

El objeto-frase y el hombre-pluma: de Roland Barthes a César Aira

Juan José Guerra (UNS – CONICET)*
ORCID 0000-0003-0492-9637

Resumo: A proposta deste trabalho é retornar aos conceitos de “objeto-frase” e “homem-pena” formulados por Roland Barthes em ensaios como “Flaubert e a frase” (1967) e “Sobre sete frases de *Bouvard e Pécuchet*” (1975), entre outros, com o objetivo de avaliar, a partir deles, a ética da escrita de César Aira, refletida em romances, ensaios e intervenções públicas. Embora o modelo mais claro para compreender a superprodução airiana seja o de Balzac, sua *Comédia Humana* e o romance puro, este trabalho busca propor que existe um parentesco entre a chamada ética airiana e o artesanato do estilo flaubertiano.

Palavras-chave: Roland Barthes; César Aira; frase; escrita

Abstract: The aim of this work is to return to the concepts of “object-phrase” and “pen-man” formulated by Roland Barthes in essays such as “Flaubert and the phrase” (1967) and “On seven phrases of *Bouvard and Pécuchet*” (1975), among others, in order to evaluate, based on them, César Aira’s writing ethics, as reflected in novels, essays and public interventions. Although the clearest model to understand Airian overproduction would be that of Balzac, his *Human Comedy* and the pure novel, this work seeks to propose that there is a kinship between Airian ethics and the craftsmanship of the Flaubertian style.

Keywords: Roland Barthes; César Aira; phrase; writing

Resumen: La propuesta de este trabajo es retomar los conceptos de “objeto-frase” y “hombre-pluma” formulados por Roland Barthes en ensayos como “Flaubert y la frase” (1967) y “Sobre siete frases de *Bouvard y Pécuchet*” (1975), entre otros, con la finalidad de evaluar, a partir de ellos, la ética de escritura de César Aira, según ha quedado plasmada en novelas, ensayos e intervenciones públicas. Si bien el modelo más claro para entender la superproducción airiana sería el de Balzac, su *Comedia humana* y lo novelesco puro, este trabajo busca plantear que existe un parentesco entre dicha ética airiana y el artesanado del estilo flaubertiano.

Palabras-clave: Roland Barthes; César Aira; frase; escritura

Recebido em: 12 maio 2024

| Aprovado em: 30 maio 2024

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS). Es becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la asignatura “Teoría y Crítica Literaria I” en el Departamento de Humanidades de la UNS. Correo electrónico: jjguerra89@gmail.com.

Entre 1968 y 1969, Roland Barthes dicta un seminario sobre *Sarrasine* de Honoré de Balzac en la Escuela Práctica de Altos Estudios. El seminario es luego recogido en el libro *S/Z* (1970), punto de quiebre que —puestos a establecer hitos— marcaría la salida del período estructuralista en la obra del ensayista.¹ Tiempo después, en 1974, Barthes dialoga con el editor Maurice Nadeau, quien le pregunta, con intención polémica, dónde está en *S/Z* el deseo de Balzac de escribir *Sarrasine*, dónde está el deseo del escritor en un ensayo que coloca su interés en el significante, que entiende la obra como un sistema de lenguaje, y que se atiene entonces —según Nadeau— a la superficie de la obra. Quedarse en el nivel del significante conduce, según el entrevistador, a la vaguedad y la suposición. La respuesta de Barthes a esta crítica es la siguiente:

Tu pregunta supone que ha habido, en cierto momento, una persona Balzac, un sujeto Balzac, que ha dado un producto, *Sarrasine*. Yo diría más bien que ha habido un cuerpo que sostenía la pluma. Es muy importante restablecer el cuerpo del escritor en su escritura (BARTHES, 2003, p. 181).

Como señala Anne Herschberg Pierrot (2017), la respuesta de Barthes busca distinguir el autor biográfico del escritor en acto. Dicho de otra manera, coloca el eje no en el escritor en cuanto sujeto sino en el escritor como cuerpo que sostiene la pluma. En este sentido, hay toda una dimensión material de la escritura que le interesa a Barthes: tipo de tinta, papel, tachaduras, fatiga mental, cantidad de tiempo de trabajo, horarios, regímenes de sueño y alimentación. La escritura aquí tendría ante todo una dimensión material y pasaría más por el cuerpo del escritor que por su conciencia: “El cuerpo pasa de una determinada manera a la escritura” (Barthes, 2003, p. 182). Es notable el caso de Proust, guía virgiliano del último curso de Barthes en el Collège de France:

Toda la obra de Proust, su carácter prolífico, el rasgo casi infinito de sus frases, la abundancia de su correspondencia, el aspecto de su grafía, todo implica que Proust escribía manualmente muy rápido, y que toda su obra dependió de esa facilidad muscular (Barthes, 2005, p. 338).

El interés de Barthes por la escritura como acto físico, material, y en particular por la escritura manuscrita, queda de manifiesto tanto en el diálogo con Nadeau como en “Variaciones sobre la escritura” (1973, preparado para una enciclopedia italiana) y en otros textos breves como “Escribir” (1976) y “Una especie de trabajo manual” (1977), los tres recogidos en volumen *Variaciones sobre la escritura*. A estos, habría que agregar la entrevista “Una relación casi maniaca con los instrumentos gráficos” (1973), incluida en *El grano de la voz*, y sin duda también debería incluirse el “Prefacio” a los *Ensayos críticos* (1964), dado que allí el ensayista sostiene que “escribir es una actividad”, actividad que, desde el punto de vista de quien se dedica a escribir, “se agota en una sucesión de operaciones prácticas” (Barthes, 2009, p. 11). Además, las investigaciones de Barthes sobre la escritura manual tienen un espacio considerable en la segunda parte de *La preparación de la novela* (que lleva el subtítulo *La obra como voluntad*). Pero este interés por la escritura manuscrita, por el goce de la escritura manual, y ya no solamente la escritura entendida en un sentido metafórico, puede rastrearse en textos tan tempranos como *El grado cero de la escritura* (1953).²

¹ Sobre *S/Z* como punto de salida del estructuralismo en la trayectoria de Barthes, ver Marty (2007, p. 126-130) y Podlubne (2020, p. 32-34).

² Sobre la diferencia entre la teoría de la escritura y la escritura examinada en su dimensión material, cf. lo dicho por el propio Barthes: “El primer objeto que encontré en mi trabajo anterior fue la escritura; pero entonces entendía esa palabra en un sentido metafórico: era para mí una variedad del estilo literario, su versión en cierto modo colectiva, el conjunto de los rasgos del lenguaje a través de los cuales un escritor

El propósito del trabajo es doble: 1) reconstruir el vínculo entre el concepto de frase y la dimensión material de la escritura, según lo que ha planteado Barthes en distintos momentos de su obra con respecto a la figura de Gustave Flaubert; 2) tomar como punto de partida el análisis barthesiano para evaluar la escritura de César Aira –tal como ha quedado enunciada en novelas, ensayos e intervenciones públicas– menos en el plano de las poéticas que en el de las prácticas de escritura. Dicho rápidamente: si bien Balzac, en cuanto emblema de lo novelesco puro, sería un modelo más claro para analizar la superproducción airiana desde el punto de vista de las poéticas del relato, propongo que existe un parentesco secreto, solapado, entre la ética de escritura airiana y el artesanado del estilo flaubertiano, en el plano de las prácticas de escritura.

Una consideración preliminar: si hubiera que buscar un cierto Barthes en la obra de Aira, más allá de la referencia casi al pasar que encontramos al inicio de *Copi* (Aira, 1991, p. 17-18), cuando Barthes es mencionado en su carácter de crítico-escritor (que coqueteaba, además, con la idea de escribir una novela), el texto más significativo a tener en cuenta es el ensayo “Por qué escribí”. Allí, Aira hace un uso intensivo del par barthesiano *écrivain / écrivain* para narrar sus inicios en la literatura: del lado de la figura del “écrivain”, quedan la poesía y su amigo “Arturito” (Arturo Carrera), mientras que del lado del “écrivain” se ubican él y la prosa, más aún la “prosa transparente, no artística, informativa”, la “prosa de Código Civil” (Aira, 2002/2003, p. 28). Es un tipo de lengua literaria que está lejos del “gusto de la textura del lenguaje, el juego de los timbres y matices y rugosidades del discurso poético” (Aira, 2002/2003, p. 29), elementos estos últimos que identifican al *écrivain* barthesiano. Con todo, no es la intención de este trabajo rastrear exhaustivamente las referencias al pensamiento de Barthes en la obra de Aira, ya sean explícitas o implícitas. Sin embargo, es una línea de indagación posible, como también lo es esta otra deslizada por Alberto Giordano:

Me gustaría que [Aira] escribiera una nota sobre sus primeras lecturas de Barthes, supongo que a fines de los 60, algo que acaso iluminaría aspectos no advertidos de una obra con la que estamos demasiado familiarizados y que valdría como documento para la investigación de Judith [Podlubne] sobre la recepción de nuestro héroe crítico en Argentina (GIORDANO, 2022, p. 17).

Una sola indicación más: la biblioteca del escritor de *El llanto*: “mis libros más viejos, los que compré a los veinte años, cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Barthes, los formalistas rusos...” (Aira, 1992, p. 74). La nómina combina lo previsible con lo sorprendente; si no hay nada de extraño en que un sujeto que desea ser escritor tenga a mano a Proust, Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont –los últimos tres, por caso, podrían integrar también el listado de modelos literarios para un escritor como Roberto Bolaño–, sí resulta por lo menos sorprendente la inclusión de Barthes y los formalistas rusos. No porque sean nombres extraños; al contrario, son clásicos de la teoría literaria del siglo XX. Lo sorprendente radica en que integren el listado esencial de libros de un sujeto que *quiere ser escritor*. No teórico, no crítico, no estudioso de la literatura: escritor. En todo caso, la inclusión de Barthes y los formalistas rusos en ese listado habla de una época, esos fines de los 60 a los que alude Giordano.

asume la responsabilidad histórica de su forma y se une mediante su trabajo verbal a cierta ideología del lenguaje. Hoy en día, veinte años más tarde, mediante una especie de remontada hacia el cuerpo, quisiera acercarme al sentido manual de la palabra, lo que me interesa es la «scripción» (el acto muscular de escribir, de trazar las letras)” (2002, p. 87).

El objeto-frase

Existe un hilo de continuidad entre la teoría de la escritura presente en el apartado “El artesanado del estilo” de *El grado cero* y el interés posterior que muestra Barthes por la *scriptio*, visible por ejemplo en *Variaciones sobre la escritura*. La dimensión artesanal del oficio de escribir, tan significativa para *La preparación*, se descubre ya –si bien con diferencias de matiz– en *El grado cero*. La *scriptio* es, para Barthes, no ya la escritura metafóricamente hablando, sino la acción física, material, por medio de la cual un escritor traza manualmente los signos.

Flaubert es el fundador de la escritura artesanal y es, también, el que más colaboró –por el murmullo de su correspondencia– a la elaboración de “una imaginería del escritor-artesano” (Barthes, 2000, p. 66), héroe principal del gremio, corporación o “*compagnonnage*” (la palabra es de Barthes) de las Letras francesas que también integran Théophile Gautier, Paul Valéry o André Gide. A partir de ese momento, las obras literarias pasan a estar regidas por un valor-trabajo, indicador de las tareas de pulido que el escritor lleva a cabo como un obrero en el taller: “hay una especie de coquetería en decir que se trabaja mucho y mucho tiempo la forma” (Barthes, 2000, p. 66-67). La concisión triunfa como premisa de escritura, al mismo tiempo que se instaura el predominio de la forma.

En “Flaubert y la frase” (1967), Barthes sostiene que la aventura de la forma en el autor de *Madame Bovary* tiene como incidentes principales las correcciones de estilo, y es este trabajo de corrección el que convierte la aventura en un periplo largo, tedioso y, por momentos, atroz.³ A partir de las correcciones sustitutivas, diminutivas (elipsis) y aumentativas (catálisis) realizadas por Flaubert, según consta tanto en la correspondencia como en los manuscritos y papeles de trabajo del autor, Barthes se propone realizar una lingüística de la frase (sobre la que vuelve en “El estilo y su imagen”, texto de 1969 recogido en *El susurro del lenguaje*). Caído el código de la retórica, el vértigo de la corrección pone al escritor moderno de cara a un objeto lingüístico: el objeto-frase. La frase de Flaubert, dice Barthes, es una *cosa*, una entidad que, a diferencia del verso medido o del “período” del código retórico (que había construido un sistema de vigilancia para domesticar la escritura), no tiene fin seguro, es decir, es un objeto imposible de saturar, “no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro” (Barthes, 2000, p. 202).

En las conclusiones del primer curso de *La preparación de la novela* (que lleva como subtítulo *De la vida a la obra*), Barthes le dedica un espacio al objeto-frase en el marco de una Teoría de la Notación. Es así que el surgimiento de la Notación equivale al surgimiento de una Frase (las mayúsculas son de Barthes): “pulsión, goce de Anotar = pulsión, goce de producir una Frase” (Barthes, 2005, p. 151). Pero poco tiempo antes, en 1975, había dictado un seminario en la Universidad de París VII, cuyas notas fueron publicadas con el título “Sobre siete frases de *Bouvard y Pécuchet*”. Allí, Barthes dice que la frase es un objeto voluminoso, hecho de capas, y vuelve a emplear una metáfora alimenticia que ya había utilizado en el ensayo “El estilo y su imagen”: la frase es un objeto hecho de capas *al modo de* una cebolla, diferente de la fruta (que tiene, por un lado, la pulpa, y por otro, el carozo), pues con la cebolla “no hay ‘núcleo’, no hay ningún secreto guardado detrás de la piel” (Barthes, 2015, p. 260).⁴

³ Sobre la escritura como trabajo atroz, ver el comienzo del ensayo de Barthes (2000, p. 192-193). Sobre la frase como aventura, dice Flaubert: “Voy a retomar mi pobre vida tan chata y tranquila donde las frases son aventuras” (*apud* Barthes, 2000, p. 201).

⁴ La traducción al español (inédita) de “Sur sept phrases de *Bouvard et Pécuchet*” es de Nicolás Garayalde, a quien agradezco. Por otra parte, en “El estilo y su imagen”, la metáfora está referida no a la frase sino al texto: “si bien hasta el presente se ha visto el texto con la apariencia de un fruto con hueso (un albaricoque, por ejemplo) cuya pulpa sería la forma y la almendra sería el fondo, hoy conviene verlo más bien con la apariencia de una cebolla, organización a base de pieles (niveles, sistemas), cuyo volumen no conlleva finalmente ningún

En este último sentido, la frase para Barthes es una pieza clave para entender la literatura como una *máquina de lenguajes* que nunca se detiene; de ahí, su interés tan marcado por *Bouvard y Pécuchet*. De ahí, también, su insistencia en plantear que la literatura practica una “*mimesis* de los lenguajes”, una “imitación general de los lenguajes”: “La práctica literaria no es una práctica de expresión, de expresividad, de reflejo, sino una práctica de imitación, de copia infinita. Por eso es un objeto muy difícil de definir, porque es un objeto de lenguaje” (Barthes, 2003, p. 178).⁵

El hombre-pluma

Volviendo a “Flaubert y la frase”, allí se dice que la frase es simultáneamente unidad de estilo, unidad de trabajo y unidad de vida. La historia de la obra de Flaubert se sostiene sobre la fabricación de frases: “la odisea de la frase es la novela de las novelas de Flaubert” (Barthes, 2000, p. 201). Si la frase flaubertiana se experimenta como un “bloque puro de lenguaje” (Barthes, 2015, p. 278), más todavía un bloque con fisuras subrepticias y diferentes instancias de disgregación, es porque constituye el producto de un trabajo de escritura que compromete la vida entera del escritor.⁶ *Menos del lado* de la frase como significante o como ocasión para practicar una *mimesis* general de los lenguajes, hay una imagen propuesta por Flaubert en su correspondencia con Louise Colet que pone la aventura de la frase *más del lado* de la unidad de vida: “Soy un hombre-pluma (*homme-plume*). Siento por ella, a causa de ella, con relación a ella y mucho más con ella” (Flaubert, 2003, p. 169). Poco antes ha dicho que su vida es un engranaje que marcha regularmente, que sus tareas son las mismas en los últimos diez años y que todo continuará de la misma manera; que se siente un hombre de cuarenta, cincuenta, sesenta años (tiene, en ese entonces, 30 años y está escribiendo *Madame Bovary*). La autofiguración del escritor como hombre-pluma hace hincapié en el acto físico de escritura y permite, en la relectura barthesiana, tender un puente entre el artesanado del estilo de *El grado cero* y las investigaciones sobre el Deseo de Escribir (*scripturire*) de *La preparación*. Pero también es indicativa, dicha autofiguración, del apego del escritor a su instrumento de trabajo. Como explica Martyn Lyons, hacia 1830 la invención de la pluma de acero acabó con el monopolio de la pluma de ganso. Sin embargo, los escritores que, como Flaubert, procuraban evitar que el proceso de “industrialización” de la literatura los atravesara, se mantuvieron fieles a las plumas de ganso: “Flaubert aseguraba tener cientos de ellas y se llamaba a sí mismo ‘hombre pluma’, con lo cual sugería que, como autor, tenía una profunda relación personal con sus instrumentos de escritura habituales” (Lyons, 2023, p. 21).

Antes de seguir con los instrumentos de escritura, doy un rodeo. En “La nueva escritura”, Aira sostiene que la novela que él llama “profesional” —es decir, la novela según la forma en que cristalizó una vez consolidado el proceso de profesionalización de la literatura—, cuyo máximo exponente es Balzac, quedó congelada de tal modo que engendró solo dos alternativas: 1) seguir escribiendo novelas balzacianas, y de hecho esto fue lo que sucedió a lo largo del siglo XX (podríamos esgrimir que se ha extendido al XXI); 2) la otra: “intentar heroicamente avanzar un paso o dos más” (Aira, 2000, p. 165). Lo que me interesa es lo que viene continuación: “Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un

corazón, ningún hueso, ningún secreto, ningún principio irreductible, sino la misma infinitud de sus envolturas, que no envuelven otra cosa que el mismo conjunto de sus superficies” (Barthes, 2013, p. 187).

⁵ Sobre esta noción de literatura como *mimesis* de los lenguajes, cf. también Barthes (2015, p. 279-280).

⁶ Dice Barthes: “Es evidente que el estilo compromete toda la existencia del escritor y por esta razón mejor valdría llamarlo desde ahora en adelante una escritura: escribir es vivir (...), la escritura, no su publicación, es el fin mismo de la obra” (2000, p. 193).

trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano” (Aira, 2000, p. 165). Resulta tentador percibir una resonancia del Barthes que analiza los trabajos de Flaubert y Proust en la cita de Aira (o, incluso, y por otro lado, una sutil burla a los sociólogos de la literatura). Pero más allá de eso, es cierto que Flaubert se desangró por la escritura, y así queda demostrado por la palabra “atroz” con que, primero, el propio escritor y, luego, Barthes, califican el trabajo de Sísifo de la corrección y la busca de la perfección estilística. Ahora bien, lo que el verbo “desangrar” no registra es el otro aspecto de la cuestión: el verbo “desangrar” alude solamente a la pasión de escribir como Calvario atroz, mientras que se desentiende de la pasión de escribir como Goce (parfraseo a Barthes [2005, p. 199-200]). Los dos aspectos conviven en Flaubert, y su correspondencia es una muestra de que, más allá del tormento, escribir es también un hábito esencial para el escritor, una función orgánica equiparable a dormir o fumar.⁷

Entendido como “tendencia” (deseo separado del objeto), el acto de escribir “coincide fácilmente con la imagen de una Necesidad natural, fisiológica, independiente de la deliberación, de la intención del sujeto” (Barthes, 2005, p. 201). En otro lugar, y con relación a la fisiología de la escritura, Barthes dice que “al retirar el sentido, queda el cuerpo” (2002, p. 120). No en vano ha sostenido, en el diálogo con Nadeau, que la escritura produce un “atentado contra el sujeto” en la medida en que es “una práctica que aspira a quebrantar el sujeto, a disolverlo, a dispersarlo en la misma página” (Barthes, 2003, p. 179). Volvemos, así, a la idea de que el escritor es menos un sujeto que escribe que un cuerpo que apoya la lapicera sobre el papel y traza las frases. Modelo típico del escribir como tendencia, Flaubert –dice Barthes– “ya no es exterior a su pluma” (2005, p. 208).

En este punto, quisiera hacer el último movimiento de este trabajo. Propongo un análisis de la ética de escritura de Aira menos centrado en la poética del relato que en los hábitos de escritura, específicamente en ciertos *rasgos de vida* relativos a la práctica de escritura que Barthes llama, siguiendo a Friedrich Nietzsche, la “casuística del egoísmo”. Término tomado del *Ecce homo* de Nietzsche, Barthes le dedica una sesión y algo más de *La preparación* a la “casuística del egoísmo” de escritores como Flaubert, Proust y Kafka. Al respecto, dice Julieta Yelin:

En todas esas anotaciones, Barthes pone el foco sobre la dimensión física, material, de la labor literaria; se concentra en los hábitos y las regulaciones que afectan al cuerpo del escritor: los ritmos y los horarios, las vestimentas, el lugar de trabajo, las enfermedades, la farmacopea. Qué consumen para despertarse, para alcanzar la lucidez que exige la tarea; qué toman después para relajarse y conciliar el sueño (2020, p. 224).

Habría que agregar esto que dice Barthes en cuanto a los rituales de escritura, o mejor, los rituales para ponerse a escribir:

Si preguntáramos a los escritores de hoy (...), sin duda nos daríamos cuenta de que muchos de ellos no pueden ponerse a escribir sin un determinado aparato de hábitos y de instrumentos: la predilección por ciertos horarios, por ciertos lugares, la afición a la papelería; todo ello, desarrollado a veces hasta la obsesión, trae consigo un conjunto inextricable de motivaciones: miedo a la página en blanco, pavor de la esterilidad posible (retardado por interminables protocolos preparatorios), sacralización de la escritura como verdad (o como

⁷ Son palabras tomadas de Flaubert: “Escribo para mí mismo, como fumo, como duermo. Es una función casi animal, por íntima y personal” (*apud* Barthes, 2005, p. 202). También esta otra cita: “Y no teniendo el hábito para procurarme el éxito, ni el genio para conquistar la gloria, me he condenado a escribir para mí mismo, para mi propia distracción personal, como se fuma o se monta a caballo” (*apud* Barthes, 2005, p. 202).

divinidad prestigiosa), fascinación por el goce que se atribuye al ejercicio manual del grafismo (Barthes, 2002, p. 132).

En lo que sigue, este conjunto de hábitos, preferencias y modos de organizar la vida del escritor, se anuda, en el caso de Aira, con una ética de escritura que desafía y pone en suspenso emblemas de la figuración de los escritores modernos, como podían ser el temor a la página en blanco o la entronización del acto de corregir como el dador último de sentido a la práctica de escribir. En Aira, los hábitos de escritura no hacen sino facilitar la proliferación de sus –así llamadas– *novelitas*, cuyo número basta para mostrar la ausencia de esterilidad y su contrario, la primacía del goce –goce que, como se verá, no está desligado del gusto por el dibujo o el ejercicio manual del grafismo.

La casuística del egoísmo: Aira

En su intercambio con la mesera del Avenida, joven escritora, el narrador de *Cumpleaños* olvida preguntarle sobre algo que le genera el mayor interés: “¿qué especie de cuaderno o libreta usa para anotar sus ideas en cualquier parte, por ejemplo en el autobús?” Y a continuación agrega: “Se lo preguntaría a todos los escritores, para ver si por la vía estadística puedo acercarme al ideal que persigo, el del cuaderno adaptado a todos los lugares y momentos” (Aira, 2017, p. 26). Es el mismo narrador que siempre está anotando sus ocurrencias por temor a olvidarlas, miedo que se repite con las ideas que se tiene al despertar. Si no anota, olvida por completo. Este vértigo de ideas que irrumpen en la mente del escritor y que rápidamente corren el peligro de pasar al olvido, pone en riesgo la posibilidad misma de convertirlas en anotación: “Anotar todo eso va más allá de la capacidad humana. Una de mis fantasías sin consecuencias fue la de inventar un bloc adaptado a la hiperactividad cerebral; de ahí debe venir mi fetichismo con los cuadernos, libretas y lapiceras” (Aira, 2017, p. 30).

Además de lo dicho en *Cumpleaños*, este fetichismo ha quedado fijado en las entrevistas concedidas por Aira, que tienden a componer una escena de escritura más o menos regular: “Escribo en los cafés. Con lapicera. Después paso a la computadora, así las voy pasando. Pero siempre muy poquito, una paginita” (Epplin; Pennix-Tadsen, 2006, p. 416). Una vez más:

Así que todas las mañanas, a media mañana, me voy a un café y hago mi sesión del día: escribir una paginita, porque voy escribiendo muy despacito. A veces he pensado si lo mío no se parece más al dibujo que a la escritura, en el sentido de que soy muy fetichista de lapiceras, tintas, papeles buenos, cuadernos muy exquisitos, y escribo tan despacito y pensándolo tanto. Todo lo mío tiene un componente visual muy grande (Duarte, 2009, s/p).

Y por último, entrevistado por María Moreno:

Para mí la escritura siempre ha sido un gusto, una continuación del sistema de lectura. Escribo poco porque se da así, porque escribo muy lento y voy pensando cada palabra, cada párrafo. Tengo todo un fetichismo del papel, los cuadernos, la lapicera. Uso cuadernos de papel muy bueno, liso, sin renglones ni cuadrículado, con espiral. (...) Compró papel en Wussmann porque la calidad que encuentro ahí hace que la tinta corra bien. De este modo muestro mi vocación frustrada de artista plástico: para mí escribir tiene algo de dibujar, por la elección de los materiales, pero, sobre todo, porque, como lo que yo escribo siempre tiene un componente visual, haría como un dibujo escrito que después

desaparece porque se transmuta. (...) Por eso me gusta escribir en los cafés. Ahí escribo un poquito, paginita, paginita y media diarias, levanto la vista, miro gente, cosas.... Tengo que tener una mezcla de concentración y distracción. He probado escribir sólo en casa pero no me funciona tan bien. Ahí veo la pared, lo que veo siempre. Vuelvo del café, paso a la computadora y arranco la hoja (Moreno, 2009, s/p).

Se trata, en el caso de Aira, de un escritor que borra las huellas de su proceso de escritura: ha dicho en varias ocasiones que una vez transcritas a la computadora, las célebres “paginitas” de sus libretas son destruidas.⁸ De manera que no existirían los manuscritos de Aira. Lo que tenemos son las declaraciones públicas y la intimidad exhibida en las ficciones autobiográficas como *Cumpleaños*. Pero hay algo más, porque si seguimos al pie de la letra su respuesta a Moreno, Aira arrancaría la hoja manuscrita luego de pasarla a la computadora, con lo cual al día siguiente (o en la siguiente sesión de escritura) se enfrentaría a la página en blanco, y esa sería la escena habitual de cada jornada: la vuelta de la página en blanco, cada vez.

Tenemos también el lugar: la mesa de trabajo se despliega, preferentemente, en los cafés. Allí, el escritor puede confeccionar un tipo de soledad particular: la soledad de quien se encuentra rodeado por los demás.⁹ Asimismo, el fetichismo del soporte –las libretas adquiridas en la casa Wussmann– es mucho más que una preferencia vagamente antojadiza. Se elige ese papel porque “hace que la tinta corra bien”, así se logra cumplir con el sueño de que la mente y la mano coincidan –sueño que, según Barthes,¹⁰ va de Quintiliano a los surrealistas. El sueño de que la mano sea tan rápida como el pensamiento. También están las plumas Montblanc de las que ha hablado en numerosas ocasiones, la más reciente en su último libro de ensayos, *Ideas diversas*.¹¹ En el caso particular de Aira, habría que encontrar una relación –aparentemente desalentada por la lentitud del escribir proclamada por el autor en la otra entrevista (“voy escribiendo muy despacito”)– entre la precipitación de la trama, el vértigo de la escritura de las novelas de Aira, y cierta velocidad de la escritura manual permitida por las virtudes del soporte y la tinta que corre rápido. Un último aspecto: la escritura como goce, o en palabras de Barthes, la escritura como “una práctica corporal de goce” (2002, p. 158) que, en cierta medida, pierde su entidad verbal y termina por aproximarse a la pintura o el dibujo (de ahí el interés de Barthes por Twombly, Masson, Réquichot o Dermisache). El goce plástico de trazar las letras sobre el papel acaba por componer, en Aira, un “dibujo escrito” que se transmuta en novela. Según esta clave, cada novelita de Aira encontraría en su origen una pictografía.

A la luz de estas consideraciones, el carácter prolífico de la obra de Aira tendría menos que ver con estrategias editoriales y cálculos autorales que con una práctica sostenida del acto de escribir que, robando algunas palabras a Barthes, compromete toda la vida del escritor: no hay separación entre vivir y escribir.

El énfasis en el producto (*¿cuántos libros?*), aun con las propiedades singulares de ese

⁸ Advertido, irónicamente, por Moreno sobre cómo la destrucción de los manuscritos puede perjudicar el trabajo de la crítica genética, Aira contesta: “Es curioso, ahora que me lo hacés pensar, yo sostengo que en el trabajo literario, o artístico en general, lo que vale es el proceso, no el resultado. Y, sin embargo, me ocupo de borrar metódicamente las huellas del proceso, haciendo desaparecer todas las notas y manuscritos. Quizás no sea contradictorio, si la intención es hacer que todo sea proceso, sobre todo el resultado, y que nada distraiga de eso” (Moreno, 2009, s/p). Por el contrario, Flaubert guarda todo: deja más de 20.000 páginas de manuscritos; cf. Jurt (1992).

⁹ Por ejemplo, Proust corrigiendo las pruebas de la *Recherche* en la conserjería del Ritz; cf. Barthes (2005, p. 311-312).

¹⁰ Ver esta idea en Barthes (2002, p. 124; 2005, p. 336-339).

¹¹ Es un fragmento en el que habla del refinamiento de las costumbres: “La primera vez que supe de la existencia de las plumas Montblanc yo tendría cerca de treinta años, y hasta entonces había escrito con unos bolígrafos indiferentes. Fue Osvaldo el que las mencionó, asombrado de mi ignorancia” (Aira, 2024, p. 26).

producto, hace olvidar que la apuesta de Aira se juega en el plano del proceso (*¿cómo seguir escribiendo?*), algo que se refleja en su veneración por Duchamp, pero que en un sentido primero y elemental debería ser entendido como esto: el proceso es el acto de escribir, de poder seguir escribiendo. Como dice Silvio Mattoni en referencia al Barthes de “Proust y los nombres”: “La vida de escritor es simplemente la insistencia del hecho de escribir, un estar escribiendo sin fin” (2015, p. 83). Una novela tras otra, una frase tras otra, haciendo caber los imposibles del relato en la perfección formal de la frase (la puntuación en Aira, los anacolutos, los quiasmos; la soberanía de la frase y, todavía más, la suprema elegancia del encadenamiento de las frases). En esto, la figura de Balzac retrocede, en tanto modelo de lo novelesco puro que apadrinaría todo el parloteo airiano sobre la trama, el procedimiento, la “literatura mala”, la creación de un nuevo arte del relato como salida a la extenuación del relato tanto en la novela convencional como en la experimental, y dicho retroceso de Balzac vendría acompañado de una mayor proximidad a Flaubert, en tanto artesano del estilo, cultor de la frase, pero sobre todo hombre-pluma, escritor que carece de toda entidad por fuera de la escritura, sujeto en quien nada es exterior a su pluma, a los instrumentos materiales de su trabajo, trabajo al que ha comprometido su vida entera.

Para cerrar, quisiera retomar una cita de Barthes sobre la voluptuosidad de la escritura, del acto de deslizar la pluma y trazar letras sin preocuparse por lo que quieren decir; más específicamente, el acto de copiar y, en particular, la figura de los copistas Bouvard y Pécuchet: “para el novelista —es cierto que se trata de Flaubert— la felicidad pura de la copia solamente se produce al final de una larga iniciación: es una sabiduría suprema: la sabiduría del cuerpo que no da ninguna coartada de sentido a su ejercicio” (Barthes, 2002, p. 120). A solo un paso de ahí queda la estupidez, y la estupidez conduce a la deserción radical del sentido con la que una literatura como la de Aira, también, coquetea.

Referencias

- AIRA, C. **Copi**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- AIRA, C. **El llanto**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- AIRA, C. La nueva escritura. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, n. 8, p. 165-170, 2000.
- AIRA, C. Por qué escribí. **Nueve perros**, n. 2/3, p. 27-33, 2002/2003.
- AIRA, C. **Cumpleaños**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.
- AIRA, C. **Un sueño realizado**. Buenos Aires: Emecé, 2018.
- AIRA, C. **Evasión y otros ensayos**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- AIRA, C. **Ideas diversas**. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2024.
- BARTHES, R. **El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos**. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- BARTHES, R. **Variaciones sobre la escritura**. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BARTHES, R. **Variaciones sobre la literatura**. Trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- BARTHES, R. **La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1978-1979 y 1979-1980)**. Trad. Patricia Willson. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- BARTHES, R. **Ensayos críticos**. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- BARTHES, R. **El susurro del lenguaje**. Trad. Carlos Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- BARTHES, R. Sur sept phrases de *Bouvard et Pécuchet*. In: _____. **Album. Inédits, correspondances et varia**. Paris: Seuil, 2015. p. 257-286.
- DUARTE, P. Elogio de la inventiva. Entrevista con César Aira. **Letras Libres**, n. 98, 2009.

- Disponible en <<https://letraslibres.com/revista-espana/elogio-de-la-inventiva-entrevista-con-cesar-aira>>.
- EPPLIN, C.; PENIX-TADSEN, P. Cualquier cosa: un encuentro con César Aira. **Ciberletras**, v. 15, p. 413-421, 2006. Disponible en <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>>.
- FLAUBERT, G. **Cartas a Louise Colet**. Trad. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- FLAUBERT, G. **Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios**. Trad. Damián Tabarovsky. Buenos Aires: Mardulce, 2017.
- GIORDANO, A. **Los años Aira**. Rosario: Ediciones Neutrinos, 2022.
- HERSCHBERG PIERROT, A. L'écriture comme un faire. **MLN**, v. 132, n. 4, p. 851-863, 2017.
- JURT, J. Flaubert, l'homme-plume. Á propos de l'édition des *Carnets de travail*, établie par Pierre-Marc de Biasi (Balland, 1988). **Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)**, n. 1, p. 153-160, 1992.
- LYONS, M. **El siglo de la máquina de escribir**. Trad. Sofía Odello. Buenos Aires: Ampersand, 2023.
- MARTY, E. **Roland Barthes, el oficio de escribir**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- MATTIONI, S. La novela o la vida en construcción. In: GIORDANO, A. (Ed.). **Roland Barthes. Los fantasmas del crítico**. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2015. p. 79-96.
- MORENO, M. "César Aira" (entrevista). **Bomb Magazine**, n. 106, 2009. Disponible en <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira-1>.
- PODLUBNE, J. "Visión ciega. El Roland Barthes de Paul de Man". In: DE MAN, P.; PODLUBNE, J. **Barthes en cuestión**. Rosario/Santiago de Chile: Nube Negra Ediciones/Bulk editores, 2020. p. 7-42.
- YELIN, J. Escritura de vidas. Barthes y la animalidad. **Estudios de Teoría Literaria**, v. 9, n. 19, p. 218-228, 2020.