico” (“Pitágoras tenía mal aliento”); y como crítica a la erudición improductiva: “Diálogo existencial”:

Profesor Primero: No cree usted, Profesor, que la exposición concreta de la originación histórico-existencial de la historiografía se lleva a cabo en el análisis de la tematización que constituye el fundamento de esa ciencia? ¿Y que la tematización historiográfica tiene su núcleo en el desarrollo de la situación hermenéutica que se franquea en la resolución del ‘ser ahí’ históricamente existente, de abrir, reiterando, el ‘sido ahí’? Profesor segundo: No (23 y 24).

Este mismo tono humorístico y de sinsentido, con un telón de fondo surrealista, aparece en los textos de autoría de Aira titulados “Drácula en su dracumóvil, Frankenstein a pie” y “Cuento de invierno Adivinanza” publicados en el primer número de *El cielo*. La inclusión de personajes del género de terror como los vampiros aparece también en la introducción del primer número, un fragmento de *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne (1892). Se trata de una obra fantástica alejada de la temática científica de Verne que relata una historia de vampiros. En 1966, a su vez, Alfredo Rodríguez Arias monta la obra *Drácula* en el Instituto Di Tella. El texto de Aira parece compartir rasgos con este tipo de obras del instituto caracterizadas por el “desparpajo y diversión” y el “quiebre de convenciones” al mezclar materiales de la cultura considerada baja con aquella vista como alta (Longoni, 2004). Rodríguez Arias da un formato de comic a la historia de *Drácula*, escoge frases de la obra original y elimina al protagonista (Alonso, 2011). La dimensión pop de la obra se ve, por ejemplo, cuando incorpora la música de The Beatles y de Sonny & Cher; del mismo modo, el texto de Aira también los incorpora: “¡John, Paul George! gritó muerto de alegría, ¡por fin vuelven! ¿Adónde estuvieron todo ese tiempo?” (17). El Di Tella no es ajeno al fenómeno de la música ya que abre su espacio a bandas de rock, recién armadas en ese momento, como Almendra, Manal y La Cofradía de la Flor Solar, a cuyos recitales Aira asiste sin falta.

Del mismo modo que el Di Tella abre sus puertas tanto al arte plástico, como a la música y a la producción audiovisual, el cine también se hace presente en una sección del segundo número de *El cielo* introducida por el título “II” que reseña películas, series y libros sin especificar los títulos y sobre los que versan o los datos respectivos. Es posible aventurar que Aira es el autor de esta sección sin firma: por su interés por el cine (es asiduo en el cine Lorraine donde es posible ver las películas de Godard así como de Bergman, Truffaut y

Fellini; en el cuento “Drácula...” hace una referencia a Christopher Lee que había trabajado en *La maldición de Frankenstein*, 1957, y en *Drácula*, 1958, películas de la productora Hammer reconocidas por el cine de terror de temática gótica romántica y reconocida por el tipo de sangre que resaltaba y estaba en primer plano y en color); por su admiración por Lezama Lima: uno de los libros reseñados es *Paradiso* de José Lezama Lima, uno de los autores en los que se interesa Aira como queda plasmado cuando Osvaldo Lamborghini lo menciona como el “único lector comprensivo de su obra” (carta de Lamborghini a Aira citada en Strafacce, 2008: 452) en una carta que le escribe en 1976 por el fallecimiento de Lezama Lima; por el estilo: en la reseña de *Cartas de la religiosa portuguesa* hay una descripción con palabras unidas con guiones como “ruego-de-amor”, este mismo recurso aparece en el texto de autoría de Aira publicado en el número uno (“árboles-nubes”, “ojos-de-ladrones”; “positivo-negativo”; “super-afirmación”; “interrogación-Minotauro”; “muerte-de-amor”; “ruego-de-amor”); por último, por la presencia de la temática de los vampiros como en el relato del número uno.

Las reseñas son de la película *Made in USA* de Jean-Luc Godard estrenada en 1966, *Paradiso* de José Lezama Lima, novela publicada en 1966 y editada por primera vez en Argentina en 1968 por Ediciones La Flor, *Los vengadores*, serie creada por Sydney Newman que sale entre 1961 y 1977, *Cartas de amor de la religiosa portuguesa* (Arca/Galerna, 1968) y *62 modelo para armar de Julio Cortázar* (1968, Sudamericana). En sintonía con el clima de época de la Manzana loca, dentro de una misma sección de reseñas se mezclan películas, series de televisión y libros.

3.3 *El cielo* y el compromiso político

Si aplicamos el tamiz de la dicotomía analítica entre vanguardia estética y radicalización política, *El cielo* se inscribe en la corriente de la vanguardia estética por la presencia del pop y el surrealismo además de la propuesta literaria. Hay una anécdota sobre el rechazo de un poema sobre la masacre de Tlatelolco de un escritor e intelectual faro vital en ese momento como Octavio Paz. La negativa a la publicación se argumenta por la supuesta poca calidad literaria del texto. Se le atribuye la decisión a Pizarnik (que lo conoce ese mismo año en París) (Aira, 1998) y, en otra ocasión, se le atribuye a los directores de la revista (Román, 2016). En última instancia, el poema de Paz no aparece en *El cielo*.

Pero a pesar de esta declarada preeminencia de los criterios literarios y de su autonomía frente a cuestiones sociales y políticas, existen elementos que la inscriben dentro del clima de compromiso político como la referencia al mayo francés en el texto de Martínez:

Prohibido escupir y fumar y salivar. Prohibido prohibir. (París 1968). Conjugemos el verbo a coro: era tierno, sí, tierno, seremos tiernos hasta la muerte, para vencer los huevos de los cocodrilos, las patas de los elefantes, el País de las Maravillas con Alicia adentro” (Graciela Martínez, “Buenas noches Buenos Aires”, 1968, No 1: 9)

O la poesía de Juarroz:

Ya no tenemos espacio para el silencio,/ pero de repente un sonido/se parece demasiado al silencio./ Y hasta el hambre del hombre/ se detiene un momento/ entre dos latigazos de sequía,/ como si adentro del hambre/ hubiera brotado el signo del hambre (...) Las marcas que llevamos/ nos sobrevivirán como trincheras abandonadas./ Y como todas las trincheras, por mucho que las rellenen,/ seguirán aguardando el retorno/ del áspero combate/ que circuló por las carnales incisuras/ de sus cavados y olvidados laberintos (Roberto Juarroz, “Cuarta poesía vertical”, No 2, p.7).

Estos últimos versos están dedicados a Antonio Porchia cuyos aforismos aparecen, al igual que la poesía de Juarroz, en la antes mencionada revista *Cero*. De estas interrelaciones entre arte y política tampoco está exenta la revista *Cero* que hace entrecruzar “surrealismo, espacio nacional y/o continental y vínculo con la cultura popular y sus sujetos” (Minguzzi, 2013: 3).

En el segundo número de *El cielo* Luis Felipe Noé publica un ensayo sobre la revolución y el arte donde propone que el arte “se rebela también contra el artista como personaje, contra el artista símbolo de una cultura especial que en los últimos tiempos ha llegado a extremos absolutamente sin sentido” (17). Noé concluye que “Ya no se puede hablar de la rebelión dentro del arte, sino del arte dentro de la rebelión” (20).

De manera más contundente, el número dos de *El cielo* cuenta con un agregado que anuncia que “Por razones administrativas fue diferida la distribución de esta revista en el mes de diciembre. Al aparecer, ahora, la dedicamos a los estudiantes muertos en nuestro país, en el mes de mayo de 1969”.

El cielo se publica entre 1968 y 1969 cuando América Latina comienzan a primar las posiciones antiintelectualistas y la misión política prevalece por sobre los valores artísticos

y culturales en el campo intelectual (Gilman, 2003). Argentina no es una excepción, dado que hay una “supresión casi total de las mediaciones entre el campo literaria y el campo político” (De Diego, 2007: 27). No obstante esta conceptualización, es posible encontrar entre las zonas del campo cultural y los intelectuales “un aire de época común” (Jacoby, 1986: 8), un mismo “gesto auto” que privilegia la teoría como herramienta de lectura crítica y enunciación “en un proceso de auto-afección” (Peller, 2012:31), figuras que, de manera conflictiva aunque no sintética, aúnan esas posturas (Sarlo, 1972), en otros términos, figuras “puente” o “mediadores” como Eliseo Verón y Lito Marín (Sigal y Terán, 1992):

Cuando ahora repaso ese momento no puedo dejar de notar en él una leve esquizofrenia: nos empapábamos de cuanta experiencia vanguardista se nos cruzara por el camino –desde el Free Cinema a los happenings–, leíamos con fruición a Henry James, citábamos permanentemente a Lewis Carrol (con preferencia *La caza del snark*) y los finales de *Palmeras salvajes* (en la traducción de Borges) y, al mismo tiempo, proclamábamos a *Operación Masacre* como modelo a desarrollar para el arte nacional. Había múltiples sustentos para esa “esquizofrenia”, y uno de ellos era nuestra participación activa en movimientos sociales, gremiales y políticos. Por lo tanto, pienso, no todo debe ser visto con ironía: de esa mezcla salió, en 1968, *Tucumán arde*, que en Rosario, por razones de seguridad, publicamos con una leyenda elocuente: Primera bienal de arte de vanguardia (...) Se podría decir que este dato revela una de las formas más extremas que puede adoptar la relación entre estética y política (...) Pero aunque no se tratara sino de un caso extremo, da la tónica de un clima –sobre el cual, también hay que recordarlo, soplaban los vientos del mayo francés– sin cuyo reconocimiento resultaría poco comprensibles buena parte de las experiencias estéticas de esos años (Gramuglio 1986: 3)

La cita anterior resulta relevante como testimonio reflexivo de la época. Las lecturas y experiencias mencionadas aparecen de manera explícita en *El Cielo* como es el caso de Lewis Carrol (cuyo texto se publica en el número 1), el mayo francés citado por Martínez, también en el primer número, Henry James mencionado en el texto de Aira “*Drácula...*” del mismo número. Así es posible dar cuenta de las condiciones de posibilidad de esa especie de mezcla que, lejos de una sensación de “esquizofrenia”, resultan de un clima de época particular.

4. Los márgenes del campo literario: entre la universidad y el salón literario

No te desenajenaré. Quizá los Señores Lectores, como vos, si escucharon lo que Moreira ha andado balbuciendo, haigan aprendido: que la literatura da güelta todo, eso es lo que se llama un tiro de desgracia (Aira, [1981] 1975: 64)

Tanto la universidad como la sociabilidad con escritores con los que Aira se comienza a relacionar son instancias vitales para su definición como escritor. La universidad le permite proyectar una carrera laboral, en traducción, con la que definir su mito de escritor como revolucionario secreto: que se permite desafiar toda convención en lo literario mientras que lleva una vida convencional en lo que respecta a cualquier otra dimensión. La sociabilidad con escritores como Héctor Libertella, Tamara Kamenzain, Arturo Carrera, Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini le permite encontrar una zona del campo que lee su obra inédita y la valora mientras que el mercado editorial la rechaza además de que le permite elaborar un vínculo con la instancia de la publicación que no se define por la aceptación de las editoriales ni el éxito en términos de ventas o recepción.

4.1. La universidad

En los años sesenta, Aldo Pellegrini trabaja en una librería, El Dragón, a unas cuadras de la Manzana loca, donde es posible encontrarlo hablando con un cliente: “¿Cómo que no conoce a Verlaine? Hágame el favor de llevarse esa antología” (El libro... 2009). Este tipo de librerías y de librereros no son la excepción ni tampoco se circunscriben a una zona de la capital. Se trata de una práctica extendida en estos años y el vínculo que se establece con estos librereros no se reduce a la transacción comercial sino que es un lazo más cercano de recomendación de lecturas, de creación de redes con otros escritores, editores y librereros, de acceso a producciones extranjeras y de intercambio de ideas.

Aira visita de manera asidua la librería y conoce en persona al hombre cuyo apellido lee por primera vez en un libro que le regala su abuela cuando cumple doce años: la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Compañía general fabril editora, 1961) que edita Pellegrini. Además de ser un introductor del surrealismo al joven lector, Pellegrini le da la clave para definirse como escritor. Aira relata

En los años sesenta, Pellegrini tenía una pequeña librería, y a los jóvenes que íbamos a comprarle libros surrealistas nos predicaba su teoría del ‘revolucionario secreto’ (ponía por ejemplo a Mallarmé): correctos ciudadanos y buenos padres de familia por fuera, destructores del orden establecido cuando se sentaban a escribir (Aira, 2001: 23 y 24)

Aira se muda a la ciudad de Buenos Aires para estudiar Abogacía, carrera que abandona en el tercer año en paralelo a su creciente participación en el campo artístico. Este abandono

no lo aleja de la universidad. Decide retomar los estudios en la carrera de Letras de la misma universidad y se recibirá allí para terminar desarrollando una carrera laboral como traductor. Trayectoria que le permite completar junto con su proyecto literario la imagen de revolucionario secreto: desarrolla un proyecto literario excéntrico a la vez que mantiene una profesión, la de traductor, que también le permite dedicarse a la escritura.

Cuando está por terminar su carrera, Aira se adscribe al Instituto de Filología y se incorpora al grupo de trabajo de Celina Sabor de Cortázar para trabajar sobre su tesis de grado. El estudio se iba a centrar en una lectura de *El Quijote de la Mancha* como una novela dialogada en tanto los diálogos, que proliferan, son una dimensión puesta en segundo plano pero que se puede inscribir en una tradición literaria. Un año después, Aira desiste de esta posible futura carrera académica cuando surge la posibilidad de iniciar una trayectoria como traductor que le da la independencia económica necesaria para dedicarse a la escritura a la vez.

En los años sesenta las editoriales argentinas traducen gran cantidad de libros e incorporan traductores en medio de la efervescencia de las publicaciones de psicología y ciencias sociales. Aira se presenta a una prueba de traducción de la editorial Paidós a principios de los setenta. La editorial Paidós, fundada en 1945, da cuenta de las principales tendencias dentro de disciplinas de las ciencias sociales y humanidades tales como la psicología, la psiquiatría, las ciencias de la educación y la sociología. El ritmo de publicación es acelerado y se publican cerca de seis traducciones por mes. Además de la edición de autores latinoamericanos y argentinos, las traducciones son una práctica transversal a las editoriales nacidas en los años cuarenta, como Losada, Sudamericana y Paidós, y a otras más nuevas y pequeñas, como De La Flor, Jorge Álvarez y Tiempo Contemporáneo (Aguado, 2014; Falcón, 2016 y 2017). Se trata de una práctica que se consolida desde fines de los años cincuenta y que emerge con el trasfondo del movimiento modernizador del que las universidades son protagonistas. Editoriales como Eudeba, Paidós, Lautaro y Nueva Visión editan libros dentro de colecciones de divulgación científica y de enseñanza que incorporan títulos de autores extranjeros para acelerar la transformación cultural y científica y ponerse al día con las tendencias internacionales y para ello contratan a numerosos trabajadores, como aquellos necesarios para realizar todas las tareas necesarias respectivas a derechos de autor así como a traductores. Esto supone la posibilidad para “numerosos

intelectuales jóvenes” de “dedicarse de manera más o menos directa al desarrollo de sus carreras intelectuales, como un ámbito de profesionalización en las tareas editoriales” (Dujovne, 2016: 136).

Este trabajo de traductor lleva a que deje la incipiente tesis por lo que no continuará una posible carrera académica. Desde estos años hasta la actualidad no deja el trabajo de traductor. En los años setenta, frente a las turbulencias por las que pasa el ámbito universitario (de hecho varios de los compañeros de Aira viajan para continuar con sus carreras académicas, como Ángela Di Tullio que se muda a Neuquén y Raúl Antelo, a Brasil), la traducción puede aparecer como un trabajo estable que le da independencia económica y tiempo para escribir.

A la par que la matrícula de estudiantes universitarios crece, durante los años setenta, la universidad es intervenida y sufre de la renuncia y exilio de parte de su plantel docente por la persecución política. No es un lugar central para la formación de intelectuales. El caso paradigmático para este tipo de formación que no necesariamente pasa por la universidad es el de Oscar Masotta. La fragilidad de las instituciones oficiales conduce a la organización de circuitos intelectuales por fuera de ellas (Sigal, 1991). La ausencia de figuras prestigiosas dentro de la universidad podría llevar a retratar un clima empobrecedor dentro de la formación de los estudiantes. Como consecuencia no deseada de la acción (Weber, 2003), estas condiciones fomentan un vínculo más vital, crítico y cercano con el conocimiento y la literatura de los estudiantes y la construcción de lazos entre ellos. Existe toda una sociabilidad por fuera de la facultad que crea espacios de formación. Los docentes expulsados por la intervención de la facultad logran “trabajosamente reconstruir, subterráneamente, las redes intelectuales y académicas, por lo general en espacios recoletos, que alguien comparó con las catacumbas” (Romero, 2012).

Por fuera de la universidad Aira encuentra un espacio de socialización rica con otros escritores:

Comíamos en un bodegón del Bajo, el ‘América’ (por allí empezaba a circular Josefina Ludmer). El club privado también se reunía en ‘El Toboso’, de Corrientes casi Callao. Y también en aquel departamento de Santa Fe al 4400 donde cocinábamos y aprendíamos a cambiar papeles, roles y rollos, tucos italianos demasiado judíos para Tamara –demasiado encebollados–, churrascos casi crudos para

que no se achicaran ante los ojos de hambre de Osvaldo, y algún champán que traía Aira a la hora de la cena, cuando se sentía en su ‘año mallarmeano’ (Libertella, 2006:58)

4.2. El salón literario

En un momento en que la efervescencia cultural encuentra espacios más reducidos y el aparato censor se extiende por la ciudad, Aira encuentra un círculo de escritores que se convierte en un lugar de pertenencia e intercambio de ideas y, sobre todo, un espacio donde su literatura, aún inédita, es valorada. Allí se encuentra con Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini y Josefina Ludmer. Este “salón literario” (Libertella, 2006: 59) proyecta una revista cuyo nombre es *Los nietos de Martín Fierro* que nunca llega a editarse (Kamenszain, 2018). Ese Martín Fierro es más cercano al del grupo Florida, que discute el nacionalismo cultural con una propuesta cosmopolita y vanguardista para una renovación estética, que al Martín Fierro de Lugones como héroe nacional. En la misma sintonía está la revista que publican algunos de los integrantes de este salón literario: *Literal* (1973-1977). Paso a tomar como objeto a esta revista en tanto permite indagar en la zona del campo literario que ocupan los escritores de este llamado salón literario.

Literal sale por primera vez en 1973 dirigida por Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, un grupo de escritores e intelectuales autodidactas vinculados con la figura de Oscar Masotta que comparten su lejanía frente a las instituciones y su cercanía con la bohemia de los bares de la calle Corrientes, propone un cruce entre literatura y novedades teóricas de disciplinas de las ciencias sociales, la lingüística y el psicoanálisis. *Literal* rescata el martinfierrismo de los años veinte “reivindicando la intensidad de la poesía para hacer y deshacer el sentido contra las certezas de la novela”, entendiendo lo literario en relación con el goce “y no desde el sacrificio por una causa”, y rechazando el realismo por ser un “estilo incapaz de dar cuenta de una realidad irrepresentable” (Idez, 2010: 124). No sólo propone una tradición excéntrica de la literatura argentina, que incluye a Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz, sino también una nueva manera de leer la época en discusión con las miradas hegemónicas (Idez, 2010).

Literal apuesta por la autonomía de la literatura en años cuando en el campo literario e intelectual es la política la dadora de sentido y cuando el escritor asume la posición de faro

o portavoz y se convierte en una figura pública. Los vínculos entre literatura y política se traducen en diferentes posturas: el escritor comprometido que aboga por preservar la especificidad de la literatura, como Julio Cortázar que concibe a la literatura como arma, y el escritor revolucionario legitimado por su militancia, como Francisco Paco Urondo y Haroldo Conti.

Esta zona marginal del campo literario que condensa en la revista *Literal* es central en la trayectoria de Aira:

Antes de publicar, siendo chico, estuve rodeado de gente que me consideraba un gran escritor: Se empecinaban en que publicara y me presentaban editores, cosa que yo sabotaba porque ya estaba muy satisfecho con mi consagración (por ahí publicaba un libro y veían que no era tan bueno como ellos se pensaban) (Aira, 2009)

Los escritores del salón literario leen algunos de los inéditos de Aira y aunque “totalmente inédito”, como se presenta en el primero número de *El cielo*, lo consideran un gran escritor y valoran su obra por lo que comienzan a intentar que alguna editorial lo publique. Los contactos con las editoriales no faltan. Carrera y Ludmer intenta con Sudamericana, Libertella con Monte Ávila, Kamenzsain con Granica y Lamborghini hace personal el proyecto de posibilitar la publicación de algunos de los inéditos de Aira (Strafacce, 2008). Sin embargo, no es hasta 1981 cuando comienza a circular el primer libro de Aira.

A pesar de ser inédito estos vínculos son claves para su definición como escritor. Ente las amistades que entabla Aira en el salón literario destaco la que lo vincula con Osvaldo Lamborghini en tanto éste se convierte en su maestro. En Lamborghini Aira encuentra un escritor que, aunque marginal, está publicado. En él halla la figura anacrónica del dandy que se opone a la del por entonces hegemónico escritor comprometido y que hace todo en su vida en función de su visión de lo literario. En su literatura encuentra un escape de los dictados que impone el realismo y la política para el escritor. Su literatura vale, leída por Aira, por su misterio y sus malentendidos.

A su vez, Lamborghini valora la obra de Aira: “Tu Zilio es una cosa muy seria, y más seriamente te lo digo: cuando dentro de diez o quince años se hable de vos como el más grande escritor argentino –ya lo sos– sin asombro voy a saludar ese reconocimiento” (Carta de Lamborghini a Aira fechada el 20 de enero de 1977, citada en Strafacce, 2008: 461).

Esta apreciación es clave para explicar cómo Aira insiste en una literatura que recibe rechazos del mercado editorial. Sobre Lamborghini Aira comentará que no persigue la fama inmediata sino que consigue la gloria. De hecho, la literatura de Lamborghini tiene una circulación muy restringida pero ello no obstaculiza su definición como escritor o la confianza en su proyecto. A partir de esto Aira establece una relación particular con el mercado editorial: no logra publicar sus libros pero ello no iguala a un fracaso ni a un motivo para modificar su proyecto. Sólo tendrá que esperar para que se den las condiciones de apertura del campo editorial para que pueda incorporar su obra.

Quizás Aira encuentre en la figura de Lamborghini la ambivalencia de un escritor que para muchos encarna la figura del poeta maldito (que tanto admira Aira y con la que se forma mediante lecturas de poetas como Arthur Rimbaud). Pero esta “pintoresca marginalidad” corresponde más a la circulación de sus libros que al deseo para ellos del propio Lamborghini (Strafacce, 2008: 191) y que a la vitalidad de un par con el que intercambiar lecturas, que aprecia su obra y que está seguro de su destino de escritor más allá de su recepción crítica y del mercado editorial. Esta “impresión” de “genio” que genera Lamborghini en Aira (Aira: 1988: 8) (“Para nosotros fue imposible, impensable, ni siquiera por un instante, ni remotamente, consideramos la idea de que no fuera él nuestro maestro modelo, fuente de intensidad de estilo, de perfección” (Aira, 1985: 7)) es un modelo de escritor para Aira que se vuelve palpable y del que extrae aprendizajes.

La relación con Lamborghini le permite definir una particular relación con el mercado editorial. En una encuesta a escritores realizada en 1970 para la revista *Los libros*, Lamborghini, lejos de construirse como marginal, reflexiona sobre las diversas posiciones que puede adoptar el escritor. Antepone a ello el principio de aceptar las reglas del juego:

el escritor no ‘elige’ nada. Si accede a escribir y a publicar está aceptando participar en el juego: los resultados de su obra no le pertenecen y es absolutamente ‘irresponsable’ de las posibles variantes, que van desde el bestsellerismo hasta la clandestinidad (Lamborghini, 1970: 12)

También construye a Manuel Puig, autor valorado a su vez por Aira, como ejemplo paradigmático de un vínculo con el mercado editorial que no lo excluye pero tampoco lo convierte en una instancia necesaria para la definición del escritor. Cabe citar en extenso el fragmento de una carta de Lamborghini a Aira en la que, con el ejemplo de Manuel Puig,

un por ese entonces ya exitoso escritor, hace concreta esa disolución del fracaso y ese vínculo con el mercado editorial:

Manuel Puig, en largas conversaciones, me enseñó muchas cosas, por ejemplo, que nadie es más piola que el mercado, sencilla verdad que Héctor no entiende. Que las maniobras del escriba no sirven para nada. Que el texto mismo, por alguna razón que generalmente el que lo escribe desconoce, debe estar marcado por ese equívoco feliz que se llama éxito, y que tal equívoco puede andar tanto (y tan misteriosamente) en un libro de James Joyce como en uno de Gagliardi. Esquemáticamente, su idea podría resumirse así: así como hay miles de aspirantes a Joyces a quienes el mercado cierra sus puertas, no son menos los Gagliardis que se dan la cabeza contra la pared. Puig hizo todo lo posible para que mis libros ‘trunfaran’, pero jamás se le ocurrió sugerirme que cambiara de manera de escribir. Primero, porque mis libros le gustaban tal como eran (a partir de conocer el manuscrito de *El Fjord* se volvió un ‘hincha’ de mis textos, poemas ‘vanguardistas’ incluidos), pero además –o fundamentalmente– PORQUE NO ES VOLUNTARISTA, y porque sabe que la sociedad y la historia (en fin) no se dejan manejar por nuestras ‘ocurrencias’. En un solo punto se mantuvo inflexible: INTENTARLO TODO, NO POSAR DE VÍCTIMA DE LA CENSURA Y JAMÁS PREJUZGAR SOBRE LA LECTURA DEL EDITOR. Manuel sabía algo sobre el tema: ‘La Traición...’ permaneció seis años inédita. Entretanto ya estaba trabajando en *Boquitas*, y sin tratar de ‘ponerle’ ganchos comerciales, como creen algunos eunucos. Envié los originales del *Sebre* a personajes tan dispares como Porrúa, Vargas Llosa, Rodríguez Monegal, Sarduy, universidades yanquis, etc. No pasó nada, pero nunca se le ocurrió acusarme de que las gestiones fracasaban porque mis libros eran poco ‘tácticos’, o porque en ellos yo me hacía el loquito o el niño terrible; pensaba que el fracaso se debía a razones que se nos escapaban tanto a él como a mí (Carta de Osvaldo Lamborghini a César Aira, citado en Straface 2008: 498).

5 Reflexiones finales

La noche entera había venido viajando. Sólo se detuvo al llegar al Pillahuinco, cuyas aguas corrían dentro del monte. Todo bramaba: pájaros, ranas... El sonido de la corriente lo ‘adormecía de felicidad’; como a Joyce; operaciones subjetivas y objetivas. Paisajes. La tarántula nadaba con inesperado estilo (Aira, [1981] 1975: 7)

“Fui un niño lector y después, en cierto momento de mi adolescencia, me quedó en claro que yo iba a vivir toda mi vida entre libros porque era lo que más me gustaba” (Aira, 2002): en esta ponencia rastreo la intervención de Aira como recién llegado al campo literario hasta su definición como escritor, una “vida entre libros”.

A diferencia de la imagen de escritor “frívolo” que se consolida, de él Aira es un recién llegado a un campo literario en efervescencia cultural y política y su primera intervención, la revista *El cielo*, da cuenta de esta sensibilidad y clima.

Desde una zona marginal, Aira se define como escritor. Su formación académica se da en una universidad golpeada por la represión y que no es el espacio de formación central para intelectuales vitales de la época. No obstante, es importante en la trayectoria de Aira dado que le abre la posibilidad de una carrera profesional como la académica aunque deja por la de traductor. Este desarrollo profesional le permite dar forma a una figura específica de escritor: la del revolucionario secreto.

También están en los márgenes del campo literario los escritores que se convierten en su grupo de sociabilidad. Varios de ellos participan en la revista *Literal* que presente un proyecto desafiante de las corrientes principales en la literatura de los años setenta. Nuevamente, aunque marginal, esto resulta central en la trayectoria de Aira: en estas interacciones encuentra lectores interesados para su obra rechazada por el mundo editorial que le permiten consolidar y confiar en su proyecto así como elaborar un vínculo que no rechaza el mercado pero que tampoco lo consagra como instancia definitiva para la definición del escritor. Por último, Aira encuentra allí a quien va a definir como su maestro: Osvaldo Lamborghini.

Para finalizar la ponencia quiero plantear interrogantes sobre la posición de Aira. Los escritores del llamado salón literario, si bien marginales, tienen libros editados en los años setenta. ¿Qué sucede con la literatura de Aira que encuentra tantos obstáculos para ser publicada? Como se puede empezar a vislumbrar con breves extractos de *Moreira*, hay algo de ese libro que da cuenta del clima de época pero que lo excede. Se trata de un libro que incorpora las experiencias de esta década: la cuestión política dominante en el campo artístico del período, la experimentación y el rescate de la literatura gauchesca que caracteriza a la zona marginal del campo literario donde circula Aira, y las teorías literarias que Aira aprende en la universidad. Pero hay una dimensión delirante que Aira incorpora y que excede lo que el campo editorial incorpora por ese entonces lo que me conduce a pensar sobre la constitución de una nueva posición. El propio narrador de la novela se pregunta: “¿Alguien puede imaginarse algo así?” (Aira, [1981] 1975: 17).

Referencias bibliográficas

Bibliografía citada

Aguado, A. (2014). "1956-1975. La consolidación del mercado interno". En José Luis de Diego (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 135-171.

Alonso, R. (2011). "Arte de acción". *Centro Virtual de Arte Argentino*. Recuperado de: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php.

Beigel, F. (2003). "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". *Utopía y Praxis Latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela). Vol. 8, No 20, pp. 105-115. Recuperado de: www.redalyc.org/pdf/279/27902007.pdf

Boschetti, A. ([1985] 1990). *Sartre y "Les Temps Modernes"*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Bourdieu, P. ([1962]2004). "Celibato y condición campesina". En *El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearne*. Barcelona: Anagrama, 17-166.

Bourdieu, P. ([1992] 2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. ([1994] 2006). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

De Diego, J. L. (2007) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al margen.

Dujovne, Alejandro. (2016). "La máquina de traducir. Eudeba y la modernización de las ciencias sociales y humanas, 1958-1966". *Papeles de Trabajo*. Vol. 10, No 18, pp. 123-144.

Falcón, A. (2016). "Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969". *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas*

rioplatenses contemporáneas en Francia. No 15. Recuperado de <http://lirico.revues.org/2947>

Falcón, A. (2017). “Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)”. *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias –CEDINTEL– FHUC / UNL, Dossier: La traducción editorial*. Año 4, No 5, pp. 257–272. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/46196/CONICET_Digital_Nro.a1010de4-14ff-4953-af38-026f5fc8c80f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Gonzalez Diaz, A. (1977). *Tiempo y región de los pringlenses... Historia integral ilustrada*. Buenos Aires: Municipalidad de Coronel Pringles.

Gourinski, C.; y Otaño, C. (2005). *Anécdotas, olvidos y otros marasmos, testimonios sobre el grupo surrealista argentino. Cuatro entrevistas realizadas por Juan Carlos Otaño entre diciembre de 2003 y enero de 2004*. Buenos Aires: Caligari

Idez, A. (2010). *Literal. La vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Julliard, J. (1987). “Le monde de revues au debut du siecle”. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*. No 5, pp. 3-9. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/mcm_0755-8287_1987_num_5_1_940

Longoni, A y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Minguzzi, A. (2013). “La revista Cero: el surrealismo y las artes en el mundo de los años sesenta”. El surrealismo y sus derivas. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de: <https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/cero-estudio.html>

Otero, J. M. (1990). *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*. Buenos Aires: Catedral al Sur Editores.

Peller, D. (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Román, C. (2016). Mirando *El Cielo* (1968-1969). *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Vol.6, No 11, pp.1-21.

Romero, Luis Alberto. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916-2010*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo Sabajanes, B. (1972). “La enseñanza de la literatura. Historia de una castración”. *Los libros. Para una crítica política de la cultura*. No 28, pp.8-10.

Sarlo, B. (1992). “Intelectuales y Revistas: razones de una práctica”. *Les discours culturel dans les revues latino-americanes (1940-1970)*. Centre de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. No 9-10, pp. 9-15. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047

Sarlo, B. (2017). *La máquina cultural. Maestras, traductoras y vanguardistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sigal, S.; y Terán, O. (1992). “Los intelectuales frente a la política”. *Punto de vista. Revista de cultura*. No 42, pp. 42-48.

Sigal, Silvia. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur. Pp.259.

Slemenson, M. R. F., y Kratochwil, G. (1970). “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público”. *Marsal, J. F. (dir.). El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales*. Buenos Aires: Editorial del Instituto, 171-201.

Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

Weber, Max. ([] 2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires: Prometeo.

Zabaljáuregui, Horacio. (2016). “Estudio sobre *La rueda*. Revista de poesía”. América Lee. Cedinci. Recuperado de: http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/12/LA-RUEDA_PRESENTACION.pdf

Fuentes

“El libro, del librero al lector”. *Clarín*, 26 de abril de 2009. Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/libro-librero-lector_0_BJT3gqCTKx.html+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ar

Aira, C. ([1981] 1975). *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo.

Aira, C. (1981). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Aira, C. (1982). “Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona”. Entrevista realizada por Castro, A. y Borgna, G. *Pie de página*, 1, 1, pp. 2-3.

Aira, C. (1985). “Osvaldo Lamborghini”. *Cultura. La razón*, p. 7.

Aira, C. (1988). “Prólogo”. En Lamborghini, O. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 7-16.

Aira, C. (1993). “El punto de un escritor”. Entrevista realizada por Daniel Molina. *El cronista cultural. El cronista comercial*, pp. 1-3.

Aira, C. (2001). “Alejandra Pizarnik 1936-1972”. En Pizarnik, A. *Alejandra Pizarnik. Vidas literarias*. Barcelona: Ediciones Omega, 7-76.

Aira, C. (2002). “El último vanguardista”. *El malpensante*. No 40. Recuperado de https://www.elmalpensante.com/articulo/2125/el_ultimo_vanguardista

Aira, C. (2006). “César Aira by María Moreno”. Entrevista realizada por Moreno, M. *Bomb Magazine*, No 109. Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira>

Aira, C. (2006). “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”. Entrevista realizada por Craig Epplin y Philip Penix-Tadsen, *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y de cultura*. No 15. Recuperado de: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>

Aira, C. y Carrera, A. (1968-1969). *El cielo*. Nos 1-3. Recuperado de <http://www.ahira.com.ar/>

Carrera, A. (1966). *Las sombras que se deben decir*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.

Delpy, S.; Carrera, A.; Aira, C. (selección y traducción). (1970). *Nuevas dimensiones del relato*. Buenos Aires: Ediciones del movimiento independiente.

Entrevista realizada por la autora a César Aira. 5 de mayo de 2017.

Entrevista realizada por la autora a Arturo Carrea. 5 14 de diciembre de 2018.

Galperín, K. (1992). “Ya no cautiva”. *V de Vian. Una revista de literatura*. Año II, No 9, p. 14.

Gandolfo, E. E. (1994). “El humor no es más fuerte”. *Primer plano. Página/12*, p. 4.

Gramuglio, M. T. (1986). “Estética y política”. *Punto de Vista. Revista de cultura*. Año IX, No 26, pp. 2-3.

Gramuglio, M. T. (1982). “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”. *Punto de Vista. Revista de cultura*. Año IV, No 14, pp. 27-28.

Jacoby, R. (1986). “Desde los piringundines del Bajo cercanos a ‘filo’, hasta el café La Giralda, la ciudad proponía una geografía para elegidos”. *Tiempo argentino. Cultura*, p.8.

Lamborghini, O. (1970). “Respuesta a La literatura argentina 1969. 1 2 3 4”. *Los libros. Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo*, No 7, p. 12.

Libertella, H. (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Pauls, A. (1990). “El revés del sentido”. *Babel. Revista de libros*. Año III, No 21, p. 5.

Saítta, S. (1999). “La narración sin retorno”. *Tres puntos*. Año 2, No 92, p. 66.

Somoza, P. (2001). “Sueños de una gran ciudad”. *Cultura/Libros/Autores/Tendencias. La Nación*, p. 5.

Villordo, O. H. (1985). “Hombres como ovejas”. *Humor*. No 145, p. 123.