



Cuanto más extenso más miniatura. Notar para perder

Juliana Regis¹

Universidad Nacional de La Plata
julianavictoriaregis@gmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene por objetivo el comentario al ensayo *En la Habana* de César Aira (2016) en relación con la noción barthesiana de *notación*. En ese texto breve Aira narra un paseo a pie por la ciudad cubana, desde la casa de Lezama Lima, pasando por otros lugares –especialmente museos– en donde encuentra determinados objetos que le llaman la atención y a partir de los cuales toma extensas notas. El resultado es una suerte de diario de un recorrido en el que se despliegan, además de las minuciosas descripciones de esos objetos, los pensamientos de Aira en torno la escritura de lo visto y la posterior utilización de esas notas para la creación literaria. En ese sentido, el ensayo podría vincularse con la *práctica de notación* que describe Barthes en *La preparación de la novela* (1978-1980), idea que venía siendo prefigurada en los textos más clásicos del crítico, particularmente “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966) y “El efecto de realidad” (1968). Entre la toma de notas de Aira y la práctica de notación barthesiana podemos advertir un viejo pero insistente problema de la literatura: la escritura de lo real.

Palabras clave: Aira – Barthes – Notación – Objetos – Real

Abstract: This paper aims to comment on the essay *En la Habana* from César Aira (2016) in relation to the idea of *notation* by Barthes. In this short text, Aira narrates a walk in the Cuban city, starting at the house of Lezama Lima and continuing through other places – especially museums– where he finds certain objects that draw his attention and lead him to take extensive notes about them. The essay turns out to be some sort of travel journal, where Aira’s thoughts on the writing of what is seen and its later use in literary creation come across. In this regard, the essay could relate to the *practice of notation* described by Barthes in *The preparation of the novel* (1978-1980), an idea that had already been explored in some of the most classic essays of the critic, particularly in “Introduction to the structural analysis of narratives” (1966) and “The reality effect” (1968). Between the taking of notes of Aira and the Barthesian practice of notation, we can observe an old but insistent problem of literature: the writing of the “Real”.

Keywords: Aira – Barthes – Notation – Objects – Real

¹ **Juliana Regis** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se desempeña como profesora de Literatura y Prácticas del Lenguaje en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata y como profesora de Teoría Literaria en el Instituto Superior del Profesorado J. N. Terrero. Cursa el Doctorado en Letras de la UNLP, con una investigación sobre poéticas de objetos en literatura, teoría y crítica literaria, bajo la dirección de la Dra. Valeria Sager.

Con frecuencia Barthes ha hablado, en zonas significativas de su obra, de una idea o concepto al que nunca parece dedicarle una explicación o definición más o menos unívoca. Nos referimos a la palabra *notación*. Qué significa la notación y qué fenómenos intenta explicar son algunas de las preguntas que guían este trabajo y para las cuales ensayaremos respuestas. A su vez, de manera quizás azarosa, propondremos una vinculación entre esta noción barthesiana y una obra de César Aira, *En la Habana*, publicada junto con *Sobre el arte contemporáneo* en 2016. La intuición que nos guía es que, aún desde lugares distintos (como lo pueden ser el del crítico y el del escritor) tanto Barthes como Aira están dando vueltas, de manera parecida, sobre la misma vieja idea: la escritura de lo real.

Como metodología, intentaremos primero ver las distintas maneras en que Barthes se acerca a la idea de *notación* en su pensamiento crítico y cómo la utiliza en algunos de sus análisis, para lo cual hemos elegido tres textos (sería una impericia abarcar más en un trabajo de estas dimensiones) distantes en el tiempo y en donde la notación aparece de forma relevante, para ver cómo fue pensada tanto al comienzo como en el ocaso de su obra. Estos son “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966), “El efecto de realidad” (1968) y “Práctica cotidiana de la notación”, incluido en *La preparación de la novela* (1978-1980). Restaría para otra oportunidad indagar qué pasó en el medio, y en qué otras situaciones de análisis barthesiano de literatura aparece la notación.

La notación en la obra de Barthes

Como dijimos, la idea de notación puede hallarse en Barthes desde sus ensayos más clásicos, identificados con la “etapa estructuralista” y publicados en *Communications*, hasta otros textos ulteriores y publicados póstumamente como *La preparación de la novela*. Tanto en “Introducción al análisis estructural de los relatos” como en “El efecto de realidad” veíamos que la notación, una palabra en la que Barthes insistía reiteradamente, estaba ligada a una manera en que el análisis estructural leía ciertos detalles de las obras que resultaban inconvenientes para la totalización del texto, para su lectura unívoca, ya que se mostraban como accesorios a las grandes tramas o los nudos narrativos del relato. Sin embargo,

este significado de la notación parece ser dejado de lado cuando, en un momento de *La preparación de la novela*, Barthes propone otro diferente: la notación como una práctica rigurosa e indispensable para el proceso de escritura de la Novela. Repasemos estos ensayos en mayor profundidad.

En 1966 se publica “Introducción al análisis estructural de los relatos”, uno de los ensayos más importantes de Barthes y elemental en los estudios narratológicos. En ese texto, bastante largo y esquemático, en el apartado titulado “Las funciones”, Barthes analiza, precisamente, qué es una función en un relato. Retomando a los formalistas rusos, dice que la función es lo inherente a una unidad: el relato se divide en diferentes unidades, y lo que hace que estas unidades sean tales es su función, su utilidad. Barthes toma como ejemplo “Un coeur simple” de Flaubert, del cual dice que la mención de que las hijas del subprefecto tenían un loro corresponde a la importancia posterior que este animal adquirirá en la vida de Felicité, la protagonista. Es decir, esa mención no es hecha en vano, sino que por el contrario tiene una función a futuro. A partir de este ejemplo, Barthes se pregunta, retóricamente: “¿Todo es funcional en un relato? ¿Todo, hasta el menor detalle, tiene un sentido?”, y va a responder que sí, pues no se trata de una cuestión de arte sino de estructura:

En el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable, incluso cuando un detalle parece irreductiblemente insignificante, refractario a toda función, no dejaría de tener en última instancia por lo menos el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil (“Introducción al análisis” 193).

Podemos ver, además, que en este párrafo se está prefigurando un poco “El efecto de realidad”, en donde aparece la idea de lo inútil, como veremos más adelante. Volvamos a la cita, que continúa de este modo:

Podríamos decir, en otras palabras, que el arte no conoce el ruido (en el sentido informacional del término): es un sistema puro, no hay ni hubo jamás en él ninguna pérdida, por largo, flojo o tenue que sea el hilo que la vincula a uno de los niveles de la historia (“Introducción al análisis” 193).

En otras palabras, lo que Barthes sostiene es que siempre habrá una vinculación entre todos los detalles que componen un texto y la estructura principal. Y en una nota al pie agrega: “por lo menos en la literatura, donde la

libertad de notación (debido al carácter abstracto del lenguaje articulado) conlleva una responsabilidad mucho más marcada que en las artes “analógicas”, como el cine” (“Introducción al análisis” 193). Además de ser interesante para pensar la relación entre la notación en literatura y otras artes, lo que se destaca en esta cita es la no simultaneidad o sucesividad del lenguaje, lo cual hace que la notación sea, como dice, mucho más responsable y marcada que en otras artes. Siempre que haya un detalle en un relato, este va a estar vinculado al cuerpo de la obra.

Como dijimos anteriormente, “El efecto de realidad”, de 1968, puede pensarse como continuación de este trabajo. Principalmente, porque es allí donde Barthes analiza mucho más en profundidad la idea de las notaciones y reflexiona también, en relación con ellas, sobre la productividad del método del análisis estructural. Como continuidad entre ambos trabajos, además, está el hecho de que se retoma como ejemplo la literatura de Flaubert, pero no para hacer referencia al tipo de notaciones que se analizaban con el loro (aquellas notaciones que generaban un clima, que anticipaban un hecho), o notaciones indiciales, sino aquellas que carecen de finalidad aparente.

El texto comienza con dos ejemplos de estas notaciones inútiles: el reconocido barómetro de Flaubert, presente en “Un coeur simple”, y la pequeña puerta de Michelet en el relato que este hace de la muerte de Charlotte Corday. Es curioso apreciar, en este sentido, que si bien la notación abarca cualquier tipo de detalles, pareciera haber una especial preferencia de Barthes por la notación de objetos. Además, como se ve, la notación no es solamente propia de la literatura, sino que puede estar presente en la narración de un relato histórico; por lo tanto, estamos hablando del orden del discurso y de los modelos de representación del lenguaje. Cuando analiza estas dos notaciones, Barthes dice que “hay escritores que producen anotaciones² que el análisis estructural, ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado” (“El efecto de realidad” 229). Y cuando se pregunta, pocas líneas más adelante, por la productividad del método estructural, dice que “si el análisis busca ser exhaustivo (...) inevitablemente debe encontrarse con anotaciones que

² En las diferentes traducciones “notación” y “anotación” suelen usarse indistintamente, pero en el original sigue siendo “notation”.

ninguna función permite justificar” (“El efecto de realidad” 230). De esto se desprende que tanto el barómetro como la puerta constituyen para Barthes “detalles inútiles”, porque no adquieren justificación en la estructura del relato. En líneas generales, la notación es el espacio en donde se disputan tanto el sentido integral de los relatos como la significación de lo real en la literatura, los cuales parecen estar en conflicto.³

En tercer y último lugar quisiéramos examinar un apartado de *La preparación de la novela* (1980). Como sabemos, este libro constituye uno de los cursos enseñados por Barthes entre el 78 y el 80 en el Collège de France, y fue publicado póstumamente. Allí, como se verá, la notación aparece una vez más de manera significativa, ya que será pensada como paso previo fundamental para la escritura de la Novela.

La práctica cotidiana de la notación

En la sesión del 3 de marzo de 1979, Barthes comienza su clase hablando de la relación entre haiku y relato: dice que lo que está en medio es la pequeña escena; por ejemplo, la anécdota: lo visto (puede ser un detalle: “la falda amarilla de la dueña de la casa y el adormecimiento cansado de los ojos, de los párpados del dueño de la casa”) genera un relato puesto que se trata de “especies de haikus realistas que agotan el decir y no se comunican con el discurso narrativo” (*La preparación* 140). Del haiku al relato está la traducción. La conclusión de esta sesión, el doble de extensa que la sesión misma, se titula “Pasajes”, y es donde Barthes va a profundizar en esta idea de la traducción del haiku al mundo occidental o del pasaje del haiku a la novela: de la forma breve a la extensión. Para ello, presenta en detalle lo que llama la “Práctica cotidiana de la notación” (141). Si

³ Sería pertinente preguntarse si, a partir de este conflicto, lo que Aira propone con su literatura no es nada más y nada menos que una resolución. La escritura de lo real, algo que el estructuralismo no termina de resolver –en tanto intenta formalizarlo o estructurarlo–, parecería encontrar una nueva forma en la escritura de Aira, quien, como veremos más adelante, y evocando los aportes de Sandra Contreras y Valeria Sager a la teoría del realismo, hace surgir lo real en sus relatos a partir de su formulación verbal, produciendo como resultado otro real distinto al que se intenta representar. Aquello que la teoría que parte de Saussure no puede resolver, porque se ocupa de la relación entre significante y significado y no del referente, busca una resolución en la literatura.

comparamos lo que dice en estas páginas con los ensayos revisados anteriormente, veremos que la idea de notación se aleja un poco de aquellos, en donde era pensada como una especie de técnica utilizada por los narradores en sus textos: Flaubert o Michelet producían notaciones inútiles como modo de inscribir lo real. En este caso, la notación es pensada por Barthes como una práctica de escritura relacionada con la mirada: se trata de la escritura del presente.

Según la describe Barthes, la práctica cotidiana de la notación corresponde a una “pulsión de *Notatio*”, es decir, una necesidad de capturar algo que ha sido visto (notado) en el mundo, y se da en las afueras, en las calles (a esto Barthes lo denomina *exterioridad*); pero también es lo que ocurre en la mesa del escritor: a la escritura de la nota, de esa captación del presente la denomina *notula*, un indicio de la *notatio* que es luego desarrollado. En resumen, notación significa a la vez “notar” y “anotar”. A su vez, la notación parece ser una actividad compleja y compuesta de variadas etapas o pasos. Para empezar, es necesario lo que él denomina *instrumentación*: con qué se toma la nota (lapicera, cuaderno de notas);⁴ en dónde se anota (en el exterior);⁵ y qué se anota (aquí, Barthes dice que lo que se anota es la *notula*, una palabra clave que, cuando sea retomada en la interioridad del escritorio, servirá de ayuda memoria al escritor).

Se puede apreciar que la notación ya no es sólo aquello que “creaban” los escritores realistas como Flaubert y que el análisis estructural no podía justificar dentro del relato, sino también lo que el escritor, o mejor dicho quien se propone escribir una novela, capta del mundo y transforma en nota. Esto no implica en

⁴ Es interesante notar hasta qué extremos de lo material llega Barthes para explicar sus ocurrencias en torno a la práctica de notación: “Lapicera: bolígrafo con resorte (rapidez: no tener que sacarle el capuchón. [...] imagen de un gesto único y fluido que sacaría instantáneamente el cuaderno en la página correcta, y el escritor, listo para hacer el trazo: *como un gángster saca su colt*” (*La preparación de la novela* 142). No solo para Barthes es importante la instrumentación: recordemos lo que dice Aira de las lapiceras en una de sus columnas en *El país*, un poco antes de la publicación de *La preparación de la novela* en español: “Dicen que el análisis de ADN es el método de identificación más sutil y definitivo; puede ser, pero es engorroso y jurídico, y sólo lo pueden realizar especialistas de guardapolvo blanco en modernos laboratorios. El método de la lapicera es igualmente probatorio, y está al alcance de cualquier Sherlock Holmes doméstico. Las plumas de las lapiceras, como todo el mundo sabe, van deformándose según cómo escriba su dueño, según la presión que haga, la posición de la mano, la inclinación de la letra. Una pluma usada durante varios años toma una forma única, no hay dos iguales” (Aira “El método de la lapicera”).

⁵ “No en mi mesa, sino en la calle, en el café, con amigos, etc.” (*La preparación* 141).

principio una contradicción, puesto que, como dice Barthes en una de las primeras sesiones del curso, “considerar como *posible* (no irrisorio) una práctica de la notación es aceptar ya como *posible* un retorno (en espiral) del realismo literario” (*La preparación de la novela* 54).⁶ O sea que, si bien la notación está pensada desde el haiku,⁷ es decir desde la poesía, lo que aparece involucrado en toda instancia es un problema del realismo (del realismo como forma, no del realismo socialista o el naturalismo, aclara Barthes).

Algo que se destaca del análisis de Barthes sobre la notación, y que atraviesa toda la problemática de las condiciones necesarias para escribir la Novela, es la *disponibilidad*: para efectuar notaciones es necesario estar disponible, tener tiempo libre, como Flaubert lo tenía por su posición privilegiada de rentista. Lo que para Barthes resulta paradójico de esto es que, por un lado, la notación es accesible a cualquiera en cualquier lugar y con elementos muy simples, pero a la vez es necesario estar disponible en más de un sentido. A esto se suma otro ideal, la *interioridad*, que parece ser un efecto que produce la notación: “Vuelvo a la *Notatio* como a una madre; quizás, estructura psíquica tributaria de cierto modo de cultura (de educación): la *interioridad* como lugar seguro; cf. una tradición “protestante” de la interioridad y la práctica de *Notatio*: diarios autobiográficos (Gide, Amiel)” (*La preparación* 143).

Por otro lado, aparece también la idea de un *a posteriori*: la nota que se genera durante la notación no vale por sí misma sino por lo que vendrá después (un escrito más extenso, un desarrollo de la nota). Así, se produce la prueba de viabilidad en donde se elimina lo que no vale la pena o “no es demasiado fuerte”

⁶ Aun así, sería pertinente tener en cuenta, por otra parte, que si la notula da cuenta de lo exterior, del mundo, de la calle, hay cierta contradicción con la voluntad del realismo de representar un mundo semejante al mundo exterior; y el procedimiento de pasar del detalle a lo extenso, de lo diminuto a lo extenso, del haiku a la novela es semejante al procedimiento metonímico de dar cuenta de lo real mediante el barómetro. Esto puede verse muy claramente en las novelas diminutas de Aira; incluso la novela *Haikus*, de unos diez centímetros y unas veinte páginas, es un fragmento de la gran obra de Aira, de la Enciclopedia (como él la llama) y por lo tanto puede dar cuenta del mundo entero.

⁷ La justificación de la elección del haiku se encuentra en la sesión del 16 de diciembre: “Haiku. a) La Notación: habría podido elegir cuadernos de notas de novelistas, o una novela biográfica (Notación del Presente). Preferí, porque me gusta, y también porque permite apreciar más de cerca el problema de la forma breve, hablar de esa forma breve que me gusta entre todas y que es como la esencia de la Notación: el haiku. Habrá entonces una serie de sesiones sobre el haiku (es decir, sobre un tipo ejemplar de Notación del Presente)” (*La preparación* 55).

(*La preparación* 143); es decir, “la escritura (como acto complejo y completo) nace en el momento de la copia (Nota)” (143).

Para sintetizar, existen dos instancias para llevar a cabo la notación: la primera está compuesta de instrumentación, disponibilidad e interioridad; y la segunda comprende el *a posteriori* y la prueba de viabilidad. Pero más allá de todas las rigurosas aunque azarosas distinciones que Barthes hace de esta práctica, podemos comprender que lo que la notación nombra es la manera de captar el presente, momento que está en el origen de toda obra. La práctica de la notación se lleva a cabo en el presente y, también, modifica el tiempo del relato: “Cuando las notaciones infinitas se acumulan, hay transformación de la temporalidad”, afirma Barthes (*La preparación* 144), y es en este conjunto de notaciones donde reside la Novela, mientras que el haiku es por excelencia la notación fragmentaria del presente.

Al respecto, dice Sarlo en su introducción a *La preparación de la novela*:

Es imposible extender el haiku hasta convertirlo en una historia; sin embargo, el novelista *anota*, antes de comenzar su novela, como si fuera una especie de escritor silvestre de haikus, que ha olvidado su forma. En el carné del novelista, la materia del haiku que es toda materia del presente, prolifera buscando la dimensión sintagmática y la extensión. La anotación debe “prender” en esa forma larga que es la condición genérica de la novela (23).

Aún si Barthes estuviera pensando en la literatura francesa todo el tiempo cuando hablaba de la notación, aun cuando su “deseo de *imitar*” (como dice Sarlo en esa introducción) estuviera generado por Flaubert y Proust, no sería improductivo sustraer por un momento la idea de notación de ese contexto, para ver de qué manera la teoría de Barthes nos hace pensar en otros autores como César Aira o, también, cómo Aira nos hace volver sobre Barthes, releer a Barthes, para encontrar allí un modo posible de entender la experiencia de la notación y su centralidad en la escritura de la novela realista. Como dice Sandra Contreras sobre las (im)pertinencias de leer desde Lùkacs los realismos del presente: “¿pero no es posible extraer de una teoría lo que nos puede hacer pensar hoy en nuestras coyunturas?” (Contreras 11).

César Aira en La Habana: objeto, imagen, notación

En 2016 Aira publica dos ensayos en un mismo volumen, “Sobre el arte contemporáneo” y “En La Habana”. En este último, fechado en el 2000, se despliega una lectura de objetos recopilados por la mirada del escritor en su paseo por la ciudad cubana. En esta suerte de diario o apuntes de un recorrido, Aira escribe y lee esos objetos hallados a su paso, principalmente objetos de museo, a la vez que se pregunta una y otra vez por la naturaleza de los mismos, indagando su vinculación con lo literario y con lo real. Posteriormente, en el 2010 escribió *Sobre el arte contemporáneo*, que como bien indica su título, indaga la significación de esta categoría tan compleja, y aunque decide publicarlos juntos, modifica su orden, colocando en primer lugar el del 2010 y en segundo lugar el del 2000, dando lugar a lo que Graciela Speranza llama “fórmula Duchamp-Roussel”.⁸

El inicio de este paseo se marca en la casa-museo de Lezama Lima. Allí, Aira advierte que lo que más le llama la atención son los objetos ubicados sobre las bibliotecas: es decir, objetos que ocupan el ámbito donde se guarda la literatura, pero ninguno de aquellos objetos atractivos constituye libros. “Lo que más me gustó, hablando en serio, fueron los objetos que había sobre las bibliotecas” (“En La Habana” 62). Es aquí cuando aparece el primer objeto digno de descripción y pensamiento: el vaso danés, que aparecía en *Paradiso*, de Lezama Lima, y que Aira, aparentemente, recuerda muy bien. Dice de él que tiene el dibujo de una ciudad y sus detalles son muy cuidados:

El vaso es pequeño, de unos veinte centímetros de alto y cinco de diámetro en la base; se va angostando hacia arriba; es de esos floreritos para una sola flor. Es verde, y a cierta distancia parece moteado, pero visto de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso, todo en finas

⁸ Esta invención airiana, afirma Graciela Speranza, parece revelar el secreto de su literatura: “(...) no por azar “Sobre el arte contemporáneo”, escrito en 2010 para un coloquio en Madrid, viene seguido de “En La Habana”, escrito en 2000. La crónica de los paseos de Aira por la ciudad es en realidad un recorrido caprichoso por las imágenes que lo asaltan en lugares impensados (...) y un declarado homenaje al método de producción automática de su mentor Raymond Roussel, que invita a componer relatos sin recurso a la psicología, la imaginación o la memoria, tramando nexos entre las figuras que el azar consiguió reunir. La fórmula alquímica queda clara como el agua hacia el final del librito: Duchamp + Roussel. Lo sospechábamos desde hace tiempo hilando las claves dispersas aquí y allá, pero Aira cumple ahora en develarnos la matriz de su prodigioso surtidor de historias, razonarla con su habitual desenfado y hasta ilustrarla con un relato microscópico de un fugitivo fabulador que la condensa como el corazón de un escudo de armas” (Speranza “Sobre el arte contemporáneo”).

líneas verdes sobre blanco, de casas, árboles, calles, autos, *allover*, tan detallado que se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros. ¡El famoso vaso danés! La verdad es que no me acordaba, aunque he leído *Paradiso* tres o cuatro veces; algo, vagamente, me sonaba, lo de “vaso danés”, pero quizás sea uno de esos recuerdos inubicables inventados ad hoc, por sugestión. Debería buscarlo en el libro, pero me da pereza, y si lo hiciera sería por puro snobismo, para decir “yo lo vi” (62-63).

Se comprende, por estas reflexiones, que el objeto de la novela guarda para Aira menos interés que el objeto real; o, mejor dicho, ambos se le presentan como dos cosas completamente distintas. Es que a lo largo de todo el texto la preocupación será con frecuencia esa correlación entre el mundo de lo real y su representación literaria o también, como es el caso del vaso, su vinculación con el mundo material del autor.⁹ Es esta materia de lo real lo que Aira interroga en su ensayo:

(...) roto o no, el vaso danés persistía allí en su lugar de la casa, silencioso e inagotable, indescifrable como lo es todo lo real. Esa es su virtud: la realidad. En ese sentido, es un modelo que sirve a mis meditaciones de novelista. Dentro de una novela puede haber objetos (no necesariamente objetos propiamente dichos como éste: pueden ser escenas, aventuras, personajes, ideas) refractarios al discurso mismo en el que viven, que se desprenden de la sucesión temporal del discurso y se hacen eternos con la eternidad de lo que no entra en las categorías del entendimiento. Lo real es el modelo de esos objetos (66).

El análisis del vaso que realiza Aira resulta por demás interesante. En primer lugar, porque coloca al artista frente a la fascinación de un objeto que aparece en una obra literaria hartamente conocida por él: como dijimos, aparece el problema de lo real de lo literario. En segundo lugar, el vaso resulta un disparador para Aira, ya que le hace repensar la obra de Lezama Lima desde el punto de vista de la imagen. En ese sentido, se detiene en la relación entre imagen y objeto:

⁹ “¿Había vivido realmente ahí?”, se pregunta Aira sobre Lezama Lima en el segundo capítulo de su texto. La intriga por la coincidencia del mundo de lo real con el mundo de la literatura, de la obra y de su autor es algo que atraviesa todas estas páginas. En este momento, Aira escribe sobre otro objeto visto en la casa-museo. En realidad, se trata de dos objetos: dos latas de tabaco que había sobre el escritorio. En ellas se pueden ver unas etiquetas cuyos dibujos habían sido descritos al detalle en *Paradiso*. Dice la guía turística que “el Maestro había hecho una detallada descripción de ambas en su novela” (“En La Habana” 70).

Las descripciones de Lezama no son tanto descripciones de los objetos en sí, como de las imágenes que transportan. Lo cual postula la existencia de objetos portadores de imágenes. No sé si esta última idea me produjo una especie de alucinación, o bien si hubo un soporte objetivo, lo cierto es que en el resto de mi estada en La Habana vi muchísimos de estos objetos en todos los museos que visité. Casi podría decir que no vi otra cosa (76).

Por último, y también en relación a esta vinculación entre imagen y objeto aparece la idea del todo: el vaso danés, lógicamente, es curvo, por lo cual la imagen que se despliega en él no puede ser apreciada de un solo vistazo, en una única mirada totalizante, sino que requiere mover el objeto o, por el contrario, desplazarse alrededor de él para componer la imagen. A la vez, el dibujo (un paisaje de una ciudad aparentemente danesa) tan minuciosamente trabajado en el vaso ofrece una ilusión de totalidad, dada la abundancia y el cuidado de los detalles, aunque puede que estos actúen, dice Aira, solo por sugestión: “Quizás no estén representados sino sólo sugeridos, como si para el miniaturista también hubiera regido la máxima “decirlo todo es el modo más seguro de aburrir” (65).¹⁰

Este proceder será replicado y ampliado con otros objetos vistos en diferentes lugares de La Habana que Aira va recogiendo a lo largo de su escrito: dos latas de tabaco del escritorio de Lezama Lima, vajilla pintada, vidrieras de colores, un pañuelo con instrucciones para uso de un fusil (utilizado en la Independencia), una bañera de lapislázuli (que Aira no vio) e incluso, y por último, dos personas que ve y que le resultan imposibles de pasar por alto: una ascensorista ciega y un guardia gigante.

Un momento interesante del texto se da cuando Aira, en relación al vaso danés y a la idea de imágenes sobre objetos, hace referencias a las miniaturas:

(...) la miniatura se restringe a los objetos visuales, pero entre ellos no se restringe a los de tamaño pequeño. El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso: cuanto más extenso más miniatura, como en los tres poemas de Roussel (“La Vue”, “Le concert”, “La source”), en los que a fuerza de extender llega al nivel subatómico del objeto soporte (86).

¹⁰ Aira no recuerda con exactitud la descripción que se hace en el libro.

A pesar de que según Aira las miniaturas, y sobre todo las pinturas en miniatura, suelen ser imágenes exóticas, foráneas (la vajilla pintada que analiza tiene dibujos orientales), también son, como se dice en la cita, instantes de la mirada que generan un escrito extenso. Volveremos sobre esta idea en un momento.

De todas las reflexiones e ideas que Aira desarrolla en su texto, hay una que aparece como recurrente y que es la que da lugar a este trabajo: el olvido de las cosas vistas. En todo momento hay un aire de vaguedad, de inseguridad sobre lo que se está intentando recordar para mostrar. Incluso está presente la idea de notación, más precisamente el fracaso de notación:

Debería haber tomado notas de todas las cosas que vi. Es curioso, y a mí mismo me asombra, pero nunca tomo notas, aunque jamás salgo sin una lapicera y una libreta en el bolsillo, porque estoy seguro de que si se me llega a ocurrir algo en la calle de lo único que me voy a acordar después es que lo olvidé. No me costaría nada, realmente. Ya que me tomo el trabajo de ir a los museos, y pagar la entrada, y cansarme al punto de no tenerme en pie, debería conservar algo. Mi memoria no conserva absolutamente nada... Si ahora me pongo a exprimirla, haciendo una presión de veinte mil atmósferas sobre una pasa de uva, lo único que logro rescatar de mi extenuante recorrida por los museos de La Habana es un reloj de bolsillo con un hermoso paisaje pintado en el centro del cuadrante, pero en dos niveles, uno de los cuales seguramente va cubriendo al otro a medida que pasan las horas, con o que la escena pintada cambia, como un lentísimo flip-book... creo (79-80).

La notación de objetos que realiza Aira está rodeada de la imprecisión y la suposición, lo cual se detecta fácilmente a través del lenguaje empleado: “En mi apuro por salir de ese museo, debo de haber pasado a su lado sin detenerme. *Creo* que había palmeras” (82). “Algo que registré a pesar de todo fueron las vidrieras de colores” (83). Hay instrumentación (siempre lleva su libreta y su lapicera), y hay tiempo libre (se trata de un paseo sin mayores obligaciones), pero estos no son empleados de la manera que Barthes señalaba. Tampoco hay *a posteriori*: muchas de las anotaciones de Aira, según dice él, son aproximaciones a recuerdos de los que no está completamente seguro.

Es en este sentido que se puede considerar que Aira se acerca al pensamiento de Barthes: las notaciones, como hemos visto en los escritos del crítico, podrían definirse como Aira define a las miniaturas: instantes de la mirada

que generan un escrito extenso (el barómetro en la lectura de Barthes, por ejemplo, produce un texto como “El efecto de realidad”; en las instrucciones de *La preparación de la novela*, la nota, según Barthes, es lo que habilita posteriormente un escrito sobre una captación del presente). Sin embargo, para Aira la notación es también un impedimento, y la mirada constituye una óptica empañada que es necesario ignorar u olvidar para lograr un escrito sobre el objeto observado. Esto lo podemos apreciar cuando reflexiona acerca de sus condiciones visuales:

Aquí debo decir que soy miope, y los anteojos que uso corrigen esta situación apenas lo indispensable para que yo pueda seguir funcionando en sociedad, nada más. Por la miopía me he perdido todos los detalles, pérdida que seguramente causó el desarrollo excesivo, un poco monstruoso, de mi imaginación (95).

En resumen, la notación para Aira se plantea como un ejercicio inverso al de Barthes: consiste en captar con la mirada pero no anotar (no servirse de la instrumentación acarreada consigo mismo para tal fin); notar para perder. Producir la nota con lo captado, pero mezclando el recuerdo con la imaginación. Se trata de un rechazo del *a posteriori* que era para Barthes el objeto de la notación, aquello que aseguraba el tomar la nota: el indicio de una escritura por venir. Esto es lo que Aira, una y otra vez, se empeña en esquivar. Y allí pareciera hacerse visible una de las claves de la relación entre su escritura y lo real, su posibilidad de literatura.

Sobre esto, nos gustaría retomar lo planteado por Valeria Sager en el último capítulo de su tesis, dedicado a la obra de Aira:

El mundo y la fábula que nacen del encuentro fortuito entre dos elementos o dos líneas de sentido, es lo que se despliega en la *gran obra* de Aira. Y si en ella el realismo es central, ¿podría leerse en esa forma la búsqueda de algo que recupera, por ejemplo, la ambición balzaciana? Pero que no lo hace con la orientación mimética que guía en Balzac el proyecto de “copiar toda la sociedad abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones” (Prefacio), sino, más bien, con el afán de transformar el mimetismo en una invención absoluta. Después de todo cuando Balzac escribe: “Mi obra tiene su geografía como su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos [...]; en fin, ¡Todo un mundo!, no dice que la obra sea la copia del mundo, sino que tiene un mundo.” (...) Lo que la obra de Aira estaría diciendo, entonces, es que como en literatura, copiar un mundo implica transformarlo en escritura y eso sería ya una traducción o un cambio de nivel y no una copia;

también será preciso imaginar la forma que puede tener la escritura de la invención del mundo y una vez que ese paso ha sido dado, debe producirse la lógica que hace posible que ese mundo inventado se vuelva verosímil (238-239).

Si bien Sager hace referencia la obra literaria de Aira y no a los ensayos (aunque, tratándose de Aira, esta distinción puede resultar poco interesante), lo que nos llama la atención de esa cita es cómo piensa su escritura: como una traducción del mundo y no como su copia. Si la literatura de Aira ha sido definida como una fuga hacia adelante, como un surtidor de historias o como un engendramiento constante, su práctica de notación pareciera corresponder a un “emparchamiento” de la realidad. Eso se ve a través de los objetos que registra en ese paseo y de cuya plena existencia, como lo demuestra el texto, o de la precisión de sus descripciones no podemos estar seguros (aun cuando sabemos de antemano que el lenguaje no recrea la cosa en sí). Lo que aparece en la práctica de notación airiana es la imposibilidad de copiar lo visto, pero también la posibilidad de crear algo nuevo con esa falta. Para Aira, lo inconcluso es una posibilidad para seguir inventando.

A modo de cierre

Dos apreciaciones finales. En primer lugar, como planteó Jorge Monteleone en las I Jornadas “Roland Barthes: Los gestos de la idea”, donde se expuso este trabajo, se podría sugerir que lo que descubre Barthes en la notación es el carácter poético de los objetos y de un espacio que se resiste al sentido. Para ello, basta recordar el modelo que sigue Aira en las páginas analizadas aquí: Lezama Lima, un narrador cuya prosa, como sabemos, ha sido considerada de un alto lirismo por parte de la crítica. En “Mirada e imaginario poético”, Monteleone nos recuerda, oportunamente, que entre el objeto y el sujeto siempre está interpuesta la mirada:

La literatura, que está hecha con el material de lo indecible, y la poesía, en particular, que lleva ese grado de indecibilidad al punto extremo de transformarlo en retórica, se propone, como una de sus utopías, no sólo la de evocar el mundo, memorizarlo, retener lo vivido, sino también la de volver presente lo visto. La poesía se plantea a menudo como ojo: de pronto, el poema *mira* su objeto, con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad. El poema, también, *propone* su objeto, como un modo

de mirar, siquiera como arte de las semejanzas, que gobierna todas las analogías (31).

Podríamos pensar, siguiendo estas líneas, que la mirada de Aira, al igual que el poema, también propone su objeto. Merece la pena recordar que la notación que Aira practica en el ensayo aquí analizado no se convierte en novela (al menos no hasta ahora), sino que se queda en el umbral entre el ensayo y los apuntes en un diario. Lo que Aira simula, se podría decir, es la puesta en escena de una práctica posible de notación, que, naturalmente, no coincide con lo planteado por Barthes porque en Aira aparece lo singular, eso que puede llamarse estilo,¹¹ y que hace que su notación sea única, ya que allí, como dijera Monteleone, aparece lo poético de la mirada. La notación es, después de todo, el acto del *flâneur*, es decir, un acto poético.

En segundo lugar, volviendo a Barthes, notar –anotar– es perder, porque entre la nota y la novela lo real se convierte en escritura. La escritura, entonces, consiste en perder lo real (como Aira lo demuestra), en ocupar su lugar y su tiempo pero a la vez en señalar hacia afuera para remplazar lo real por lo escrito, y lograr el efecto de que lo escrito diga, al igual que el barómetro de Flaubert, “soy lo real”.

Bibliografía

Aira, César. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.

---. “El método de la lapicera”. *El País*. 11/10/2003. Web. 1/06/2019.

¹¹ En relación al estilo, y a la cuestión antes mencionada de la materia con la que se escribe (la pluma del escritor de la que hablaba Aira; el bolígrafo de Barthes), podemos considerar lo que dice Derrida en *Espolones*. *Los estilos de Nietzsche*: “La cuestión del estilo es siempre el examen, la presión de un objeto puntiagudo. A veces únicamente de una pluma. Pero también de un estilete, incluso de un puñal. Con su ayuda se puede, por supuesto, atacar cruelmente lo que la filosofía encubre bajo el nombre de materia o matriz, para dejarla marcada con un sello o una forma, pero también para repeler una forma amenazadora, mantenerla a distancia, reprimirla, protegerse de ella – plegándose entonces, o replegándose, en retirada, detrás de los velos” (Derrida *Espolones*).

Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1980]. 141-145.

---. "El efecto de realidad". *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017 [1968]. 229-238.

---. "Introducción al análisis estructural de los relatos" [1966]. *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017 [1966]. 183-227.

Contreras, Sandra. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius: Revista de teoría y crítica literaria* 11. 12 (2006). Web.

Derrida, Jacques. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos, 1981.

Monteleone, Jorge. "Mirada e imaginario poético". *La poética de la mirada*. Sánchez, Ivette y Spiller, Roland, Eds. Madrid: Visor, 2004. 11-32.

Sager, Valeria. "¿A qué llamamos forma?". *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>. 238-239. Web. 1/06/2019.

Sarlo, Beatriz. "Los modos de ser Barthes". *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 15-24.

Speranza, Graciela. "Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana", *Revista Otra Parte*. Web. 1/06/2019.