

# César Aira: la novela del artista

---

205

*Sandra Contreras*  
*Universidad Nacional de Rosario*

Pensar en la obra de César Aira es pensar, ya, en César Aira, en el continuo inventor de historias y de fábulas, en la voz inconfundible de un conversador frívolo y cortés pero también en el experimentador de todos los estilos, en el maestro de la narración pero también en el "eterno aprendiz" que se expone sin reservas, como bien se ha dicho, sin temerle al "papelón". La publicación periódica -para algunos a veces prescindible- de *todas* sus novelas, paradójicamente, nos ha desplazado de la consideración de cada texto en sí, de lo escrito, a la consideración del "artista en acción", del gesto infinito de escribir. Sus ensayos, prólogos y declaraciones, por otra parte, no hacen sino reiterar un desinterés por la obra y afirmar, en cambio, una devoción por la figura del artista. De modo que leer en la literatura de César Aira la construcción de la figura de César Aira escritor es, se dirá, una pretensión obvia y previsible. Las notas que siguen quieren trabajar con esa evidencia, al menos empezar por deslindar los elementos formales con los que César Aira escritor-lector construye el "mito personal del escritor": ese relato de la vida del artista que, fragmentario, se encuentra disperso en sus

ensayos.<sup>1</sup> Queda para después, si es que la distinción es pertinente, la lectura del modo en que toda su literatura supone una "inmensa rúbrica autobiográfica".

206 Una primera evidencia: el sistema de Aira gira en torno al nombre propio, ese punto de reunión que siendo más que los elementos heterogéneos que vincula -un procedimiento, la construcción de una voz, un episodio de la vida vuelto anécdota- pero siendo a la vez menos que su posible unidad, es la creación de una manera absoluta de ver las cosas, la afirmación de un mundo por completo nuevo. Así como los nombres de Poe, 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 personajes<sup>2</sup> sino como los nombres que más que a una obra designan un destino único y ejemplar- así los nombres de Lamborghini, Puig, Copi, Arlt, Darío o Borges mismo, articulan los ensayos de Aira. Punto de inflexión entre la mayor impersonalidad -"el arte, dice Aira citando a Lautréamont, debe ser hecho por todos, no por uno"<sup>3</sup>- y la más absoluta singularidad -el estilo de Copi que existiría aun cuando no hubiera escrito<sup>4</sup>- el nombre propio es 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, entonces, 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 ejemplares.<sup>5</sup> Como si el único vínculo con el maestro 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, póstumamente, 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, el maestro 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" <sup>6</sup>

Del otro lado, Manuel Puig es el *sobreviviente*. Puig, dice Aira<sup>7</sup>, 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, efecto suplementario entre la lengua y la historia es también, en el ensayo, *suplemento de vida* -exceso de la dicotomía vida-muerte- y es esa voz, en la que Puig supo tramar sus historias la que, en el relato de Aira, lo convierte en escritor: el último sobreviviente de la muerte, el que -diríamos- puede "contar el cuento".

La vida del artista es, en principio, vida suplementaria, vida atravesada por la perspectiva de la muerte y la figura del escritor empieza por someterse a una lógica dual: lógica del muerto, lógica de la vida. Transfigurada de este modo por la irrupción de la literatura, la vida del artista se afirma en Aira como una "fuerza no personal" que, siendo superior al individuo, atraviesa la obra haciéndola escapar al orden de los manifiestos, las ideologías, las querellas personales, esto es, a la actualidad de una vida personal.<sup>8</sup> En esto, creo, radica el esencial *anacronismo*, esa relación de no-contemporaneidad, que informa el vínculo de Aira con la literatura. Si se relaciona con el sistema literario lo hace, ya lo dijimos, a través de sus maestros muertos, y cuando habla sobre el escritor "mientras vive", esto es, *en tanto que vivo*, es decir, *contemporáneo*, no hace sino privarlo, precisamente, de su categoría de maestro -anotemos de paso que el texto "Innovación" en el que Aira se postula como "militante de la literatura mala" y a lo Nuevo como valor es nada menos que el texto que leyó en México, en un homenaje a Carlos Fuentes, vivo-; o privarlo, en todo caso, de su condición de artista en acción -de "hombre hecho mundo"<sup>9</sup>- para volverlo "eminente".

te artifice... 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 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.<sup>10</sup> Como si la única relación posible con lo(s) contemporáneo(s), fuera no la disputa ni la polémica sino la distancia irónica. 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 lectura de la obra de Saer; las páginas que le dedique a Puig se postergan, no obstante, para publicarse *a su muerte*

Por otro lado, 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 disperso en los ensayos, cuenta lo siguiente: 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 empeñado* 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 desconocido, ya ha actuado en él y lo ha despojado de sí mismo. No se trata, sin embargo, de que el 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", "[Puig] se hace último [sobreviviente] en una maniobra deliberada de escritor, a la que llamamos 'vocación' y a veces 'genio'"-, es la instancia original del Comienzo, que ocurre antes de que cualquier método funcione, lo que al irrumpir de

modo intempestivo disloca la linealidad de la cronología e instaura un tiempo de una naturaleza diferente: el Comienzo acontece en un pasado esencial, absoluto, en lo que con Derrida podríamos llamar "el elemento formal del pasado", el lugar mismo donde se elaboran las ficciones y las figuras<sup>11</sup> y en lo que aquí podríamos llamar un pasado mítico; un pasado que, no habiendo sido jamás presente, no deja de insistir en tanto que pasado y que retorna al mismo tiempo como venidero, como pasado por-venir: el nacimiento del artista es precisamente el instante paradójico en que lo Nuevo, lo venidero, ya ha sido encontrado. Por esto, porque lo que se afirma en ese pasado en sí es lo Nuevo por venir, el efecto del nacimiento del artista no es simplemente el abandono de la previa etapa juvenil sino más bien el retorno de la juventud como *elemento formal* de la innovación. Baudelaire, dice Aira, 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.<sup>12</sup> Es también desde la vejez como perspectiva ("no somos *tan* jóvenes", dice en otro lugar) y no desde lo viejo como etapa superada que el escritor sabe, con retardo, que ha debido abandonarlo todo, incluso la vida misma, para que el éxtasis de la vocación juvenil retorne, cuando la vida ya ha pasado, en una euforia de melancolía: "Parece como si fuera demasiado tarde, 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*".<sup>13</sup> 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 virtualidad pura, 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 mítico<sup>14</sup>; el mito personal del

escritor de Aira, en cambio, en tanto compromete fundamentalmente la instancia del *nacimiento* como *pura innovación*, presupone el *mito de la juventud*: la invención de la vida del artista exige el abandono absoluto de la vida para que la vida retorne, transfigurada, mítica, precisamente como **Vida Nueva**

210

“¿Acaso es posible la vida nueva?”: no es otra la pregunta que, en *El llanto*<sup>15</sup>, disloca el yo y el tiempo de la narración entre el comienzo ya pasado y definitivo de la historia del *otro* y el comienzo latente de la *propia*. Inactual y por eso mismo in-vivable, la emergencia de la Vida Nueva es la creación de un pliegue en el que el antes y el después del relato no cesan de diferenciarse, es la irrupción de una diferencia radical que anula en el sujeto todo re-conocimiento y toda identificación (el punto en el que el horror más incomprensible se manifiesta, como “la salvaje ceremonia del comienzo”, en los signos del rostro amado: el japonés, los japoneses, el Japón sobre la Argentina). Más aun, el Comienzo de la Vida Nueva es, podría decirse, el tiempo en el que las “anécdotas del destino” que cuentan los relatos de Aira se escinden entre, por un lado, una *estructura melancólica* -esa mínima distancia insalvable que se abre en sus vidas entre la vida tal como sucede y la vida tal como hubiera podido ser-, y por otro, *un impulso irrefrenable al viaje*, una disposición absoluta para lo Desconocido, una precipitación en ese punto en el que la vida, de pronto ajena, se ha vuelto decididamente otra.<sup>16</sup> De este valor asignado a la instancia original del Comienzo proviene, también, sin duda, el valor que la literatura que Aira le confiere a la catástrofe. Pensemos, por ejemplo, en *La prueba*<sup>17</sup> -por citar, junto con *El llanto*, al *otro homenaje a Roberto Arlt* de la literatura argentina-: la catástrofe final “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, una transformación del conflicto moral del melodrama en una relación asimétrica entre el mundo de las explicaciones y el mundo del amor-; 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, no es el término de un proceso sino más bien 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, de golpe, salvajemente, ya todo había sido transformado, a tal punto que toda la novela no es sino un paréntesis que se abre entre la brutalidad del comienzo y la afirmación de lo inaudito.

La literatura de Aira es, podría decirse, ese punto de inflexión por el que la realidad se hace real, un argentino se hace argentino, la vida se transforma en vida, el mundo en mundo; es ese dispositivo 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 es lo real de la realidad, la ficción de la autenticidad -y es en este sentido de regreso desviado que habría que entender la *vuelta al realismo* que compromete su literatura<sup>18</sup> o esa suerte de *regreso a la nacionalidad* que importa su "exotismo".<sup>19</sup> Lo que vuelve en el mito del artista, para volver a nuestro tema, 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; precisamente si la juventud es el extremo de la vida es porque, más allá de la oposición dialéctica, 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. O para decirlo de otra manera: lo que vuelve en la vida del artista es la vida misma como potencia segunda, esto es, una vida producida por la diferencia (con la muerte, con ella misma) y determinada como repetición, máscara, simulacro.<sup>20</sup>

Tal es la naturaleza del *vitalismo* de César Aira, del singular vínculo de inactualidad que entabla entre vida y literatura. No casualmente el comienzo inactual 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. 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 voluntad artística que está en el origen-

212 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*<sup>21</sup> 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 la "conciencia plegada" y las consecuencias que se derivan de esta transmutación; subrayemos sólo la forma del relato: en el origen, antes de que la novela empiece, antes de que todo proyecto de novela sea posible, emerge intempestiva y novelesca -novelescamente- la tentación del artista de hacerse singularidad universal, de modo que lo novelesco es aquello con lo que Arlt se encuentra una vez que ya ha obrado y que ha sometido a la conciencia, al lenguaje, a la percepción y a la voluntad a una torsión -una peripecia- irreversible. En el "instante inconcebible" de la tentación Aira sitúa el origen mítico del artista y en ese horizonte cuenta, a su vez, el origen mítico de la novela. Se detiene, entonces, 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) La pareja primordial, primera, se constituye por lo tanto en la última novela de Arlt, por lo demás la novela "mala", lo cual es como decir que la constitución de la novela 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 que 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. En el origen, la diferencia y la repetición: lo novelesco retorna en la forma extrema de la *anécdota*. Y a su vez 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*: mientras vive, el escritor es generalizable; muerto, se hace particularidad universal, mito: "a los 42 años -dice Aira, ni antes ni después- nace el Monstruo".

213

Nuevamente, de lo que se trata aquí es del retorno de lo extremo: lo novelesco se constituye allí donde la novela se *encuentra con* la anécdota, esto es, con su su extremo y límite. Y no porque la anécdota sea su término o defina sus contornos sino porque, cambiando sustancialmente la noción misma de límite, más allá de la oposición, 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, así lo novelesco es el extremo de la novela y al mismo tiempo lo in-formal, y se constituye allí donde la novela es puesta en presencia de su "elemento propio" como algo dispar o incomparable. En este *uso (in)formal* de las formas la literatura de César 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. En esto probablemente la literatura de Aira encuentre una dimensión mítica, y en este sentido, quizás, haya que entender la *vuelta del (al) relato* que ella implica: como una recuperación de la *opción formal* del relato, del relato en "estado puro", como el retorno del punto extremo de las formas (lo folletinesco, lo melodramático, y no la parodia del folletín o del melodrama): ese relato que para Aira siempre está en el Comienzo<sup>22</sup>, ese relato perfecto y contundente que hay en cada una de sus novelas o novelitas, si alguien lo prefiere.

## Notas

1. Los ensayos a los que aludiremos son los siguientes: "Zona peligrosa", en **El Porteño**, abril 1987; "Prólogo" en: 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; "Puig" en **Paradoxa** n16, Rosario, 1991; "El abandono" en **La hoja del Rojas**, Bs As, noviembre 1992; "Innovación", inédito, texto leRdo en el Homenaje a Carlos Fuentes, México, 1992; "Arlt" en **Paradoxa** n17 Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993; "La juventud de Rubén Darío", Inédito
2. Yeats, Rilke, Joyce se afirman, para Borges, como "eminentes artífices" detrás de los cuales, sin embargo, no hay 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 a Cervantes o a Hernández. Véanse en especial los ensayos reunidos en **Discusión y en Otras inquisiciones**
3. En "Innovación", art cit
4. Cf **Copi**, ed cit, pp 58-59
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. Cf Deleuze, Gilles-Parnet, Claire: **Diálogos**, Valencia, Pretextos, 1980, p 10 y pp 58-60
9. La expresión se refiere a Copi, en **Copi**, ed cit, p. 60
10. En "Zona peligrosa", art cit
11. Cf **Memorias para Paul de Man**, ed cit, pp 68-72
12. Cf "Innovación", art cit
13. En "El abandono", art cit. Subrayados nuestros
14. En "El estilo de la edad mítica. Introducción a **La Iliada** de Rachel Bespaloff", en Revista **Eco** n1133-134, Mayo-junio 1971
15. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992
16. En este sentido pueden leerse **Ema, la cautiva**, **El vestido rosa**, **Una novela china**, **La liebre**, inclusive **Los fantasmas**.
17. Bs As, Grupo Editor Latinoamericano, 1992

HOMENAJE A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1894-1994)

- <sup>10</sup> Hemos trabajado este problema en "César Aira: un efecto de real" (1992-93) en el marco de una investigación realizada para el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario.
- <sup>11</sup> Hemos trabajado esta cuestión en "Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición" en *Paradoxa* n17, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- <sup>12</sup> En cuanto al eterno retorno de las formas extremas, véase Deleuze-Gilles a propósito de Nietzsche, en: *Diferencia y repetición*, Barcelona: Jugar Universidad, 1988, pp. 95-97 y 115-122.
- <sup>13</sup> "Arlt" art. cit.
- <sup>14</sup> Véase en este sentido la lógica con la que lee a Copi: el relato: la invención siempre es "lo que había estado antes".