



*Nos reíamos como locas, como locas,  
como locas... La catástrofe eufórica en Yo  
era una chica moderna de César Aira.*

por Lucrecia Velasco Esquivel

Todo lector asiduo de César Aira ha aprendido a reconocer, entre las constantes de su obra, cierto imaginario apocalíptico, evidente, sobre todo, en los finales catastróficos que suelen cerrar sus novelas. Los cataclismos repentinos con que el relato concluye su trayectoria antes de volver a plegarse sobre sí mismo, verdaderas apoteosis finales que hacen estallar cualquier residuo de verosímil, están relacionados, en este autor, con una poética antirrepresentativa (Delgado 1996) que apunta a resaltar el carácter artificial del pacto narrativo sin, por ello, renunciar al afán fabulador.

Los finales de Aira suelen ser abruptos y parecen injustificados en el contexto de la economía narrativa porque su función es la de poner en escena, de manera espectacular, la naturaleza convencional de la ficción literaria. Como todo recurso desrealizante, desplazan la atención de lo que ésta nos cuenta al acto creador, enfatizando la arbitrariedad con que se cierran – y por extensión con que se inician y se producen – las narraciones. Son desenlaces bruscos, sensacionales, a menudo absurdos, que exacerban y exhiben el gesto aleatorio con que el texto establece sus



fronteras.<sup>1</sup> Se proponen señalar lo artificial de toda ficción, desautomatizando la percepción de lo novelesco y problematizando su relación con el universo referencial. De hecho, funcionan como coronación de un clímax ascendente hacia el disparate, constituyendo el momento culminante de un proceso creciente de monstruificación (Contreras 2002) de la trama y de desarticulación de lo verosímil.

Los finales apocalípticos de Aira no sólo subrayan de forma radical los límites del relato, sino que también acentúan la tensión que se crea entre el comienzo y el final, en cuanto carrera frenética dirigida hacia el desenlace conclusivo (Decock 2010). Sus novelas se construyen según un movimiento constante de transfiguración y aceleración de la trama, resultado de lo que el escritor define como “huida hacia adelante”, es decir un procedimiento fundado en la improvisación y la incoherencia interna que garantiza la continuación del relato gracias a las sucesivas correcciones que requiere.<sup>2</sup> Hay siempre un momento en que parecen haber perdido el rumbo y lanzarse de manera caprichosa en busca de nuevas peripecias, aprovechando circunstancias marginales o disparatadas. Correlato de una trama en continua trasmutación, la velocidad narrativa sigue un ritmo creciente: si el relato cambia de meta sin parar, se vuelve necesario, para poder seguir adelante, abandonar rápidamente lo que venía antes. Son las sucesivas deformaciones de la trama que la obligan a una especie de carrera hacia el final, precipitándola de manera vertiginosa hacia la apoteosis conclusiva. Lo que se pone en escena es, ante todo, la autodestrucción del mundo novelesco (Decock 2010): la narración se convierte en el espectáculo de sí misma, exhibiendo la arbitrariedad de su cumplimiento y, por ende, de su gestación.

Pero lo catastrófico no se agota en la precipitación desordenada de los hechos y en la extinción del mundo novelesco en lo absurdo, sino que muchas veces toma la forma de verdaderos fines del mundo. La Génesis y el Fin del mundo son dos figuras recurrentes en la literatura de Aira, que pueden leerse también metafóricamente, como lo hace Sandra Contreras, en cuanto parte de una reflexión metanarrativa sobre

---

<sup>1</sup> Pablo Decock analiza de forma detallada la manera en que los finales apocalípticos de Aira juegan con los límites del relato, relacionándola con una “poética del *non-sense*”, fundada en la suspensión intermitente del sentido (Decock 2010: 400). Sus desenlaces arbitrarios, dice retomando Kermode (2004), se burlan de nuestra necesidad de finales comprensibles y significativos, frustrando las expectativas del lector.

<sup>2</sup> Dice Aira: “Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la “huida hacia adelante”. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que no haciéndolo bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres...” (Aira, 1994: 2).



las posibilidades de renovación en el arte (Contreras 2002). Según la lectura fundadora de Contreras, esta reflexión, que celebra la reinención constante del proceso artístico y, por ello mismo, interpreta toda catástrofe como una ocasión de reactivación de lo Nuevo, parecería darse en el marco de una búsqueda estética vinculada a la noción de vanguardia y, al mismo tiempo, fuertemente orientada hacia la recuperación del impulso fabulador. La insistencia de las imágenes relacionadas con los comienzos y los finales remitiría, entonces, también a una literatura que se propone transgredir los códigos narrativos tradicionales sin disipar el acto de ruptura en su *pars destruens*, sino tomándola como una ocasión para reanimar la función originaria de fabulación propia de todo relato.

Cabe destacar, sin embargo, que en *Yo era una chica moderna* la catástrofe no aparece en el final para cerrar la huida hacia delante de manera abrupta, sino que constituye su tema central, el núcleo alrededor del cual se compone la intriga. No es que no haya una deriva delirante que se hace frenética a partir de cierto momento, sino que lo apocalíptico tiene aquí una centralidad mucho más marcada que, además, parecería aludir a una serie de circunstancias que acompañaron la crisis argentina de finales de los noventa e inicios del nuevo milenio y, en especial, su estallido en las protestas del 2001 y 2002. La novela, que empieza con un crimen, distribuye violencia y destrucción a lo largo de todo el relato, en un *crescendo* devastador que se postula como salvífico.

Las alusiones al contexto de la crisis y, en especial, a la relación que con ésta establece una específica agrupación artística vinculada a la experimentación formal y a propuestas de tipo rupturista adquieren un valor fundamental en el marco de la segunda función que identificamos en la obra de Aira con respecto al imaginario apocalíptico, es decir la de construirse como metáfora metaliteraria de una poética que reivindica la capacidad, propia del arte, de renacer continuamente de sus propias cenizas, renovando sin cesar sus formas y premisas estéticas.

Las dos chicas “modernas” protagonistas de la novela remiten, de manera tangible, a las dos artistas plásticas y escritoras Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, fundadoras de la editorial independiente *Belleza y Felicidad* y de la homónima galería de arte y espacio cultural autogestionado. *Belleza y Felicidad* es uno de los ejemplos más notorios de la proliferación de espacios culturales independientes nacidos en tiempos de crisis, espacios que lograron una visibilidad especial después del 2001, al calor de las acciones colectivas y del nuevo ímpetu participativo y de resistencia que se había originado como reacción espontánea ante la caída del país. Además de ser autoras de una producción literaria en muchos aspectos afín a la del escritor pringlense, Pavón y Laguna representan, de manera ejemplar, un modo nuevo de hacer literatura, estrechamente ligado a las condiciones de producción y circulación de las obras por fuera de los espacios oficiales y a una nueva figura de artista empeñado no solo en la creación de productos artísticos sino también en la formación y gestión de espacios alternativos para su circulación. Aquí, el contexto de la crisis



económica y social argentina aparece relacionado, ante todo, con las respuestas que se produjeron dentro del campo artístico y literario, en tanto ramificación y continuación de la extraordinaria movilización de la sociedad civil después de su estallido en 2001.

Como en muchas de las novelas de Aira, la intriga de *Yo era una chica moderna* es decididamente excéntrica. La narración está en manos de una de las dos jóvenes que protagonizan la acción y que se definen modernas, entendiendo, con esto, toda una serie de atributos distintivos que incluyen una sexualidad desinhibida, un uso desenvuelto de la jerga psicoanalítica y, sobre todo, una relación privilegiada con la ciudad de Buenos Aires. Una de las dos descubre que el novio dejó embarazada a otra y, con una levedad que pertenece solo al mundo todo en superficie de Aira, deciden resolver el problema extrayendo con la fuerza el feto que la otra lleva en el vientre. Sorprendidas por la llegada de la policía, las dos chicas se fugan de la discoteca escena del crimen y empiezan un largo merodeo nocturno por la ciudad, llevando consigo al feto, al que se encariñan de inmediato y deciden llamar El Gauchito. Éste, que tiene el aspecto de un "monstruito humanoide" (2004: 60), empieza a dar muestras de su excepcional poder destructivo al llegar a la céntrica calle Florida, que se metamorfosea en su presencia y, de "escaparate de la elegancia y la riqueza argentinas" (2004: 64), pasa a ser el emblema de un paisaje urbano desolador, donde reinan la miseria y el desamparo. Ante este espectáculo de decadencia, y en especial ante la visión de las estatuas vivientes, "monumento a las consecuencias no deseadas del progreso" que revelaban "los jirones de la parálisis" (2004: 67), El Gauchito pierde el control:

El Gauchito se puso como loco al ver por primera vez a las estatuas vivientes. La impresión lo achataba y se ponía cóncavo como un wok. Soltaba un grito de asombro. Debía de producir una especie de vacío, porque las estatuas vivientes salían proyectadas hacia atrás a velocidad fantástica, y chocaban contra grupos de turistas sonámbulos, desparramándolos para todos lados como en el bowling. (Aira, 2004: 68)

A partir de este momento, empieza la acción devastadora del Gauchito que, tras convertir la ciudad en un campo de batalla, se lanza en el delirante combate final en que se enfrenta no solo con policías sino también con Josephine Baker y su marido Tatave, y hasta con un grupo de rabinos transformados en marmotas voladoras.

Podemos encontrar, aquí, una primera clave de lectura: la fuerza destructiva que produce la catástrofe está encarnada en este pequeño monstruo de semblante "humanoide", que aparenta una semejanza con el ser humano pero que, en realidad, no lo es del todo. En la cultura argentina, la figura del monstruo suele estar asociada a la violencia popular, especialmente en una tradición literaria que, según Josefina Ludmer, se inicia con el gaucho degollador de "La refalosa" de Hilario Ascasubi y llega hasta las monstruosas masas peronistas de "La fiesta del monstruo" de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Ludmer 2012).



Aira retoma un hito del discurso antiperonista de los años cuarenta y cincuenta y lo utiliza de forma humorística, sobreponiéndolo a otros símbolos de lo popular recurrentes en la tradición argentina: el gaucho (alternativamente prototipo de la barbarie y víctima de las políticas liberales en la literatura del siglo XIX, según sus usos políticos) y el niño (el niño pobre de la literatura social boedista, imagen de la desprotección de los humildes). Aira juega con estas figuras para representar la avanzada popular a partir de un punto de vista específico, que es el de quienes la perciben como una amenaza. Por eso El Gauchito siembra el pánico en la refinada calle Florida, espacio de encuentro por antonomasia de la alta cultura porteña por lo menos hasta la primera mitad del Novecientos, a saber de ese Borges y de ese Bioy Casares que escribieron "La fiesta del monstruo". La evocación nostálgica de la ciudad que va desapareciendo a su paso refuerza esta imagen de una ofensiva popular amenazadora: se añora el Buenos Aires elegante y desenvuelto del Richmond y del Jockey Club, santuario de la oligarquía local antes de ser quemado en un asalto peronista. La asociación de lo popular con la figura del monstruo es claramente irónica, y sirve para llamar la atención sobre un retorno de protagonismo popular más reciente gracias a un tópico consolidado en la literatura nacional. Las "Fiestas del Monstruo", dice Josefina Ludmer, aparecen cada vez que se produce o se anuncia un ascenso de las masas al poder (Ludmer 2012: 189), y Aira se inserta en esta tradición para describir de manera metafórica las dinámicas sociales que acompañaron la crisis económica de inicio milenio. A este propósito, señalamos que El Gauchito, que no llega a ser un niño (porque es un feto), no es tampoco un verdadero monstruo: es apenas un monstruito que requiere las atenciones maternas de las dos chicas y cumple su acción devastadora solo gracias a su ayuda.

Las descripciones del deterioro social que invade el centro de Buenos Aires remiten, de hecho, a épocas más actuales, logrando evocar a través de una serie de alusiones la espectacular caída argentina bajo efecto de las políticas neoliberales de los años noventa. De manera análoga, la violencia desencadenada por el monstruito y sus frenéticos enfrentamientos callejeros con la policía parecerían revivir las jornadas del 21 y 22 de diciembre de 2001, que quedaron grabadas en el imaginario colectivo también por la virulencia con que se expresó la protesta social y, sobre todo, la reacción represora de la policía. Las referencias a la crisis socioeconómica estallada en las protestas de diciembre se repiten a lo largo del texto, casi siempre jocosas y disparatadas, al estilo airiano, como el misterioso agujero que se descubre en las cajas de la discoteca donde está ambientada la primera mitad de la novela, o los esfuerzos por recomponer el cuerpo descuartizado de Ada, la madre del Gauchito,<sup>3</sup> por parte de una mujer que termina escapándose de manera descontrolada al final de la historia, con una clara alusión a la huida en helicóptero del presidente De la Rúa en medio de las protestas.

---

<sup>3</sup> Nótese que la madre del Gauchito es, muy coherentemente, una mujer con un nombre de tres letras cuyo cuerpo se trata de recomponer.



Ahora bien, si El Gauchito aparece como una fuerza destructiva que pone a hierro y fuego la ciudad, las dos chicas no sólo lo asisten y disfrutan del proceso, sino que son responsables de su génesis: son ellas las que crean el monstruo, arrancando el feto del vientre de Ada. El gesto es feroz y su descripción, por cuanto mitigada por un tono leve y burlesco que es típico de Aira, está llena de detalles sanguinarios que recuerdan la escritura sádica de Osvaldo Lamborghini. La escena de la agresión remite en especial a *El niño proletario*, que Astutti y Contreras definen como el último eslabón de la cadena de Fiestas del Monstruo (Astutti, Contreras 1989). Como en el texto de Lamborghini, no sólo la lengua se vuelve monstruosa, violenta y obscena para encarnar el punto de vista del verdugo que goza de su acto de crueldad, sino que también repite la misma inversión de términos respecto a las demás Fiestas del Monstruo, convirtiendo a las dos chicas en verdugos y al Gauchito en víctima.

Podemos entrever el sentido de este abuso en la perorata pretenciosamente metafórica que el Comisario Cipolletti dirige a los chicos de la discoteca:

– Ustedes se preguntarán [...] por el motivo de mi presencia aquí esta noche. [...] Vine porque sabía que esta noche, aquí, iba a nacer un niño. [...] ¿Y qué descubrí al llegar? Que ese niño no nacerá ¡nunca! ¿Por qué? Porque lo mataron antes de la hora sagrada del parto. Hicieron una víctima prematura. Manos crueles, impacientes, lo arrancaron del seno tibio donde maduraba lentamente... (Aira, 2004: 77)

Esta idea de impaciencia, de un apuro en vivir que interrumpe de manera prematura el porvenir y genera el crimen se repite más adelante: "– Ese niño era... ¡el Futuro! El Futuro que estaba creciendo en la bolsa placentaria de la juventud, y que ha abortado por la prisa irreflexiva con la que ustedes..." (2004: 79).

El apuro, la prisa, la impaciencia son rasgos que se atribuyen de manera recurrente a las dos chicas, sobre todo en esta primera parte de la novela. Incluso la relación que las une se define en términos de una carrera irrefrenable dominada por una ambición de excelencia:

La carrera que corríamos para estar una a la altura de la otra nos mantuvo en movimiento. Era una carrera peculiar, porque siempre nos estábamos alcanzando; nunca nos adelantábamos, siempre nos sentíamos ligeramente retrasadas. Escrúpulos aterradores nos asaltaban por la noche. ¿Cuál era la verdadera naturaleza de nuestro ser, cuál era la velocidad justa de nuestro crecimiento espiritual? (2004: 28)

La comparación con la amiga europea Porfiria, que una enfermedad obliga a crecer sin parar, no hace más que aumentar su deseo de mejorarse: "Cuando supimos de la extraña enfermedad que sufría Porfiria, y nos pusimos a pensar que nunca dejaría



de crecer, sentimos al mismo tiempo un desaliento infinito y un deseo más fuerte que nunca de sobreponernos y persistir: un deseo de excelencia." (2004: 28).

Dentro de esta reflexión de la narradora, el texto establece una analogía explícita con la historia argentina: "La historia argentina nos ofrecía un espejo en el que verificarnos. No la historia del pasado sino la del presente. Las privatizaciones sobre todo, nos sacudieron desde la base, porque eran pasado y presente al mismo tiempo [...]" (2004: 28).

La referencia a las privatizaciones deja en claro que la modernidad perseguida por las dos chicas y la impaciencia que se les atribuye en el esfuerzo constante por mejorarse y crecer tan rápidamente como la amiga Porfiria alude a las políticas neoliberales de la década de los Noventa. Teniendo en cuenta el esquema metafórico vislumbrado hasta ahora, éstas parecerían representar un sector social privilegiado que fue cómplice de ese modelo de ciudadanía incompleta y patrimonial (Svampa 2005) que contribuyó al proceso de pauperización de la sociedad argentina y que vedó a porciones ingentes de población el acceso a los bienes sociales más básicos. Por eso la primera parte de la novela insiste en adjudicarles una serie de rasgos relacionados con las pautas culturales de la década menemista, como se puede ver en el espíritu competitivo que define la relación entre las dos, o en la obsesión de Lila por el equipamiento del hogar, casi un lugar común de la época.

Como declara una de ellas, el afán de modernidad que las impulsa hizo que descuidaran lo esencial, creando las condiciones para la génesis del monstruo: "– Quizás nosotras nos comprometimos demasiado con lo moderno, y perdimos de vista los hechos de la vida. Lo antiguo vuelve, como una venganza" (Aira, 2004: 46).

Su crimen radica, entonces, en la complicidad con un modelo de modernización excluyente que genera no sólo el nuevo escenario de deterioro social sino también el monstruo, si con ello entendemos el clímax ascendiente de violencia y destrucción que produce El Gauchito.

Sin embargo, a pesar de su responsabilidad en la creación del monstruo, el papel que las dos chicas van a desenvolver en la segunda parte del relato va a ser muy diferente. Hay, a este propósito, una escena iluminadora, que nos informa sobre la lógica que va a seguir la narración a partir de este momento. Ante el escollo sentimental que ocasiona la anécdota motivando el crimen y la gestación del monstruo, es decir la traición de Roberto con otra chica y el embarazo de ésta, la única solución parece ser la destrucción del mundo que sustenta la nueva situación, haciendo *tabula rasa* y dejando lugar a un nuevo inicio:

Lamentablemente, el noviazgo es un estado inestable, difícil de asir. Pero la acción tiene la cualidad mágica de hacerse a sí misma, y crear sus propios objetos; si el noviazgo de Lila y Roberto había dejado de existir, mejor, el salvataje lo restauraría entero y nuevo, brillante como una gota de rocío. (2004: 47)



“La acción se hace a sí misma”: Aira retoma, aquí, una noción que es central en toda su obra, donde aparece a menudo para resaltar esa capacidad extraordinaria que tiene toda acción de poner en marcha concatenaciones infinitas de eventos, es decir nueva acción. Lo importante es comenzar, lo que sigue es todo huida hacia delante, impulso de continuación y renovación potencial. Por eso mismo, el fracaso de la relación entre Lila y Roberto no es sino una ocasión para un nuevo inicio, que se puede emprender después de finalizar la obra de destrucción.

Encontramos aquí el germen de ese proceso de inversión semántica por el que la catástrofe se eleva a una oportunidad de cambio. Propongo diferenciar, a este respecto, entre dos momentos distintos: por un lado, el crimen con que se da vida al monstruo y la ciudad se convierte en el escenario de la crisis, y, por el otro, la reacción que desencadena esta circunstancia en El Gauchito. Ya vimos como la reacción devastadora del Gauchito se origina al ver la decadencia social que lo rodea. La exaltación de las chicas ante su furia destructiva se explica, a su vez, con el deseo de hacer *tabula rasa* para poder recomenzar de cero, como lo explicita la narradora en la escena del combate final: "Si era el fin de mi modernidad, quería celebrarlo con un verdadero Apocalipsis, y la batalla de Chez Tatave era justo lo que necesitaba. Me desentendí de los resultados. Quería gozar del proceso. El Gauchito lo hacía todo por nosotras." (2004: 104).

Las dos chicas entreven en la catástrofe la posibilidad de un nuevo inicio, y es a partir de este punto de vista que se narra la anécdota. La ferocidad de su crimen pasa inmediatamente en segundo plano, y la masacre perpetuada por El Gauchito no tiene ninguna connotación cruenta, desplegando en forma burlesca hechos cada vez más delirantes.

Al mismo tiempo, la narración se deja transportar por el impulso lírico, y la mirada eufórica de las dos chicas se refleja en imágenes estilizadas que traducen de manera surrealista la intensidad de sus emociones:

La noche fina y sinuosa se metía en todas partes, aun en medio de las escenas más tumultuosas y las más iluminadas. Como una viborita de aceite negro, o como la cola de un animal desconocido, corría entre los cuadros de la luz y les daba movimiento. Montadas en la línea negra de la noche, Lila y yo nos escapábamos de la fijeza. Empezábamos a darnos cuenta... Nuestra conciencia se expandía... A veces hay que hacer algo muy feo para que la belleza salga a luz. (2004: 83)

La narradora y su amiga son la encarnación misma de la juventud, electrizada ante las infinitas posibilidades que parece prometer la vida y, al mismo tiempo, decididas a disfrutar el presente hasta la última gota:

El gran desafío de nuestra vida era... la vida. Lo interno, lo profundo de la vida. (Se necesitan largos y afilados y violentos tirabuzones para entrar en lo profundo y



abrirlo; no es cuestión de sentarse a pensar.) Buscábamos lo inolvidable, lo irreversible. (2004: 27)

La búsqueda de experiencias únicas e inolvidables las impulsa a cumplir acciones irreversibles, capaces de producir cambios drásticos y desfigurar el mundo que las rodea, afirmando irrevocablemente lo Nuevo.

Todo, en ellas, es deseo de vivir y entusiasmo. Su vitalismo se manifiesta en una sensación de ebriedad constante y en un estado general de excitación eufórica: "Nos reíamos como locas, como locas, como locas... Las carcajadas se hundían como tirabuzones en la oscuridad de la noche." (2004: 27).

Su ámbito de acción privilegiado es la noche, siendo ésta por antonomasia el momento del día que escapa a lo utilitario y lo normativo; su espacio la ciudad, la ciudad dormida que interrumpe las actividades productivas del día para abrirse a nuevas significaciones. Las dos chicas recorren la ciudad a lo largo y a lo ancho, con desplazamientos rápidos que sugieren un conocimiento y un dominio pormenorizado de sus espacios.

Su identificación con Buenos Aires es totalizadora: "Lo que teníamos ante nosotras, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida" (2004: 41). Buenos Aires es el espacio que las define pero, también, el escenario de su intervención. El mundo interior de las dos chicas se sobrepone a sus códigos habituales, reconstruyendo el espacio urbano a partir de una nueva perspectiva. Sus desplazamientos por la ciudad ponen en escena un gesto de reapropiación del territorio, que de esta manera se abre a nuevos significados. El vitalismo y el entusiasmo que las define contagia toda la narración, que está filtrada por una mirada eufórica y surrealizante que va transformando paulatinamente el paisaje urbano.

Las calles de la ciudad aparecen, ahora, como un lugar mágico y risueño, claramente contrapuesto a las connotaciones de decadencia que las caracterizaba en la primera parte de la novela. La alianza con El Gauchito parece abrir un nuevo escenario, en que la obra de devastación iniciada por éste se convierte en una oportunidad para refundar el espacio circunstante a partir de nuevas premisas.

Si El Gauchito representa un espíritu de destrucción y de subversión radical del mundo vigente, las dos chicas representan su costado lírico y artístico. A este respecto, cabe recordar la referencia a las figuras de Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, que coloca a las dos protagonistas de la novela en el contexto de la nueva escena artística argentina. La alusión aparece en la larga arenga del comisario Cipolletti que, al apuntar como responsables del crimen en la discoteca a "dos chicas bonitas, [...] que no tenían secretos una con la otra" (2004: 76-77), añade:

[...] de abajo de sus caras graciosas asomó el rostro horrible de la crueldad, sus cuerpecitos esbeltos revelaron los tentáculos deformes del monstruo que las habitaba [...] ¿Saben quiénes son? [...] ¡Son la Belleza y la Felicidad!". (2004: 76-77)



La alianza con El Gauchito parecería aludir, entonces, a la movilización social de los sectores artísticos ante la crisis y al inédito fermento cultural que caracterizó especialmente los años inmediatamente posteriores a su estallido en el 2001, interpretándolos como una ocasión para refundar el vínculo entre artistas y vida social. Las dos chicas modernas de la novela remiten, además, a un circuito artístico específico, formado en buena medida por jóvenes que supieron reinterpretar las nuevas demandas de socialización y de resistencia fundando espacios culturales independientes e ideando proyectos estéticos innovadores. Su coalición con el Monstruo les brindó una oportunidad de cambio, representó la posibilidad de aprovechar un enfrentamiento comenzado por otros.

Lo que se celebra aquí es ese proceso de redefinición sustancial del campo artístico (Wortman 2009) que se produjo gracias al nuevo clima cultural abierto por la crisis, atravesado por instancias asociativas y participativas hasta aquel momento desconocidas y caracterizado por una visión de la cultura y la expresión artística como medios centrales para resignificar la vida colectiva.<sup>4</sup> Estas nuevas formulaciones fueron generando sensibilidades estéticas particulares y formas diferentes de creación y difusión de las obras según pautas innovadoras que, a menudo, reivindicaban el componente relacional y socializante del quehacer artístico. En este marco, surgieron también nuevas figuras de artista, que no se limitaban a crear obras de arte, sino que también gestionaban sus espacios de producción y circulación, preocupándose por crear nuevas relaciones sociales a través de acciones colectivas y de formas alternativas de interacción con el público. Este fenómeno, particularmente visible en el contexto de las artes plásticas, involucró también las prácticas literarias, como se puede destacar en la obra de una serie de autores que forman parte, precisamente, del núcleo duro de *Belleza y Felicidad* (Cecilia Pavón, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto), donde este tipo de intervenciones se consideran, ellas mismas, como formas de expresión artística válidas *per se*.

La fantasía de un nuevo inicio está relacionada, por lo tanto, también con lo específicamente literario, como se ve en el final marcadamente metafórico que cierra la anécdota. Con un salto, el Gauchito entra en el pecho de un personaje hasta ese momento secundario y se coloca en posición de corazón:

La historia había terminado. Terminaba en la nada, en el abismo. Pero El Gauchito, que si nuestras sospechas eran ciertas era el motor de todas las historias, se había despertado y volvía a la acción. Erizado, brillante, dio un salto y pareció quedar suspendido en el aire por un momento:

---

<sup>4</sup> A las protestas espontáneas de diciembre de 2001 se habían sucedido toda una serie de acciones colectivas que se proponían construir nuevas relaciones sociales fundándose en principios como la solidaridad y la horizontalidad, y que promovían el encuentro entre diferentes sectores sociales, además de un uso de la cultura como instrumento de resistencia (Wortman 2009).



-¡BLAAAH!

[...] Se prendió al pecho de Osvaldo, que había quedado paralizado por la sorpresa, y lo abrió de arriba a abajo como si se tratara de un cierre relámpago. Con dos de sus miembros separó las cortinas de piel y quedaron a la vista las costillas. [...] Con precisión de cirujano metió un tentáculo entre dos costillas de la izquierda, y arrancó un carozo negro y duro, arrugadísimo. [...] Se coló él mismo entre las costillas, y con un par de maniobras veloces y precisas [...] se colocó en posición de corazón, atrayendo venas y arterias y conectándolas a las puntas de sus cuatro miembrecitos, aspirando y expulsando sangre. (Aira, 2004: 121-122)

El Gauchito, que en cuanto motor de destrucción, es también fuente de cambio y renovación, logra devolver al chico la capacidad de amar que había perdido:

Un profundo suspiro sacudió el cuerpo otra vez intacto de Osvaldo, y miró a su alrededor. [...] Lo mirábamos. Los ojos habían empezado a brillar, irradiaba una energía nueva. [...] El Gauchito había encontrado una función, ¿y había una función más noble que la de ser un corazón? Sabíamos que lo haría bien. [...] Estábamos seguras de que Osvaldo amaría, ¿pero a quién? Sólo el tiempo podría decirlo. (2004: 122-123)

El chico se llama Osvaldo Lapardáuguegui, con una clara alusión al escritor Osvaldo Lamborghini que, como vimos, representa una referencia esencial en esta obra. Sin querer forzar demasiado las interpretaciones, nos limitaremos a destacar lo que la escena puede significar en términos de linajes literarios. Existe un rasgo fundamental que acomuna esta nueva generación de escritores emergentes con Lamborghini, o sea la voluntad de producir una literatura de marco vanguardista, y otro importante rasgo que la distancia, y es el hecho que el gesto de ruptura consigue ser, en la mayoría de los autores que se formaron en la experiencia de *Belleza y Felicidad*, mucho más festivo y leve, incluso frívolo, y orientado hacia una recuperación hiperbólica de la capacidad fabuladora. Pero más allá de esta idea de superación con respecto a la obra del maestro (porque es lo que Lamborghini representa para Aira, y probablemente para muchos de estos escritores), queda la idea de una nueva vanguardia literaria que supo restablecer el lazo entre vida y arte, renovando y reactualizando el programa estético de sus predecesores.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira C., 2004, *Yo era una chica moderna*, Interzona, Buenos Aires.

Aira C., 1994, "Ars Narrativa", en *Criterion* n. 8, Caracas, pp. 2-3.

Astutti A., Contreras S., 1989, "De esa otra voz", en *Discusión* vol 1, n. 1, pp. 13-21.



Barona A., 1999, "El niño proletario hace explotar las Larvas", en Zubieta A. M. (ed.), *Letrados iletrados*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 101-116.

Caramés D., 2009, "Con el monstruo en el cuerpo", en *El río sin orillas*, año 3, n. 3., pp. 178-193.

Contreras S., 2002, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Dabove J. P., 2008, "La muerte la tiene con otros: sobre *El niño proletario*", en Dabove J. P., Brizuela N. (eds.), en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Interzona, Buenos Aires, pp. 215-231.

Decock P., 2010, "Big Bang y aporías del final en el barrio de César Aira", en Decock P., Fabry G., Logie I. (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Oxford, pp. 399-419.

Delgado V., 1996, "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Daniel Guebel", en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 6-7-8, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, pp. 255-268.

García M., 2006, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Kohan M., 1999, "Los animales domésticos", en Zubieta A. M. (ed.), *Letrados iletrados*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 77-88.

Kermode F., 2004, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano.

Ludmer J., 2012, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Eterna Cadencia Buenos Aires.

Svampa M., 2005, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires.

Wortman A. (ed.), 2009, *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires.

---

**Lucrecia Velasco Esquivel** es Doctora en Estudios Americanos por la Universidad de Roma III. Enseña Lengua Española en la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia, donde colabora también con la cátedra de Literatura Hispanoamericana.

[lucrecia.velasco@unibo.it](mailto:lucrecia.velasco@unibo.it)