

Cristian Molina

IECH-CONICET — Universidad Nacional de Rosario

César Aira y el festival

Recibido: 30.09.2016 / Aceptado: 28.11.2016

Resumen: El presente trabajo se concentra en el libro *Festival* (2011) de César Aira. A partir del mismo, leo la festivalización del presente de la cultura argentina, las relaciones entre cine y literatura que el libro genera, así como el problema del valor en la contemporaneidad. Me interesa analizar, de este modo, uno de los estados de la ficción conosureña, y, al mismo tiempo, una nueva vuelta en el continuo narrativo de César Aira.

Palabras clave: César Aira, Festival, Contemporaneidad, Cine, Literatura.

Abstract: This paper focuses on the book *Festival* (2011) by César Aira. From it, I read the festivalization of the Argentine culture, the relationship between cinema and literature that the book generates, as well as the problem of value in contemporary times. I want to analyze, thus, one of the Cone South fiction's states, and at the same time, a new spin on the narrative continuum of César Aira.

Keywords: César Aira, Festival, Contemporary Times, Cinema, Literature.

I

En 2010, César Aira fue invitado a participar como jurado de la edición del BAFICI, festival de cine independiente de Buenos Aires. Durante el próximo año, al tiempo que se anunciaba la nueva edición del Festival de cine independiente, apareció *Festival*, una novela de César Aira, primero editada por los organizadores del BAFICI en una edición limitada de la ciudad de Buenos Aires, y luego reeditada para el público lector más amplio por Mansalva¹. La novela genera, así, una suerte de mutación en las prácticas de César Aira, al tiempo que se inscribe en un proceso cultural más amplio: la festivalización cultural del presente.

¹ La edición del BAFICI puede leerse online aún hoy en: https://books.google.com.ar/books?id=vMPOjL6FpC8C&pg=PA96&lp=PA96&dq=Festival,+Cesar+Aira&source=bl&ots=y_pCxja89x&sig=joxojGJsZcGmL-ZCadaHqolrSUs&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjJuq-I96LPAhWIIZAKHTK-BYkO6AEIMTAE#v=onepage&q=Festival%2C%20Cesar%20Aira&f=false.
Última consulta: 4/09/2016.

Respecto del primer punto, porque luego de las editoriales que poblaron las novelas de César Aira desde *El volante* (1992), pasando por los congresos que aparecieron desde *El congreso de literatura* (1997), o las exposiciones artesanales de arte en *Las aventuras de Barba verde* (2008), ahora aparece un nuevo avatar de los relatos de mercado en el continuo narrativo airano: el festival². Y esa aparición, si bien tiene que pensarse como una vuelta más del relato continuo de Aira, como hemos indicado, es, también, una forma de “reactivar la realidad desde la ficción” como modo de “existir en el presente”, pero por medio de “una melancolía” que genera “un exilio temporal insalvable”, “fuera del presente” (Aira 2011b: 29). Interesa detenerse en estas proposiciones airanas, mínimamente, porque, entiendo, replantean algunas cuestiones en torno del arte en el presente, del cine y la literatura dentro de este y, por ende, también ofician de inputs para avanzar en un modo de leer en el presente.

En principio, se trata, según lo que propone Aira respecto de la práctica de Alec Steryx, el director de cine protagonista de *Festival*, de que el arte (el cine en este caso) reactive algo de la realidad y lo haga existir en el presente. El arte, de este modo, permite ser en el presente a determinadas realidades de las que se ocupa. Pero ese modo de ser no trata de producir presente; al contrario, es una operación melancólica de desarreglo temporal. En diversos artículos, me he referido a la implicancia temporal de la melancolía (Molina 2013a, 2013b, 2014 y 2016b), que genera sustitutos fantasmales de algo que se ha perdido en el pasado, pero en el presente, generando su futuridad y supervivencia imaginaria. Es decir, la melancolía conlleva siempre un desquicio de los tiempos que es análogo al desequilibrio de humores y de estados emocionales que toda la tradición occidental ha planteado a su respecto, por lo menos hasta Freud. A partir de Freud, la melancolía se patologiza y el desequilibrio es, sobre todo, imaginario y temporal ante un proceso de duelo, y ya no meramente corporal. La propuesta de desarreglo temporal melancólico airana, sin embargo, es aún más compleja: se trata de exiliarse del presente hacia el futuro, anticipando lo que se podría perder en él y haciendo del arte un procedimiento de reactivación de la realidad, casi documental. Eso es lo que el narrador de la novela relata respecto de la producción de Steryx como modo del arte en el presente. Algo que bien podría relacionarse con las propuestas airanas en “Por qué escribí” (2002-2003). La literatura, para Aira, confiesa allí, es una suerte de documentación de lo que podría perderse de la Argentina en un futuro en el que el país hubiera desaparecido. Es decir, la cinematografía de Steryx es análoga a la narrativa melancólica de César Aira, lo cual genera un nudo entre cine y literatura, que la novela explorará al máximo. El arte, el cine y la literatura funcionan como documentos que perdurarán en tanto sustitutos fantasmáticos —y melancólicos— de la realidad.

Si se contactan cine y literatura a partir de su capacidad de documentar, lo que interesa señalar, entonces, es que la novela reactiva, de la misma manera que la cinematografía de Steryx, algo de la realidad como modo de documentación futura ante una posible

² La noción de continuo recupera el análisis de Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (2001). Sobre las implicancias y redefiniciones de esta idea en la narrativa aireana, me he referido en *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur* (2013). En ese libro defino, además, un relato de mercado como una herramienta crítica que permite leer las ficciones sobre el mercado editorial en relación con las prácticas de los escritores, al tiempo que con los estados históricos y culturales de los mercados culturales en determinadas condiciones.

desaparición del presente: el festival. Eso la coloca en serie con *La trilogía de los festivales* de Frank Báez, crónicas noveladas sobre los festivales de poesía. Los libros de Báez y de César Aira permiten leer cómo en Argentina —pero al mismo tiempo, en el mundo— aparece una “festivalización” de la cultura de tal magnitud que incluso prácticas artísticas que parecían permanecer al margen de los derroteros espectaculares y capitalistas, intervienen en esta mutación. Devesa, Báez, Figueroa y Herrero (2009) sostienen que en las ciudades del presente se observa un uso creciente del factor cultural como determinante del desarrollo urbano, lo que está en sintonía con lo que George Yúdice plantea en *El recurso de la cultura* (2000), cuando sostiene que la cultura se ha convertido en un recurso económico, político y social. En este sentido, aseguran los autores, se “destaca el aumento del número de eventos y festivales culturales, en un fenómeno que algunos autores han denominado como festivalización de las ciudades” (2009: 96). János Zoltán Szabó asegura que:

Podemos estar de acuerdo en que la Celebración de Dionisio fue el primer festival cultural en la historia de cumplimiento íntegro de los requisitos de la definición tanto científica como aplicada de éste. Pero la palabra festival se remonta no muy lejos, y fue registrada por primera vez en 1589 (Harper, 2001). Festival significaba celebración local en los años 1600 y 1700, según lo informado por la *Gentleman's Magazine* (Smith, 1982). El género de los festivales pasó por un cambio antropológico en el umbral de los siglos XIX al XX, cuando los antropólogos comenzaron a centrarse en el mito de la comunidad y comenzaron a observar su realización en las comunidades arqueológicas y más tarde en las comunidades locales modernas. Mientras tanto, la primera generación de los festivales reconocidos creció con una misión artística clara: Szeged Open Air Festival, Bayreuth Festival, etc. Los festivales artísticos mixtos llegaron mucho más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el festival mundial tiene períodos de auge en el siglo XX, uno alrededor de los movimientos de 1968 en los países de Europa Occidental y otro después de 1989 en los países de Europa Oriental. Este último fue probablemente seguido por la festivalización a nivel mundial (Festivalizing 2007!). (2010: 3)

Me interesa esta periodización porque indica que la festivalización mundial del presente se expande desde la década del '90. De hecho, Fernando Redondo Neira sostiene que es a partir de 1997 que los festivales de cine comienzan a ser estudiados por su influencia en las tendencias cinematográficas. En el caso de Argentina, Gonzalo Aguilar indica en *Otros mundos* (2010) que los festivales de cine comienzan a cobrar impulso en la década de los '90, retroalimentando las transformaciones, sobre todo del repertorio temático, del Nuevo cine Argentino. En efecto, señala, en 1996 se produce la reapertura del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en 1999 se crea el BAFICI, en la ciudad de Buenos Aires. Pero, indica en los Anexos, a partir de 2000 se produce una diversificación y proliferación de los festivales de cine:

entre ellos se destacan los dedicados a los derechos humanos (Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos: <www.derhumalc.org.ar>) que se realiza en

diferentes ciudades. En el 2003, Luis Gutman creó el Festival de Cine Judío en la Argentina (<www.ficja.com.ar/>) que ya cuenta con tres ediciones. También el cine de terror, fantástico y bizarro argentino tiene su festival (Buenos Aires Rojo Sangre, <rojosangre.quintadimension.com>), así como el cine gay y lésbico (Diversa-Festival de Cine y Video Gay/Lésbico, <www.diversafilms.com.ar>), el cine documental (en las presentaciones impulsadas por Tercer Ojo y por el movimiento de documentalistas: <www.tercer-ojo.com> y <www.documentalistas.org.ar/>), el cine obrero (<www.felco.ojoobrero.org>) y los cortometrajes de los estudiantes de las Escuelas de cine (<www.ucine.edu.ar/festival>). (Aguilar 2010: 213)

Los planteos de Aguilar permiten comprender que a partir de los '90 en Argentina se desarrollan los festivales de cine íconos de la cultura local, pero que a partir de los años 2000 prolifera una diversidad de propuestas que da cuenta de cómo el festival se convierte en un evento central de la cultura cinematográfica³. Esas coordenadas, además, señalan que la temporalidad local del cine responde, en realidad, a una temporalidad mundial de festivalización. Entonces, si *Festival*, de César Aira, se edita y publica en 2011, es el motivo por el cual podemos comprender la práctica airana como reactivadora de un sensorio particular del presente cultural argentino y global. Estas dos coordenadas no son inocentes, puesto que la novela barre la localía del festival que narra para presentarlo como uno plausible de corresponderse a cualquier festival de cine independiente de cualquier país del mundo. En este sentido, la festivalización mundial de la cultura y los relatos de festivales que produce, como en este caso, deben ser considerados, también, como parte del repertorio de temáticas globales, en el sentido que Aguilar propone para estos términos. Por lo cual pueden pensarse como paisajes globales, en tanto imágenes comunes a una experiencia compartida, tal y como propone Appadurai en *La modernidad desbordada* (2001).

Ese aparente borramiento de la localía no impide, sin embargo, que el BAFICI oficie como sustrato para las reinscripciones de circulación de la novela, así como condición de su escritura. Esto se pone de manifiesto en la contratapa de Sergio Woolf con la cual el festival hizo circular la primera edición:

Cuando César Aira aceptó ser jurado del BAFICI 2010, uno de los programadores me dijo: 'Vamos a ver qué novela escribe sobre el BAFICI'. Promediando el festival, me crucé con Aira y, un poco en broma le conté la anécdota: 'Ya la empecé a escribir', me dijo. Unos meses después, le propuse que me dejara leerla y le dije que tal vez al Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires le interesaría editarla en el marco de publicaciones del BAFICI.

Me parecía increíble ese ida y vuelta de/hacia/entre/desde el *Festival*, una experiencia nueva e insólita.

³ Algo similar ocurre con los festivales de poesía. El *Festival Internacional de poesía de Rosario* comienza a funcionar a partir de 1993, pero en la década de 2000 en adelante, proliferarán una cantidad de festivales de poesía y de literatura que se convirtieron en eventos dinamizadores de la cultura nacional.

Pero felizmente, Festival no es sobre el BAFICI, sino sobre un festival de cine independiente. (Aira 2011a: Contratapa)

Y así fue. Al año siguiente, en 2011, el BAFICI presentó la novela *Festival*, de Aira. Con lo cual, la novela tiende a un nomadismo de su pertenencia, que no es meramente local y geográfica, sino, además, autoral y editorial. La novela *Festival*, de César Aira, lejos de la anécdota espontaneísta que cuenta Woolf fue, en realidad, una escritura por encargo que el propio BAFICI propuso a Aira junto con su participación como jurado. Así, la novela misma problematiza, incluso, las condiciones de su invención: a pesar de que Aira firme la novela, la idea misma de ella surge del festival, con lo cual, la invención del libro complejiza su atribución autoral: es de Aira, pero también del festival. Al mismo tiempo, la novela aparece en dos ediciones diferentes: las del BAFICI y la de Mansalva. Estas inscripciones nómades y complejas son una constante de la ficción contemporánea en el Cono Sur, desde los juegos ficcionales en *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, hasta la ficción nómade *El artista* de Mariano Cohn-Gastón Duprat y su versión en libro de Alberto Laiseca (Molina 2016). Así, *Festival* reenvía no solo a la festivalización sino a los estados de la ficción conosureña contemporánea, así como a los modos en que Aira inventa y efectúa su práctica, como veremos a continuación.

II

Ese nomadismo autoral, editorial y de la localía es paralelo a uno argumental. La novela avanza sobre un doble eje que se cruza y se bifurca incesantemente gracias a las digresiones. Por un lado, se narra la llegada para participar en el festival del prestigioso director de cine de culto Alec Steryx, junto con su madre, una mujer anciana que enlentece el ritmo vertiginoso del evento por problemas típicos de la edad. Por otro lado, está el gran acierto de Aira: haber transformado en un personaje de la ficción al mismo festival como evento que corre en paralelo de los avatares de Steryx y de su madre. Ese doble eje le permite no solo concentrarse en los estados del arte en los circuitos globales, sino también imaginar una economía propia de la cultura en el momento de su festivalización. Es decir, *Festival* permite leer uno de los estados de la ficción latinoamericana en el siglo XXI, relacionando dos sistemas de valoración que parecen chocarse en el marco del evento: arte y economía.

La primera historia permite entender la operación sobre la que se sostiene la novela. Porque mientras Steryx es un director de cine, su madre es una escritora —no sabemos nunca de qué, puesto que el libro está escrito en flamenco— que necesita generar presencia y que vende todos sus libros en el marco del festival. Es decir, la pareja que hace avanzar la primera historia es una pareja de artistas que hacen del espacio del festival su lugar de encuentro y de presencia. Así, Steryx le permite a Aira desarrollar una compleja teoría del cine independiente como aquel que trabaja sobre la velocidad del tiempo, pero que es, al mismo tiempo, una teoría de la escritura:

Antes que eso, pensaba, había que preguntarse por qué el cine actual, al menos el cine que a ella le importaba había hecho de la espera y la demora sus herramientas

favoritas. Se lo podía entender como una vuelta a los orígenes. El mecanismo propio del cine, en su invención, era la captura visual del hecho, y ahí la espera jugaba el papel principal. En las famosas veinticuatro imágenes por segundo había, a no dudarlo, una gran velocidad. Pero la representación a la que se comprometía su velocidad era necesariamente la lentitud. (Aira 2011b: 59)

Esta definición de cine independiente tiene diferentes alcances y coagula diversos significados que ponen en contacto cine y escritura, manteniéndolos no obstante en planos distintos. El primero está relacionado con la imagen. Sandra Contreras (2001) ha propuesto que la literatura de César Aira remite siempre a una pulsión óptica, es decir, a una especial preocupación por la visualidad que es, en realidad, pictórica. A lo largo del continuo narrativo airano, literatura y pintura se encuentran en innumerables novelas, como *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), o en *Embalse* (1992). Y es esa pulsión óptica lo que produce el encuentro de la escritura con el cine como otra de las artes de la imagen.

Por otro lado, si lo que define al cine independiente es la lentitud, hay que señalar que la misma es análoga a la de la madre de Steryx que constantemente interrumpe el ritmo vertiginoso del festival. Es decir, la escritora tiene el mismo ritmo que las películas de cine independiente, cuya lentitud y detenimiento en determinados objetos y planos la diferencian, según la novela, de las producciones comerciales de Hollywood, puesto que remiten a su carácter experimental que es la ilusión de volver a los orígenes. Jens Andermann (2015) asegura que la estética de muchas películas del NCA alejadas del *mainstream* trabaja sobre lo cotidiano a través de cambios en la perspectiva y en la duración de las imágenes.

Por su parte, Gonzalo Aguilar señala que a partir de los '90, el uso de la televisión por el cine complejiza e interrumpe aceleradamente la lentitud habitual de la imagen cinematográfica. Es decir, en el cine argentino contemporáneo el trabajo con el tiempo y con su lentitud es una de las preocupaciones centrales de la composición. Eso está en sintonía, de cierta manera, con los avatares del cine entre “la imagen movimiento” y la “imagen tiempo” que Gilles Deleuze pensaba desde su teoría sobre el cine a lo largo del siglo XX. Así, la novela remite a ese estado del cine desde el cual se escribe, pero además, ese juego con la temporalidad se vuelve uno de los problemas sobre el que la novela se escribe a partir de las bifurcaciones, digresiones y desdoblamientos entre la temporalidad acelerada del festival y la lentitud de la escritora madre de Steryx.

En este punto, entonces, el contacto entre cine y literatura se vuelve un propulsor de la ficción airana; algo que a lo largo del continuo narrativo retorna en los usos del cine de la catástrofe como fuerza propulsora de los finales acelerados y delirantes, espectaculares, como, por ejemplo, en *Los misterios de Rosario* (1994). Por otro lado, en *Fragmento de un Diario en los Alpes* (2002) Aira indica respecto de las imágenes animadas del traumatropo:

Todos los juguetes ópticos son antecedentes del cine. Y el cine es el único arte que surgió en tiempos históricos. Con las artes pasó lo mismo que con los animales domésticos: todos los que hay, fueron domesticados en algún breve periodo del neolítico, y en los miles de años subsiguientes no se logró domesticar uno más. Salvo el cine.

Lo que vino después del cine no tiene chances de volverse arte, porque ya no se sabe cómo funciona. El cine fue la máxima complicación tecnológica comprensible. (Aira 2002: 84-85)

De esta historicidad del cine, Aira pone en contacto en *Festival* un arte prehistórica, neolítica, la escritura, con un arte histórico, el cine. Para César Aira, el cine mismo implica una cuestión diferencial relativa al tiempo que es insoslayable, y esto es lo que queda explorado y llevado al máximo en la novela. Se realiza esta exploración mediante un contacto entre la lentitud de la escritora y las películas de cine independiente; al mismo tiempo que a través de un contraste entre el ritmo del festival y el de la madre escritora de Steryx. Pero en ese “retorno a los orígenes” que el cine experimental conlleva, Aira cifra un retorno a las vanguardias por medio del cual el continuo narrativo se diferencia de la escritura profesional de literatura (Contreras 2001 y Laera 2014). De modo que los lazos entre cine y literatura, en la novela, se estrechan hasta suturarse.

Sin embargo, ese contacto no se agota allí. Porque el otro punto de encuentro lo constituyen los libros. Por un lado, el de Perla, la crítica y curadora del festival, una especialista y admiradora de Steryx, que intenta vender y darle su libro al director, sin ningún resultado o, por lo menos, participando de una confusión generalizada que impide cumplir con cualquiera de estos objetivos. Por otro lado, el libro de la madre de Steryx, escrito en flamenco, aparentemente sin relación con el cine, pero que se vende inmediatamente en el marco del festival, hasta quedarse sin ejemplares.

Se trata de dos ritmos de consumo, que son también dos temporalidades y que se vuelven economías diferentes a lo largo del libro. Dos economías que se enfrentan a lo largo del festival, como si este no pudiera separarse de las mismas. Es decir, el festival, en tanto protagonista de esa segunda historia que se cuenta junto con el relato de Steryx y su madre, se presenta como una máquina económica desde el inicio, cuando el narrador asegura que este tiene innumerables recursos, lo cual da lugar a suspicacias y resentimientos. Sin embargo, se trata de un festival de cine independiente, es decir, de películas que no siempre se integran en una economía de gran escala, sino a microeconomías que, a partir de los festivales, logran tener impacto por la concentración temporal y periódica del evento, lo que producirá un atracón de películas de calidad, asegura el narrador. Pero de inmediato nota algo:

Una y otra vez el pueblo no instruido daba pruebas de inteligencia; ya el solo hecho de que se las arreglara para sobrevivir, y hasta para prosperar, en las difíciles condiciones que le planteaba la sociedad capitalista postindustrial, dejaba a las claras que había una cuota de eficacia cerebral, más o menos bien distribuida, y suficiente para discernir entre el buen cine y el malo, y a fortiori el extremadamente malo que constituía estos últimos años el listín de los grandes éxitos de boletería. ¿Qué podía estar pasando? La pregunta se hacía inquietante, no sólo porque los gustos son bastante incommunicables sino porque quienes se la hacían venían de una historia de reversiones de lo malo en bueno y reivindicaciones de lo irrevindicable: el nuevo canon de clásicos, para los más refinados, tenía una buena proporción de bodrios

inclasificables del pasado a los que el tiempo había vuelto joyas del kitsch o del surrealismo involuntario.

Sea como sea, el sentimiento compartido era que se había puesto en marcha una máquina infernal. (Aira 2011b: 23)

La máquina infernal que detecta Aira en el festival es que a esas películas que no veía nadie, acudían masas de espectadores durante el tiempo del evento, como si la lógica modernista que Pierre Bourdieu (1994) estableció para entender las relaciones entre arte y mercado, entrara en crisis. Es decir, la división entre cine de masas y cine de culto, entre *mainstream* y elitismo, entre consumo de larga escala y de corta escala queda desbaratada durante el festival. Con lo cual, también pierde valor la regla de la proporción inversa bourdiana. Recordemos, en *Las reglas del arte*, Bourdieu sostenía que en la modernidad, el arte más vendido era el que tenía menor calidad simbólica. En el festival, el arte más vendido es el que mayor calidad simbólica tiene⁴, con lo cual, se pone en crisis cualquier regla unívoca de la relación entre arte y mercado en el transcurso del evento.

Estas puestas en crisis de la valoración del arte remiten a problemas que atraviesan la cuestión del valor en la contemporaneidad. En *Aquí América Latina* (2010), Josefina Ludmer plantea directamente que en la etapa de la postautonomía en la que nos encontramos, la noción de valor ha perdido poder explicativo. Sin embargo, las producciones contemporáneas no plantean tanto una desaparición del valor como su puesta en crisis a partir de una insistencia en problematizarlo.

Cuando hablo de valor, lo hago en la dirección que Alejandra Laera señala en “Entre el valor y los valores (de la literatura)”, como un sistema de equivalencias generales que van desde el campo económico al orden de lo imaginario y lo simbólico y que los organiza entre sí. En ese mismo texto, Laera propone manejar un concepto instrumental del valor en la producción contemporánea; es decir, contingente y multiescalar, donde cada objeto cultural debe atravesar diversas y variadas situaciones, desde su ubicación local a su periplo trasnacional. Estas situaciones imponen, algunas veces, la heteronomía valorativa y otras veces una de corte más autónomo, topando ese objeto en ocasiones con el valor económico, otras con el simbólico o con ambos y aun con los valores entendidos en plural.

Queda claro que con ese concepto, el de valor, no se trata de pensar aquí solo en el valor estético que es el que, a nuestro criterio, ha entrado en crisis como patrón único y jerárquico en la apreciación de las obras de arte contemporáneas. Se trata también de pensar en los valores que entran en juego en las obras en un momento donde el criterio que las rigió desde la modernidad autónoma, ha entrado en crisis como patrón único de valoración. Es lo que Lawrence Grossberg plantea cuando sostiene que, en realidad, no es tanto el valor en sí lo que entra en crisis en la contemporaneidad, sino su conmensurabilidad, el criterio común a partir del cual cualificarlo o medirlo. Y es por este motivo que en *Festival*, las posibilidades de relación entre arte/cine/literatura y mercado se multiplican y no pueden reducirse a las reglas del arte bourdiano. Así, no solo el arte independiente es consumo masivo durante el

⁴ El narrador se cuida a lo largo de la novela de señalar muy bien la calidad de las películas que en él se exhiben.

mismo, sino, incluso, productos de la industria cultural como los videojuegos tienen un alcance teórico y explicativo mayor que el libro de crítica de Perla, tal y como el narrador afirma cuando ella se da cuenta de que ese público masivo de *groupies* adolescentes del videojuego que copa las proyecciones de la filmografía de Stéryx es el que realiza las preguntas más interesantes a contrapelo de los especialistas. De modo que en medio del festival, las valoraciones se cruzan, se dan vuelta y dan lugar a una multiplicidad que difícilmente pueda resolverse en una dirección, lo que señala una plasticidad y elasticidad del festival para absorber diversas constelaciones de relación entre literatura y mercado.

Dicha elasticidad se extiende a otras áreas, que también pasan a formar parte del ritmo del mismo: política y periodismo. Un crítico de arte, durante su transcurso, publica una nota, firmada con el seudónimo Pepito Heliotropo, donde plantea el desacierto del festival de elegir una obra como la de Stéryx, calificándola de fascista, posmoderna, torpe, autoritaria, homofóbica y neoliberal. Ya que el festival “se hacía con dineros públicos” (Aira 2011b: 67), lo que preocupa a los organizadores es el impacto político que esa nota podría implicar, o sea la posibilidad de poner en riesgo el futuro —ese tiempo siempre al acecho de hacer desaparecer el presente en la narrativa airana—. Sin embargo, el Ministro les aclara que “a nadie en el gobierno le importaba lo que dijera el periodismo sobre las películas proyectadas en el festival” (69). Esto, si bien alivia al director del evento, al mismo tiempo:

tenía que hacerse cargo de una preocupación de índole superior. De las palabras de Ministro se desprendía que él y sus colegas del Ejecutivo, y por extensión toda la gente seria y ocupada en cuestiones de relevancia concreta no le daban ninguna importancia a lo que pasara puertas adentro del Festival. Los veían como niños entreteniéndose con sus juguetes, y a sus querellas como parte del juego, un griterío por nimiedades del que los adultos solo podían sonreír. (69)

Hay algo en este fragmento que hace tocar el festival con la economía y la política. Es decir, el festival es usado por la política, pero sin ningún tipo de interés por los resultados o lo que proponga el festival, como si el mero uso del festival para promocionar una ciudad o una gestión valiera por sí mismo independiente del “juego de niños” del arte que en el interior del mismo se desarrollaba. A pesar del contacto, las lógicas, sin embargo, parecen no afectarse y siguen corriendo por carriles diferentes. Algo que la ficción explota al máximo: las autoridades políticas aparecen, se promocionan, apoyan el festival, pero no intervienen más allá de la publicidad de la ciudad o de la gestión propia. Mediante estas apariciones, la novela propone una utopía de contacto entre festival, economía y política donde ninguna influye de modo determinante sobre la otra.

Un triple contacto que los estudios sobre festivales insisten en poner en primer plano como incentivos y fuerzas que operan en el sostenimiento de los eventos, ya que se convierten en un recurso urbanístico de desarrollo del turismo y de posicionamiento de determinadas ciudades o políticas durante su realización (véanse, entre otros, Flores, *et al.* 2016; Redondo Neira 2015; Devesa, *et al.* 2009; Fabiani 2012). Esto podría ayudarnos a reflexionar hasta qué punto los festivales se han convertido en uno de los eventos más importantes en donde se exhiben y se

presentan panoramas de las artes contemporáneas; es decir, porque en ellos confluyen una serie de prácticas sociales y culturales que dotan, en su contacto, de una valoración significativa a los mismos, a la vez que a los artistas que participan en él. Aunque también nos llevan a dudar sobre la utopía propia que aparece en la ficción airana, porque imaginar estas relaciones entre las prácticas sin efectos entre ellas es, por lo menos, paradójal con las lógicas de consumo que aparecen en la misma ficción o, incluso, con la preocupación misma de los organizadores por las reacciones con la política. Antes que esta utopía, los estudios sobre festivales aquí mencionados dan cuenta de las relaciones bastante estrechas que se sostienen entre esos diversos niveles. Habría que preguntarse, entiendo, si esas relaciones pueden o no afectar los repertorios cinematográficos seleccionados por el festival, algo que la novela pareciera descartar por medio de la propuesta de una utopía de contacto entre las prácticas. Hasta ahora, no se han realizado estudios que puedan responder este interrogante, pero el mismo hecho de plantearlo y dejarlo como tarea futura, a partir de la lectura de la novela de César Aira es, entendemos, una manera de visibilizar una problemática que estimula investigaciones posteriores.

Por otro lado, si el contacto entre prácticas que promueve una valoración interescolar, compleja y múltiple, se produce, en el caso de *Festival* lo interesante es que se genera a partir de la escritura y, sobre todo, del formato libro. Es el objeto libro el que, tanto en la ficción como en la circulación, contacta prácticas y valores para diferenciarlos en el marco mismo de un festival. Vimos cómo el libro contactaba cine, escritura y economía en el caso de los libros de Perla y de la madre de Steryx, diferenciándolos a pesar del mismo formato y lugar de venta y circulación, como si ambos participaran de sistemas de valoración diferentes. Pero esos contactos están inscriptos, además, en y desde la propia novela que Aira escribe. *Festival* se escribió en y desde el marco del BAFICI, un festival de cine, fue presentado al año siguiente en la nueva edición del mismo junto con dos libros sobre cine, y como si fuera poco, la primera edición se hizo con dineros públicos y llevó en la tapa y contratapa el sello de la ciudad de Buenos Aires, inscribiendo la gestión política en su materialidad. Es decir, el libro materializa en sí mismo ese contacto múltiple con diversas prácticas y se recarga de valor a partir de los contactos que el festival promueve, al tiempo que dota de valor al festival mediante la escritura de una de las firmas con mayor peso en la literatura argentina contemporánea.

Hay en ese gesto de Aira una apuesta por el objeto libro como sede y depositario de un plus que genera efectos diversos, pero ese uso es, al mismo tiempo, producto, como señala en “Ars narrativa”, de la melancolía: de la insistencia en el objeto del libro en un momento en que se anuncia su final. Así como el arte cinematográfico y la literatura tienden a generar la documentación de una pérdida para su supervivencia futura, el libro es, en este sentido, lo que Aira trata, en una proliferación desbordante en canales de circulación de los más diversos y en una producción que llega casi a los 100 libros publicados, trata, decíamos, de garantizar desde el presente su supervivencia futura, suturándolo con diversas prácticas y espacios. Es decir, el libro como el festival son los depositarios de un nomadismo valorativo y disciplinar que se ensaya en un continuo narrativo temporal e insistente de eso que aún llamamos arte. Y *Festival* es, en este sentido, un documento más de ese continuo que señala lo que el libro puede en el presente para que, si en un futuro desaparece, sepamos que existió.

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- AIRA, César. *Festival*. Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires: Bafici, 2011a.
- . *Festival*. Buenos Aires: Mansalva, 2011b.
- . "Por qué escribí." *Nueve Perros* 2 (2002-2003): 27-33.
- . "Ars narrativa." Mimeo, leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas. Mérida, septiembre de 1993.
- . *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- . *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- . *Fragmento de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- . *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2008.
- . *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- ANDERMANN, Jens. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BÁEZ, Frank. *En Rosario no se baila cumbia*. Buenos Aires: Folia Ediciones, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DEVESA FERNÁNDEZ, María, et al. "Análisis económico de la demanda de un festival cultural." *Estudios de economía aplicada* 27 (2009): 137-158.
- DEVESA, María, et al. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales culturales: el caso del Festival Internacional de Cine de Valdivia." *Eure* 38.115 (2012): 95-115.
- DUPRAT, Gastón y COHN, Mariano. *El artista*. 2009.
- FABIANI, Jean-Louis. "Les festivals dans la sphère culturelle en France." *Territoires contemporains* 3 (25 de enero 2012): 1.
- FLORES RUIZ, David, et al. "Turismo, cine y desarrollo local. El Festival de Cine de Huelva." <http://www.uhu.es/IICIED/pdf/14_15_festi.pdf> [28/09/2016]
- GETINO, Octavio. *El capital de la cultura*, Buenos Aires: Ciccus, 2008.
- GIORGI, Liliana. "A celebration of the word and a stage for political debate: Literature festivals in Europe today." *European Arts Festivals. Strengthening cultural diversity*. België: European Commission, 2011. 11-24.
- GROSSBERG, Lawrence. "Consideración del valor: cómo salvar a las economías de los economistas." *Estudios culturales en tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. 125-204.
- SZABÓ, János Zoltán. "La investigación acerca de los festivales." *Observatorios culturales en el mundo. Boletín Gestión Cultural* 19 (2010): 1-7.
- LAERA, Alejandra. *Ficciones del dinero*. Buenos Aires: FCE, 2014.

- . "Entre el valor y los valores de la literatura." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria* 15 (2010): 139-150.
- LAISECA, Alberto. *El artista*. Buenos Aires: Random-House Mondadori, 2010.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MOLINA, Cristian. *Relatos de mercado* Rosario: Fiesta Ediciones, 2013a.
- . "La melancolía en los relatos de mercado de Sergio Raimondi." *Castilla. Revista de literatura* 4 (2013b): 630-651.
- . "Melancolía en los relatos de mercado de Nadia Prado." *Revista chilena de literatura* 87 (2014): 213-233.
- . "Nota sobre las melancolías en *La mafia Rusa* de Daniel Link." *El Taco en la brea* 3 (2016): 156-166.
- . "¿Quién es el artista?" *Cuadernos de Literatura* XX.40 (2016): 119-140.
- PIZANO, Olga, et al. *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Colombia: Edición del Convenio Andrés Bello, Unidad Editorial, 2004.
- POIRRIER, Philippe. "Introduction: les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction." *Territoires contemporains* 3 (25 de enero 2012): 10.
- REDONDO NEIRA, Fernando. "Festivales de cine y tendencias de futuro. Un estudio de caso." *Opción* 31.Especial 1 (2015): 620-633.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*- Barcelona: Gedisa, 2002.