

LAS VUELTAS DE CESAR AIRA

Sandra Contreras

Consejo de Investigaciones. Universidad Nacional de Rosario

Pensar en la obra de César Aira es pensar, ya, tal vez, en César Aira, en la voz inconfundible de un conversador frívolo y cortés pero también en el experimentador de todos los estilos, en un maestro de la narración pero también en el "eterno aprendiz" que se expone sin reservas, como bien se ha dicho, "sin temerle al papelón"¹. El gesto de publicar periódicamente *todas* sus novelas, además de sus ensayos, prólogos y declaraciones que no hacen sino reiterar un desinterés por la obra y afirmar, en cambio, una devoción por la figura del artista, nos ha desplazado, paradójicamente, de la consideración de lo escrito, de la obra, a la consideración del "artista en acción", del gesto infinito de escribir². De modo que leer en la literatura de César Aira la construcción de lo que él mismo ha llamado "el mito personal del escritor" es, se dirá, una pretensión obvia y previsible. Las notas que siguen quieren empezar con esa evidencia, al menos empezar por deslindar los elementos formales con los que César Aira escritor -lector- construye ese relato de la vida, más precisamente de la vida del artista que,

fragmentario, se encuentra disperso en sus ensayos³. Empezar con las vueltas de la vida que definen para Aira la novela del artista y desde allí pasar a las vueltas que articulan su literatura. Y si empezamos por aquí, por lo demás, es porque la literatura de Aira tiende a ese relato como a su extremo y a la vez su elemento primordial; o porque la literatura, para Aira, acontece allí donde de la obra, de los libros, de los relatos, es posible extraer los rasgos que, en una frágil combinación, compongan la perspectiva de un "artista hecho mundo".

Una primera evidencia: el sistema de Aira gira en torno al nombre propio: así como los nombres de Whitman, Valéry, Wilde, Flaubert o Carriego, insisten en los ensayos de Borges -es decir, no como nombres de "eminentes artífices" ni como los de aquellos que han sido desplazados por los nombres de sus personajes⁴ sino como los nombres que más que a una obra designan un destino único y ejemplar- así el nombre propio es en Aira el sostén de un relato que renaciendo siempre intacto en cada repetición exige, sin embargo, para constituirse, un continuo de invención: la leyenda de Osvaldo, la historia de Puig, el cuento maravilloso de Copi, la novela de Arlt.

Una segunda evidencia. El mito personal del escritor se cuenta, en principio, en el tono y en el tiempo del *homenaje*, esa forma de celebración póstuma de la vida, en tanto el nombre que Aira cuenta es el nombre del maestro: nombre de devoción pero también, aquí, nombre de muerto. Las páginas dedicadas a Osvaldo Lamborghini, escritas en la tensión entre la evocación melancólica del nosotros, la intimidad del recuerdo personal y la impersonalidad del epitafio, son en este sentido ejemplares⁵. Como si el vínculo con el maestro sólo pudiera ser una relación anacrónica, y no meramente porque se escribe después de su muerte -aunque no habría que olvidar esta obviedad ni la evidencia de que el discípulo es el que edita, póstu-

mamente, sus escritos-sino porque la estructura temporal del relato constituye al maestro como *adviniendo* en la memoria de un duelo futuro y a el o a los discípulos en un conocimiento, más antiguo que ellos mismos, de que la muerte de ese "ser-en-nosotros" que es el ser amado es *posible*: habiendo nacido adulto y ya maestro, Osvaldo es el que ha saltado las etapas de la vida y el que retorna, desde el comienzo, en la forma de un legado: "Lo habíamos adoptado como una lengua que hablábamos y atesorábamos y aprendíamos siempre de él, de su presencia querida y venerada"⁶. Al otro lado del relato, Manuel Puig es el *sobreviviente*. Puig, dice Aira⁷, es el que oía la muerte -su marca son esas voces presas en la desaparición, expropiadas en la muerte de la alienación, y que resuenan en "recuerdos dolorosos, deseos insatisfechos, vidas desperdiciadas"- pero, *a la vez*, el que con un gesto inicial de amor "iba más lejos que todo lo demás y sobrevivía a todo". La voz de Puig, que en el relato de Aira es efecto suplementario entre la lengua y la historia es la que, en tanto *suplemento de vida*, convierte a Puig en escritor: último sobreviviente de la muerte, Puig es el que -diríamos- puede "contar el cuento".

Vida suplementaria, vida atravesada y transfigurada por la perspectiva de la muerte, la vida del artista empieza por afirmarse, en el relato de Aira, como una *vida anacrónica* y como una *vida no personal*, esto es, como una fuerza que, siendo superior al individuo, atraviesa la obra y la hace escapar al tiempo de la cronología y por lo tanto al orden de los manifiestos, los sistemas, la polémica personal⁸. Y es en el anacronismo y en la impersonalidad que las etapas "vitales" del nacimiento, la juventud y la vejez -Aira no deja de señalar la edad de los artistas: la madurez de Osvaldo, la eficacia infantil de Copi, la juventud de Rubén Darío- se articulan en un relato que, si se nos permite su reconstrucción, cuenta más

o menos lo siguiente⁹: hay, en principio, o hubo en el principio, el momento de *querer ser escritor*, momento juvenil en el que se formula la vocación como un proyecto -yo seré escritor, como los escritores que amo: el mismo. Otro, es el momento de *haber empezado* a serlo, el momento en que el escritor, habiendo reunido el valor de rechazar a los maestros que ama y habiendo renunciado así a lo que lo ha constituido, se ha vuelto por completo *otro*. Ni antes ni después, el escritor nace en el pasado absoluto de la innovación, cuando habiendo abandonado toda intención -incluso la del abandono mismo- el encuentro con *lo otro*, lo absolutamente Nuevo, ya ha actuado en él y lo ha despojado de sí mismo. No se trata, sin embargo, de que este comienzo suceda o corone la etapa juvenil, previa e imperfecta. En otro sentido, es precisamente el instante inconcencible del *nacimiento del artista*, que Aira no deja de singularizar en cada relato -"[Osvaldo] parecía haber nacido adulto", "A los 42 años, nace el Monstruo"-, lo que al irrumpir de modo intempestivo disloca la linealidad de la cronología e instaura un tiempo de una naturaleza diferente. El Comienzo acontece no en un pasado histórico sino en el elemento formal del pasado, el lugar mismo donde se elaboran las ficciones y las figuras¹⁰, en un pasado absoluto que, no habiendo sido jamás presente, no deja de insistir en tanto que pasado y retorna al mismo tiempo como pasado por-venir: el nacimiento del artista acontece en el instante paradójico en que lo absolutamente Nuevo, lo venidero, ya ha sido encontrado, y es en este sentido que su efecto no es simplemente el abandono de la previa etapa juvenil sino más bien una *vuelta*, el *retorno de la juventud* como *elemento formal* de la *innovación*. Es entonces desde la vejez como perspectiva ("no somos *tan* jóvenes", dice en otro lugar), es decir, desde la invención de la vejez como condición para que se afirme lo Nuevo y no desde lo viejo como una etapa que se supera y se desecha¹¹, que el escritor sabe, con retardo,

que ha debido abandonarlo todo, inclusive o sobre todo la vida misma, para que el éxtasis de la vocación juvenil retorne en una euforia de melancolía: "Parece como si no hubiera otro momento más que éste, póstumo, para empezar...Entonces, en el fondo del naufragio, volvemos en busca de consuelo a los poetas que amamos en nuestra juventud, cuando *queríamos ser escritores*"¹². No es un mero juego de palabras; es la transformación de las etapas de la vida en momentos primordiales de un relato. El nacimiento del artista que emerge, en tanto que nacimiento, entre la juventud y la vejez, hace que la juventud retorne como pura virtualidad, esto es como una juventud ya pasada -es el momento en que *queríamos ser escritores*- y no obstante todavía venidera -es el impulso de la *aventura por venir* que nos precipita en lo Desconocido. Hermann Broch ha sugerido, para el arte, un vínculo entre "el estilo de vejez", en tanto abstracción de las relaciones y en tanto voluntad de abarcar la totalidad del mundo, y un estilo mítico¹³; el mito personal del escritor de Aira, en cambio, en tanto compromete fundamentalmente la instancia del nacimiento como *pura innovación*, presupone un *mito y un estilo de juventud*: la invención de la vida del artista exige el abandono absoluto de la vida para que la vida retorne -vuelva- transfigurada, mítica, precisamente como *Vida Nueva*.

"¿Acaso es posible la vida nueva?": en la experiencia de esta pregunta que enuncia el narrador de *El llanto* se estructura, por lo demás, buena parte de la literatura de César Aira. "¿Empezar a vivir?": no es otra la pregunta que, en *El llanto*¹⁴, disloca el yo y el tiempo de la narración según la estructura doble del acontecimiento¹⁵. Porque de un lado, están los cambios, los sucesos que delimitan el proceso histórico del comienzo y que, podríamos decir, lo "efectúan": el abandono, la separación, los cambios de rutina, "las cosas aterradoras que empe-

zaron a suceder". Pero del otro, y como una línea abstracta que se desprende de esa serie de hechos novedosos, está *el hecho mismo del comenzar* que avanza en dos sentidos a la vez: algo, en algún momento, *ya* ha comenzado de un modo irreversible y es, por supuesto, el comienzo de la vida *del otro* ("[Claudia] había comenzado una vida nueva pero fuera de los límites de mi cerebro", p. 42), y al mismo tiempo algo, *todavía*, está por comenzar y es por supuesto el comienzo por venir de la historia *propia*, "mi historia"(p.55). Inactual -porque escamotea, cada vez, la plenitud del presente- la emergencia de la Vida Nueva es en *El llanto* la creación de un pliegue en el que el antes y el después del relato no cesan de diferenciarse. Anacrónica y por eso mismo in-vivible, la emergencia intempestiva de la Vida Nueva es la irrupción de una diferencia radical ("esa cosa sin parangón") que anula en el sujeto todo re-conocimiento y toda identificación, es la irrupción de *lo otro* en su forma más extrema que coincide, si es que puede localizarse, con ese punto en el que la extrañeza más absoluta, el horror y "la monstruificación" más incomprensibles se manifiestan, como "la salvaje ceremonia del comienzo", en los signos del rostro amado: el japonés a través de los actos de Claudia, los japoneses entre las flores de Escobar, el Japón sobre la Argentina.

Más aun, el Comienzo de la Vida Nueva es, podría decirse, el tiempo en el que esas pequeñas "anécdotas del destino" que cuentan, por ejemplo, *Ema, la cautiva* o *El vestido rosa*¹⁶, se escinden entre, por un lado, una *estructura melancólica* -esa mínima distancia que en *Ema*, *Manuel* o *Asís*, se abre entre sus vidas tal como suceden ("Ni la voluntad ni el azar -se dice *Asís*- bastaban para mudar sus vidas tal como sucedían", *EVR*, p.44) y la "tarea total" a la que hubieran debido responder ("Ni siquiera los años dilatados y la variedad del mundo le habían dado la oportunidad de responder a su destino", p.43)-, y por

otro, un impulso irrefrenable al viaje ("la urgencia por apoderarse del secreto del presente", *Ema*, p.169), que precipita a la vida en lo Nuevo y lo Desconocido. Y de este valor asignado a la instancia original del Comienzo proviene, también, sin duda, el valor que la literatura de Aira le confiere a la catástrofe. Pensemos, por ejemplo, en *La prueba*¹⁷ -por citar, junto con *El llanto*, al otro homenaje a Roberto Arlt de la literatura argentina contemporánea-: la catástrofe "era un comienzo - dice el narrador- pero también era un final". Un final desde el punto de vista de los valores conocidos -es decir, aquí, no una simple sustitución de unos valores por otros sino una transformación del conflicto moral del melodrama (mal-virtud, violencia-virginidad) en una relación asimétrica entre el mundo de las explicaciones (el de las identidades reconocidas, el de la nominación, el de las preguntas y respuestas, el de los mundos antagónicos e invertidos) y el mundo del amor (el de la acción pura, el de la decisión inmediata, el de la transformación súbita e incesante). Pero también un final que sólo es tal desde la perspectiva de un comienzo absoluto del mundo. La catástrofe de las últimas diez páginas, en este sentido, aun en su carácter hiperbólico, no es el final de un proceso sino la repetición de una catástrofe que ha tenido lugar, sin "los tiempos previos de preparación", desde la primera línea del relato: el relato empieza y, salvajemente, ya todo había sido transformado, a tal punto que toda la conversación que es la novela no es sino un paréntesis que se abre entre la brutalidad del comienzo ("¿Querés coger?", p.7) y la afirmación de lo inaudito ("Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas" p.87).¹⁸

La literatura de Aira está hecha de transformaciones, súbitas metamorfosis, torsiones imperceptibles; ella misma es

el acto de una torsión por la cual lo otro ha irrumpido en lo mismo para que lo mismo retorne, transfigurado, como lo absolutamente otro. “Y sin embargo... *hay un súbito en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo*”. Ésta, más que la precipitación prodigiosa de incendios, explosiones y muertes en el supermercado de Flores, es la catástrofe a la que asistimos en *La prueba*: “la transformación del mundo en mundo... una gran transformación detenida y vertiginosa a la vez”. Si el estilo, como lo sugiere Aira a propósito de Lamborghini es un campo gravitacional en el que se cae, éste tal vez sea el punto en el que la literatura de César Aira se precipita: el acontecimiento, tan definitivo como imperceptible, de una *transmutación*. Un cura que se vuelve cura en medio de truenos, relámpagos, muerte y desolación (*El Bautismo*), una loca que se vuelve loca en medio de la desesperación y del espanto (*La costurera y el viento*)¹⁹. De un lado los trastornos, los incidentes, los cambios que se precipitan; del otro, como desprendiéndose del espectáculo escalofriante de la catástrofe, la pequeña gran conmoción por la que todo *se vuelve lo que es*. Pasaje hacia lo heterogéneo y al mismo tiempo retorno de lo mismo, la *vuelta* es en la literatura de Aira “la escena de las escenas”; el viaje, su forma.

El *volverse real de la realidad* es, en este sentido, una de las operaciones que define la singular variación sobre el realismo de, por ejemplo, *El vestido rosa*, *El llanto*, *La prueba*. Hay un punto en que, o bien para los personajes o bien para el narrador, la vida y la realidad, de golpe y sin mediaciones -inmediatamente- “se vuelve real”. Una y otra vez los personajes o el narrador lo enuncian, lo constatan, lo afirman: “Esto es real”; y es el hecho mismo de la *afirmación*, y no lo que se afirma, lo que importa aquí. El realismo de Aira es, en principio, una

fuerza afirmativa, no porque suponga el simple retorno a una retórica realista, a la ilusión de que un reencuentro entre el objeto y su expresión es posible, sino porque más allá de la representación se impone desde el comienzo, esto es, *inmediatamente*, como una fuerza de constatación, porque es, *ante todo*, la irrupción de una perspectiva que se afirma en cuanto tal: "Pero es real, muy real, demasiado real, o simplemente real, y todo el horror está en que lo sea... real al fin, que es justo lo que nos hemos repetido miles de veces que no podía ser nunca..." (*El llanto*, p.73). No se trata sin embargo de una simple rehabilitación de la inmediatez, de una simple vuelta - en el sentido de una regresión- a ese estadio previo al de la representación en que el mundo se definía como una presencia en sí, sin delegación ni repetición. Por el contrario, si hay en la literatura de Aira la afirmación de un realismo, esa afirmación se articula según la forma de un "volver" pero a la vez, y arruinando los presupuestos mismos de un orden representacional, el "volver" que lo define y que da la medida de su "inmediatez" difiere del "volver presente" que funda la representación. Si el volver presente de la representación implica, por un lado, hacer venir a la presencia en presencia y, por otro, hacer venir de nuevo a lo ausente como doble, copia o restitución²⁰, lo que vuelve en el volverse real de la realidad en Aira no es un ser que se quiera unidad originaria sino una diferencia en sí que nunca se presenta como tal -y es en este sentido de *regreso desviado* que habría que entender la *vuelta al realismo* que supone su literatura. Pensemos, por ejemplo, en *El vestido rosa*. Nada, se dirá en principio, más fabuloso, nada más inverosímil. Sin embargo, si uno atiende al movimiento del relato advertirá que una fuerza a la que con el narrador de *El llanto* podríamos llamar una "explosión de realidad", lo atraviesa de manera intempestiva y discontinua.

“Nada -dice Asís- era más real, nada”, que ese vestido que vuelve, cada vez, intacto y obstinado. Y sin embargo, “la realidad siempre se hurtaba” y volver a viajar con el vestidito perdido produce “la sensación de un sueño”, como si, cada vez, una línea de fuga abriera una distancia allí donde nada parece más obvio y más incontestable. La realidad siempre se sustrae, está en otra parte, y a la vez nada es más real que ese puro efecto de aparición -aparición sin presencia- que a lo largo del relato insiste, único y dispar. Y es también una explosión de realidad -el deseo súbito de Augusta- lo que se impone en Manuel con la fuerza inusitada de un signo que obliga a pensar (“sólo allí prestó atención”) a la vez que lo expulsa fuera de sí y lo extravía. Precisamente, el punto en que la vida “se hace real” para Manuel es ese punto en el que la vida se le ha vuelto por completo otra, ese punto en el que objeto del hallazgo diverge de modo irreconciliable con el objeto de su búsqueda, ese punto entonces en el cual el viaje, en uno de sus tantos giros, “lo transformó”.²¹

Lo que vuelve, entonces, en el “volverse real” es una diferencia originaria -“lo real de la realidad”, según la expresión de Aira- pero al mismo y como desde el otro lado, se trata de una vuelta -de un retorno- de lo mismo. Precisamente, producido por la diferencia, lo que vuelve se determina, cada vez, como una *repetición*, como una *potenciación*. Volvamos a decirlo: un cura se vuelve cura, el mundo se vuelve mundo, la realidad se hace real. Cuando en el prólogo a *Novelas y Cuentos* advierte que la solución de *El fiord* al enigma literario de la alegoría consiste en “sacar el sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática y extenderlo en un continuo en el que algo deja de ser él mismo (...) y después vuelve a serlo indefinidamente” (“Prólogo”, p.11), Aira lee en Lamborghini los trazos de su literatura. Precisamente, en tanto la línea que la

recorre es la línea laberíntica del continuo -línea hecha de intervalos y atravesada por curvaturas- la literatura de Aira participa de un "impulso al infinito", no porque suponga la permanencia de lo idéntico sino porque presupone el infinito como una potencia de variación, el continuo como una variación virtualmente infinita de lo diferencial.

Una vuelta de esta naturaleza, "el volverse brasileño de Mario de Andrade" es lo que define a su vez, para Aira, el singular "exotismo" de *Macunaíma*. Mario, dice Aira en "Exotismo"²², da un paso radical en lo que se refiere a la pregunta de qué hacer, como escritor, con el "fait accompli" de la nacionalidad: más allá de los tres estadios del exotismo tal como lo conocemos -la perspectiva del extranjero, "el persa en Francia"; la del viajero, "el francés en Persia"; finalmente la del persa profesional que le vende al lector francés una Persia "persa", colorida, distinta, exótica- Mario puso la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y del azar e "hizo 'como si' fuera brasileño", siendo ya brasileño "hizo de su obra una máquina para volverse brasileño". Y ésta, dice Aira, es la última definición con la que trabajar: "la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo"(p.79). Hacer como si fuera brasileño, hacer como si fuera argentino: es en la intrusión de un "como si", en la afirmación de una perspectiva como ficción, donde se construye lo auténticamente nacional. Con esto Aira parece estar leyendo el célebre argumento de Borges en "El escritor argentino y la tradición" (en *Discusión*) o, mejor, con esto Aira afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo haciéndonos percibir un "como si" retenido entre los enunciados: "Tratándose de los irlandeses -argu-

menta Borges- no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo les bastó *el hecho de sentirse irlandeses*, distintos, para innovar en la cultura inglesa" (subrayados nuestros). Lo cual es como decir, desde el exotismo de Aira: para el arte, para la literatura no importa *ser* irlandés de verdad sino hacer *como si* lo fuera. Aira, no obstante, da un paso más. Hacer como si fuera argentino, volverse brasileño, "convertirse en lo que ya se es", parece consistir no tanto en hacer como si fuera distinto, extranjero, para innovar en la cultura en la que se está (tal, el argumento de Borges) sino más bien en hacer *como si fuera el mismo*, en llevar la paradoja al límite y elevar lo argentino mismo a la enésima potencia, afirmar de inmediato un poder de metamorfosis por el que *volverse argentino* es lo que nunca ha comenzado del todo y sin embargo no puede dejar de recomenzar. "Volverse argentino", de este modo, es, estrictamente hablando, una *repetición*. Por esta potenciación de lo argentino, por esta repetición -repetición originaria- pasa lo diferencial ("lo auténticamente nacional") pero en el sentido de una *diferencia en sí*, diferencia última que, referida sólo a lo que difiere, ya no se mide ni se establece en virtud de un parámetro anterior (nacional-extranjero, propio-ajeno, central-marginal). Volverse argentino no será de este modo el arte de *representar lo nacional* sino el arte de una *auténtica interpretación*: el arte de ensayar el poder de variación de la Diferencia que escapa a los límites y a los presupuestos mismos de la representación, el arte de abrirse a la Diferencia que la literatura realiza y que sólo el arte puede realizar. Por esto si el volverse argentino que es el exotismo de Aira puede leerse como una suerte de *regreso a la afirmación de la nacionalidad*, hay que decir también que

son el poder de metamorfosis y el simulacro -poder y ejercicio de la literatura- los que trazan la vía de este retorno como regreso desviado.²⁸

Determinada, entonces, cada una de estas *vuelatas* por un lado como retorno -esto es, no como una vuelta de lo idéntico sino como una potenciación de lo mismo-, por otro, como simulacro -es decir como efecto de la afirmación de una distancia en el origen y de una perspectiva como "ficción"-, lo que vuelve, decíamos, es una diferencia en el origen, una diferencia originaria: el encuentro con esa "cosa sin parangón" que suscita en *El llanto* la invención absoluta de la vida en la vida, o una pura invención en la interpretación de lo nacional. Más aun, y según la lógica del retorno, lo que vuelve cada vez es la forma "extrema" de todo lo que es. La literatura de Aira es, podría decirse, ese punto de inflexión por el que lo mismo se afirma en su devenir y en su diferencia y retorna en la forma de *lo extremo*. Lo que vuelve en el volverse real es, así, el punto extremo de lo real, lo que Aira llama una y otra vez "lo real de la realidad", "la realidad real" (y el modo en que Aira adverbializa, cada vez, el efecto de real da cuenta de este retorno de lo extremo: "muy real", "más real", "casi demasiado real"). Lo que vuelve es lo auténtico en la ficción de la autenticidad. Lo que vuelve en el mito del artista, para volver a nuestro problema del comienzo, es la juventud como el extremo -el punto más alto- de la vitalidad. Y no porque se oponga a la vejez como expresión mínima de vida sino porque, más allá de la dialéctica, la juventud es el punto en el que la vida se afirma, de inmediato, como potencia de metamorfosis y de innovación, el punto en el que la vida que nunca ha comenzado del todo y que no puede dejar de recomenzar, no deja de nacer.²⁴

En este sentido, las vueltas de Aira implican lo que, con Deleuze, podríamos llamar una *genealogía*: el retorno de lo extremo supone, cada vez, el encuentro con el elemento "diferencial" pero también y por eso mismo con el elemento repeti-

dor, genético. Así, es en el encuentro con su extremo, con la diferencia en el origen, que nace lo real de la realidad; es también, por poner otro ejemplo, en el encuentro con la estupidez y la paradoja como con el extremo del pensamiento que nace, en *La luz argentina*, el acto de pensar en el pensamiento²⁶; y es en el encuentro con la juventud, como con su extremo, con su elemento diferencial y genético, que la vida se transforma en vida, como una vida que no deja de nacer, en la novela del artista. Para decirlo de otra manera: lo que vuelve en y lo que nace con la vida del artista es la vida misma como potencia de variación, como "nacimiento constante": vida producida por la diferencia (con la muerte, con ella misma) y determinada como repetición, máscara, simulacro.²⁶

Tal es la naturaleza del *vitalismo* de César Aira, del singular vínculo de inactualidad que entabla entre *vida y literatura*. No casualmente el comienzo de la Vida Nueva coincide en *El llanto*, por ejemplo, con el impulso narrativo ("Nada tan eminentemente narrativo como empezar una vida nueva"), como efecto de lo cual la violenta negatividad que abre el relato bajo la forma de la imposibilidad y la desdicha ("No puedo más. No puedo seguir... ¡No puedo vivir!... No puedo hacer un relato todavía") se transmuta en impulso narrativo, en la potencia de metamorfosis de una historia en otra. Y es este vínculo entre impulso vital y potencia narrativa el que informa, a su vez, al mito personal del escritor. Por esto el mito, que inventa una genealogía del artista -el nacimiento del artista y la opción artística que está en el origen-, implica a su vez la postulación de una *genealogía de la novela* en dos sentidos: postulación de un *origen de la novela* y postulación de *lo novelesco del origen*. El ensayo que cuenta *la novela de Arlt* ("Arlt") es, sin duda, su versión definitiva, magistral. En el principio, cuenta Aira, hay un *pequeño drama*, una opción artística que se realiza en una

peripecia de la que no se puede volver: tentada por contemplarse a sí misma, la conciencia del artista se *tuerce* sobre sí y, perdiendo así su parte más importante -precisamente, la que contempla-, se convierte, mutilada, en el Monstruo, un monstruo de conciencia. Dejemos de lado el modo en que Aira transforma el tópico ideológico de la "autoconciencia" en la torsión de una "conciencia plegada" y las consecuencias que se derivan de esta transmutación²⁷; subrayemos sólo la forma del relato: en el pliegue de un pasado absoluto, antes de que todo proyecto de novela sea posible, emerge intempestiva y novelescamente la tentación del artista de hacerse singularidad universal, de tal modo que lo novelesco es aquello que se encuentra *una vez que* ya ha sometido a la conciencia, al lenguaje, a la percepción y a la voluntad a una torsión irreversible. A su vez, y para contar el origen mítico de la novela en el horizonte de este origen mítico del artista, Aira se detiene en el encuentro de Balder e Irene en la estación y dice: "en su atmósfera de mito (...) se constituye la pareja primordial del mundo de Arlt, su Adán y Eva: el Monstruo y la Virgen." (p.66) Es decir, la pareja primordial, primera, se constituye en la última novela de Arlt, por lo demás la novela "mala": la constitución de la novela entonces o, mejor, de *lo novelesco -lo formal-* se lee allí donde Arlt abandona, o está a punto de abandonar, *la novela -la forma*. Pero no sólo esto, porque "ambas figuras -prosigue Aira- son imperfectas todavía". Hará falta entonces saltar a *El Jorobadito*, al cuento, para que el Monstruo y la Virgen, por fin enfrentados, realicen de modo magistral *la anécdota del Monstruo*. Lo cual es como decir: la novela de Arlt tiene, para Aira, su origen póstumo en la anécdota; lo novelesco se constituye allí donde la novela ha sido definitivamente abandonada -Aira no deja de señalar: "Arlt dejó de escribir novelas a los 30 años"- y allí donde, con la obra maestra, el artista nace por segunda

vez en el mito personal del escritor: "lo novelesco segundo, trascendental". La genealogía de Aira, de este modo, se funda en una *lógica -mítica- de la repetición*. Por un lado, para dar cuenta del origen de la novela, Aira extrae *dos* encuentros, cada uno entre *dos* personajes, siendo cada encuentro y cada personaje el extremo y la repetición del otro: el Monstruo retorna en la monstruosidad de la Virgen que se tuerce sobre sí, y la Virgen en la virginidad del Monstruo que no se reproduce. Por otro lado, el nacimiento del artista que había acontecido en el instante inconcebible de la opción formal, sólo es tal desde la perspectiva de este *nacimiento segundo* que es su *nacimiento póstumo*: "a los 42 años -dice Aira, ni antes ni después- nace el Monstruo".

Nuevamente, de lo que se trata aquí es del retorno de lo extremo: en el origen, lo novelesco retorna en la forma extrema de la anécdota o, para decirlo de otra manera, lo novelesco se constituye allí donde la novela se *encuentra con* la anécdota, esto es, con su "elemento propio" como con algo dispar o incomparable, como con su extremo y con su límite. Y no porque la anécdota sea su término o defina sus contornos sino porque, cambiando sustancialmente la noción misma de límite (como de-limitación de oposiciones), el límite de la anécdota es la matriz donde la diferencia de la novela (diferencia con otras formas y diferencia de la novela de sí misma) no cesa de diferenciarse. Así como la juventud es la forma superior de la vida y al mismo tiempo el punto en el que la vida no se acaba y no deja de nacer, así lo novelesco es el extremo de la novela y al mismo tiempo lo *in-formal*, ese punto en que la novela no cesa de no completarse. En este *uso (in)formal* de las formas la literatura de Aira se constituye como un "ejercicio trascendental" del relato, no porque apele a algo fuera del relato sino porque capta en el relato su elemento diferencial y repetidor, es decir, aquello que lo hace nacer al mundo, ya, repitiendo.²⁸

En este sentido, quizás, haya que entender la *vuelta del (al) relato* que implica la literatura de César Aira: no como una apropiación irónica o una parodia de las formas tradicionales del relato (la fábula, el melodrama, el comic, la novela gótica, de aventuras) sino, de un modo más abstracto tal vez, como la recuperación de un relato en "estado puro", de su "opción formal". Ese relato en que para Aira siempre está en el Comienzo y que podemos extraer, como un fragmento nítido, simple, primordial, de cada una de sus novelas: el cuento de Martín Fierro que los esposos Mariezcurrena leyeron, sin leer, en los dibujos del folletín (*El Bautismo*); o ese residuo de relato fantasmal que es el cuento de Asís ("había un vestidito y desapareció"); o la escena vívida del primer helado en el que se envuelve la historia de *Cómo me hice monja*; la aventura amorosa en el glaciario o cada una de las leyendas que proliferan en *La liebre*; o la historia punk de Sergio Vicio que Mao cuenta, de modo perfecto, inmejorable, en *La prueba*. Si la literatura de Aira vuelve, hoy, al relato es porque implica, cada vez, la extracción de ese relato en sí que siempre "había estado antes" y que, por lo demás, es lo único que hace falta para que el mundo empiece.²⁹ Lo cual no supone, entiendo, la multiplicación -posmoderna- de los relatos ni la "paranoia" de que, entonces, "todo es ficción". Todo lo contrario. Si la ficción es aquí la condición del Comienzo es porque se afirma como la emergencia instantánea de la fábula en su forma más singular, insustituible. La invención, única e impar, es lo que se envuelve en el pliegue del Comienzo y es desde este "punto de vista" que lo determina todo que el mundo de Aira pasa a la realidad como a su extremo -inmediatamente, transformando la naturaleza del realismo, en un más acá de la pregunta por posibilidad o la imposibilidad de representar. La literatura misma es, en el mundo de Aira, ese pliegue, ese punto de inflexión que, según "la épica de un trastorno", nos hace pasar al otro lado del espejo. La vuelta del relato es, podría decirse, su última vuelta. O, mejor, la primera y la definitiva.

NOTAS

- ¹ Así lo señaló Guillermo Saavedra, en *Clarín*, Cultura y Nación, 1992.
- ² Con *Los fantasmas*, en 1990, y tal como lo dice la contratapa, Aira inicia la publicación "periódica" de sus novelas inéditas: *El Bautismo* y *La liebre* en 1991, *Embalse*, *El llanto*, *El volante* y *La prueba* en 1992, *La guerra de los gimnasios* y *Cómo me hice monja* en 1993 (también *Madre e hijo*, una obra de teatro), *Los misterios de Rosario* y *La costurera y el viento* en 1994.
- ³ Los ensayos de los que puede extraerse este relato son los siguientes: "Zona peligrosa", en *El Porteño*, abril 1987; "Prólogo" a Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988; *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991; *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1991; "El sultán" en *Paradoxa* n° 6, Rosario, 1991; "EL abandono", en *La hoja del Rojas*, Bs.As., noviembre 1992; "Innovación", inédito, texto leído en el Homenaje a Carlos Fuentes, México, 1992; "Arlt" en *Paradoxa* n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- ⁴ Yeats, Rilke, Joyce se afirman, para Borges, como "eminentes artífices" detrás de los cuales, y aun cuando su obra sea más memorable, no hay sin embargo una "personalidad" comparable, por ejemplo a la de Valéry. A su vez, están los ensayos dedicados al *Quijote* o al *Martín Fierro*, pero faltan los dedicados al nombre o a la figura de Cervantes y de Hernández. Véanse en especial los ensayos reunidos en *Discusión* y en *Otras inquisiciones*.
- ⁵ Cf. "Prólogo", art. cit. La inflexión del nosotros como sujeto del duelo es, sin embargo, decisiva en la necrológica publicada en *La Razón*, Bs.As, 24 de noviembre de 1985.
- ⁶ Para el análisis de la relación entre nombre propio y muerte, véase Derrida, Jacques: *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, y "Políticas del nombre propio" en *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1984.
- ⁷ En "El sultán", art.cit.
- ⁸ Y es sin duda por esta relación de no-contemporaneidad que informa el vínculo de Aira con la literatura que, anotemos de paso, hablar sobre el escritor "mientras vive", esto es, *en tanto que vivo, en tanto que contemporáneo*, no es sino privarlo de su categoría de maestro y de su condición de "artista en acción" para volverlo - paradójica, irónicamente- "eminente artífice": así, del ensayo que le dedica a Saer -cuyo título, "Zona peligrosa", no alude a su figura sino a una zona, si bien la mejor, de su obra- no importa tanto la crítica explícita a las últimas páginas de *Glosa* cuanto ese reproche, cauteloso y solapado, al tesón y al profesionalismo con que Saer consolida una obra, a esa atmósfera de "taller literario" que se desprende de sus novelas y que recién en *Glosa*, al borde del fiasco y por fortuna para

Aira, parece abandonar. La nota se había abierto con la postulación de Puig y de Saer como los dos únicos novelistas que hoy podemos presentar los argentinos. Lo que sigue es una *consideración*, irónica por cierto, de la obra de Saer; las páginas que le dedique a la voz y el nombre de Puig se postergan, no obstante, para ser escritas a su muerte. (Para la noción de vida como "fuerza no personal" y su relación con la escritura como "estilo", cf. Deleuze, Gilles-Parnet, Claire: *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980, p.10 y pp.58-60.)

- 9 Cf.en especial "El abandono", *Nouvelles impressions du Petit Maroc e "Innovación"*.
- 10 Cf. *Memorias para Paul de Man*, ed.cit., pp.68-72
- 11 Baudelaire, dice Aira en "Innovación", inventó la vejez, la decrepitud, el hastío de lo contemporáneo para que se afirme la fuerza intempestiva de lo Nuevo y es la invención de la vejez en tanto invención de las condiciones la que hace que lo Nuevo como punto de creación absoluta, retorne en el mito de la juventud del artista, como repetición del momento original
- 12 En "El abandono", art.cit. Subrayados nuestros.
- 13 En "El estilo de la edad mítica. Introducción a *La Iliada* de Rachel Bernaloff", en Revista *Eco* nro. 133-134, Mayo-junio 1971.
- 14 Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- 15 Para la "estructura doble" del acontecimiento, véase Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, en especial las series "De los efectos de superficie", "De la proposición" y "De la doble causalidad".
- 16 *Ema, la cautiva*: Bs.As., Editorial Belgrano, 1981; *El vestido rosa-Las ovejas*: Bs.As., Ada Korn Editora, 1984.
- 17 Bs.As., Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- 18 Si *El llanto* articula el drama arltiano que es el "suceso extraordinario" de la vida nueva, *La prueba*, podría decirse, lee la clásica escena arltiana de "la prueba de amor" ("el malvado experimento", "la prueba de un loco"). De este modo la literatura de Aira hace variar -o disputa- el sentido que la literatura y la crítica de Piglia le han asignado a Roberto Arlt. Si Piglia lee la literatura de Arlt desde las relaciones dialécticas de poder (poder-no poder escribir, poder de la ficción -de la mentira, de la falsificación- como realización imaginaria de lo que no se puede en la realidad, como negación e inversión de un estado de realidad), la literatura de Aira es la puesta en acto de lo novelesco arltiano como *potencia afirmativa* de acción, lee el conflicto de fuerzas que dramatiza la literatura de Arlt en términos de potencia, de lo que el amor, la traición y la literatura pueden. *La prueba*, en este sentido, lee la afirmación arltiana de la fuerza brutal, "impune", del amor como la afirmación inmediata de una acción que desconociendo por completo sus alcances y según un impulso nietzscheano ("yo no podría abandonar una acción después de haberla comenzado") va hasta el final

- de lo que puede.* (Para la distinción entre una concepción negativa del poder y el sentido afirmativo de la potencia, cf. Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986 y *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984.
- ¹⁹ *El Bautismo*, Bs.As., GEL, 1991; *La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- ²⁰ Cf. Derrida, Jacques: "Envío" en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ²¹ Hemos trabajado la variación sobre el realismo que supone la literatura de Aira, en el marco de una investigación mayor realizada para el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, en "César Aira: un efecto de real", 1992-1993.
- ²² En *Boletín/3* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, UNR, 1993.
- ²³ Para una lectura del modo en que Ricardo Piglia y César Aira hacen variar, de modo divergente, la consigna borgiana en torno a la relación entre nacionalismo y literatura, cf. Contreras, Sandra: "Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición" en *Paradoxa* n°7, ed.cit.
- ²⁴ En cuanto al eterno retorno de las formas extremas, véase Deleuze, Gilles, a propósito de Nietzsche, en: *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar Universidad, 1988, pp.95-97 y 115-122.
- ²⁵ Hemos trabajado este aspecto de la narrativa de César Aira en "El movimiento de la idea", CIUNR, 1991.
- ²⁶ Para la noción de "genealogía", en el sentido que aquí le damos, véase Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed.cit., pp.235-245.
- ²⁷ La lectura de Aira arruina la argumentación de la crítica ideológica que tiene, sin duda, en *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta su mejor exponente. Si para Masotta las individualidades sobresalientes de Arlt -Erdosain, Astier, Balder- se definen en su capacidad de pasar de lo inmediato a lo mediato, de percibir los desajustes del todo social, en la "autoconciencia como comprensión de la totalidad", Aira trabaja precisamente *con* este tópico para transformar esa *reflexión sobre sí*, y el efecto de totalidad que supone, en la in-mediatez de un pliegue.
- ²⁸ Para la noción de "trascendental", cf. Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed.cit.
- ²⁹ La lectura que Aira hace de Copi opera una arqueología del relato: Aira empieza por la narrativa, la última incursión de Copi, para ir retrocediendo según una lógica de los umbrales (siempre hay un umbral previo) de la novela al comic-teatro (*El Uruguayo* sería el umbral entre el comic-teatro y la novela), de aquí al comic, del comic al teatro, y de aquí otra vez al relato "que había estado antes" como una forma primordial. Cf. *Copi*, ed.cit., pp. 13-15.