

Rafael Arce

César Aira
Entre los indios

Buenos Aires: Mansalva, 2012, 121 págs.

Festival

Buenos Aires: Mansalva, 2011, 126 págs.

El náufrago

Rosario: Beatriz Viterbo, 2011, 82 págs.

El mármol

Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011, 152 págs.

Rafael Arce es profesor de Literatura argentina en la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. Doctor en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Su campo de investigación es la literatura argentina moderna, con especial interés en el género novelesco. Se doctoró con una tesis sobre el conjunto de la obra narrativa de Juan José Saer. Correo electrónico: rafael.arce@conicet.gov.ar

El arte automático

Después de setenta y cuatro novelas, cabe preguntarse si la obra de Aira no ha conseguido finalmente alcanzar ese ideal: la automatización absoluta del procedimiento. Ya el número de novelas estaría indicando algo en ese sentido, por más que al autor se le haya vuelto costumbre aclarar que no escribe mucho, ya que sus libros apenas pasan de las cien páginas. Pues el argumento no deja de ser endeble: si consideramos que dos novelitas de Aira suman una novela promedio, su obra narrativa sumaría treinta y siete libros, cálculo que se queda corto porque de hecho hay muchas extensas (las de Emecé, alguna reedición como *Canto castrato*). De modo que sí es una obra considerable, más todavía si le sumamos los ensayos. Y dado que el célebre continuo actúa también sobre la performance editorial (de tal modo que alguien está escribiendo una reseña sobre “la última novela de Aira” y ya está saliendo otra más, y uno nunca está seguro de cuál es la última) la pregunta sobre la automatización del procedimiento se vuelve pertinente. Pero quizás una automatización absoluta (como el mismo autor la imagina en algún ensayo, un poco irónicamente, con la ironía que suelen tener sus intervenciones) vaya en contra de sus premisas vanguardistas: un proceso que no se detiene, un movimiento absoluto, ¿no se entronizaría, finalmente, como el “resultado”, como la “obra”? Así como en una de las películas de Alec Steryx, el protagonista de *Festival*, la falta de una medida que permita calibrar lo “normal” impide determinar la locura de los tres solitarios protagonistas, así también la absolutización del movimiento, sin ningún contraste que permita experimentarlo, se termina pareciendo a la detención. La obra como resultado, a la que su movimiento se resiste, podría ser finalmente la “fórmula”, lo que no deja de tener figuras en sus historias: la fórmula del sabio loco (*El congreso de literatura*), el manual de instrucciones (*El divorcio*), la clave que permite la activación o la reactivación de la aventura (como en *El mármol*).

O quizás no haya contradicción. La fórmula es, sin más, la obra del arte de vanguardia.

La fórmula

¿Hasta dónde llegará? Esa es la pregunta, o esa es una de las preguntas. Porque sigue siendo el mismo... ¿Nada ha cambiado? La respuesta es negativa, si entendemos ese cambio en términos de evolución, de mejoramiento o de empeoramiento, de madurez o de vejez, de balance, todos términos que no sería pertinente proponer ante esta obra, o ante el movimiento de esta obra (o mejor aún: ante este desobramiento). Sin embargo, aquí un rasgo se ha acentuado, allá un matiz se ha desvanecido. Una hipótesis (no llega a hipótesis): habiendo

ironizado sobre todo, Aira ironiza ahora sobre sí mismo. El Cafulcurá de *Entre los indios* ya no es el de los textos del siglo XIX, sino el de *La liebre*: Pillán, el diablo mapuche, merodea la pampa airiana, y no otra, el espacio abstracto de Rugendas (Un episodio en la vida del pintor viajero) y de las ovejas (*Las ovejas*), la planicie encantada de Asís (*El vestido rosa*) y de Ema (*Ema, la cautiva*). La obra de Steryx es sin más la obra airiana: sigue planteando el enigma de su propio estatuto, enigma que para Aira es propio del arte. Como lo dice Lu Hsin (*Una novela china*), que la obra sea “real o un fraude” permanece, al fin de cuentas, como una comprensión incomunicable, incomunicabilidad que es para con uno mismo: el arte es comprensión de la propia incompreensión ante el arte. El descalabro de la historia de *El náufrago*, con su brutal interrupción, parece una parodia del clásico y metódico descalabro airiano de la historia, como si, habiendo pensado que de entrada podía permitirse todo (“De pronto, comprendemos que todo nos está permitido” dice en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*), comprendiera, después de tanto, que puede permitirse aún más. O, mejor, que el límite de lo permitido nunca está ya allí sino que se desplaza o, mejor aún, que hay que llegar al límite en el cual lo permitido se vuelve experiencia de lo ilimitado (y desaparece lo permitido). En *El mármol*, por el contrario, la apuesta parece ser el perfeccionamiento de la fuga hacia adelante, bajo el signo de la fórmula: las baratijas que el protagonista recibe como vuelto en el supermercado chino dictan el curso de la aventura, del mismo modo que Varamo debía conectar de modo verosímil, en el espacio de la novela, dos acciones heterogéneas: la escritura de un poema de vanguardia y el cobro de un sueldo con billetes falsos (*Varamo*).

¿Es una ironía sobre la propia fórmula? ¿Inicia Aira, o, mejor, ha iniciado, un proceso de abstracción?

La novela abstracta

Ironizando sobre su propia novela, Aira declara en alguna entrevista que *La liebre* había tenido cierto éxito por sus “elementos de mercadotecnia”. Con ello hacía referencia al trabajo intertextual con los clásicos argentinos del siglo XIX (intertextualidad de la que se burla en otro lado). Es lo que se ha llamado “el ciclo pampeano”, donde podría incluirse *Entre los indios*. Sin embargo, da la impresión de que, conforme avanza en su desobramiento, el movimiento airiano vuelve cada vez más livianos esos materiales mitológicos prestigiosos, como si importaran menos los indios del ciclo que los cuentos del diablo sobre los que se reflexiona en el apéndice de *Fragments de un diario en los Alpes*. Por su parte, el exotismo se despega de sus figuras más contundentes y se disemina en una serie de motivos (como los “glóbulos de pre-mármol”) o de rasgos que

desapropian la topografía del barrio porteño de Flores: como los objetos de Tlön que invaden el mundo real, los glóbulos de orientalismo, los glóbulos chinos, invaden el barrio de Flores y lo exotizan, lo airianizan (ya habían empezado a hacerlo con el submundo de los gimnasios [*La guerra de los gimnasios*]). En su reverso, o mejor, en el otro exotismo, el artista de vanguardia es siempre europeo, pero de algún país del norte o del este (otra vez la ironía): Steryx, pero también Napoleón Chirac (*El pequeño monje budista*) y Juri (*Fragmento de un diario en los Alpes*). Los dos exotismos se cruzan para definir, por contraste, la inoperancia del verdadero artista de vanguardia, que es, como no podía ser de otro modo, argentino: el acidioso protagonista de *El mármol*; el perezoso Cafulcurá, que encuentra el valor de la barbarie, la absoluta falta de necesidad de hacer obra (de civilización); el escultor Mandam, que “encuentra” un arte que no le pertenece (*El divorcio*). Si el cacique argentino es artista, no lo es gracias al biempensante relativismo cultural, sino a que se anticipa varias décadas a Duchamp: el punto de vista absoluto de quien, negándose a actuar sobre el mundo, lo asume y lo firma. El artista de vanguardia es decididamente bárbaro: su acto de abolición implica tanto el arte como la cultura.

La abstracción es la vía más directa para llegar a lo real, porque pone en juego el valor de los heterogéneos entre los cuales se da el salto. Este salto es invención de la continuidad, miniaturización de la distancia sideral, algo así como lo que los románticos alemanes llamaban *Witz*: la enigmática comprensión (porque no explica nada y, sin embargo, hace experimentable una verdad) que se apodera de Steryx: que el planteo de sus películas de ciencia ficción y la imperiosa y repentina necesidad de tener a su madre cerca *hablan de lo mismo*. Esa es la misión del arte y esa es otra dimensión del *ready-made*: ir hacia su afuera, volver comprensible que lo que se afana en una obra puede estar ya hecho.

La idea

Para Aira, no hay ideas buenas, porque no hay ideas malas. Esta absolución de su calidad las hace pulular: vienen, porque no se someten a la presión de la originalidad (algo que no le preocupa, y contra lo cual se alzan el *ready-made* y la permanente tutela borgiana: el desobramiento airiano se precipita en la destrucción del aura). La aventura del naufrago (no llega a ser una aventura: la inminencia, la amenaza, lo que se anuncia) la engendra la idea que se le ocurre: el desdoblamiento que presumiblemente todo ser parlante sufre cuando se encuentra solo. Al diálogo consigo mismo le sigue el hallazgo macabro del pie en la arena (otra vez Tlön: los objetos generados por el pensamiento). Después, las otras piezas lo obligan a buscar una historia que permita explicarlos (verosimilizarlos).

Finalmente, la idea de que esos pedazos de cuerpo son de él mismo, y que en algún lugar de la isla esos retazos, que van desapareciendo, se arman (de nuevo Borges: como se arma el ser de “Las ruinas circulares”).

La idea crea lo real: es más rica que la realidad porque esta se da de un solo modo. En otro lado, se dice que “la realidad es más teórica que el pensamiento” (*La prueba*). La realidad es teórica, relativa (puede someterse al punto de vista): el pensamiento, real, absoluto (no necesita de nada, ni siquiera de la perspectiva). ¿El movimiento airiano restaura el idealismo, tan desprestigiado? Sería tomarse muy en serio algo que quizás no se toma tan en serio. Y, sin embargo, habría que responder afirmativamente. Esta restauración sería una más de sus muchas inversiones (del aire de época, que prestigia al materialismo). Una estética del pensamiento, y no de la materia, concierne a la experiencia de lo sublime, propia del espíritu.

Lo sublime

Lo sublime es la respuesta que desplaza (sin contestar) la pregunta por la “calidad”. Sin conocer a Aira, Derrida se lo echaba en cara a Kant: ¿por qué lo inmensamente grande y no lo inmensamente pequeño? El sublime arte de la miniatura se mueve desde el acortamiento de la novela hasta la multiplicación de seres y objetos minúsculos, pasando por decenas de figuras. “Gran obra” es una redundancia para la tradición altomodernista: la obra de arte solo puede ser grande. Este ir de suyo quizás explica en parte la falta de argumentación de Kant. Ir contra la obra, desobrar contra la idea de obra, implica moverse contra lo grande, lo inexpugnable, lo colosal. En Aira, este gesto es el de miniaturizar: pero no a la altura del hombre (aunque abundan en sus historias los personajes escultores), sino más bien hasta llegar al objeto. La obra de arte es manipulable, transportable, liviana. El objeto es, también, dadaísta y surrealista. Remite al aire lúdico de las vanguardias. Se metamorfosea en juguete: figura así la eterna infancia del artista, su mito de juventud. Pero, al mismo tiempo, alude a la prehistoria del arte, a los mecanismos lúdicos que anticiparon su aparición. El juguete pre-artístico se hace eco de un estado edénico de las artes, ese momento que el artista de vanguardia imagina como el reverso de la profesionalización (de la autonomía): prehistoria ideal, paradisíaca, en la que la miniatura es pre-arte y no evoca todavía ni lo divino de lo sublime colosal ni lo humano del arte secularizado. La esencia del arte sin arte.

Pero la miniatura es también la reducción de la obra a su mecanismo: así los sofisticados juguetes de *La cena*, cuyo funcionamiento promete una historia. El juguete mecánico es el mínimo de obra, la obra que es más “puesta en obra” que

producto: está muy cerca de la fórmula, casi promete mostrar “cómo se hace”, aunque no lo muestre. El juguete mecánico puede ser un objeto bello, pero es sobre todo interesante: no llama a la contemplación, sino que incita a tocarlo para ponerlo en funcionamiento. La “pequeña obra de arte” invita al tacto, incluso al robo, al escamoteo. No impone el sagrado respeto del monumento, sino la sublime admiración de la reliquia, la perversa inclinación del fetiche. Los libros de Aira se coleccionan.

El interés

También Nietzsche vapulea a Kant, sirviéndose de Stendhal: la contemplación artística no es “desinteresada”; el arte es, por el contrario, “promesa de felicidad”. Lástima que las palabras *interés* e *interesante* suenen hoy tan poco estéticas. Habría que re-estetizarlas (al menos en español). Si la literatura se hace con el pensamiento, el interés es el hilo de Ariadna del continuo ideal. Es también, en general, uno de los móviles privilegiados de los personajes airianos, incluso en su sentido “pecuniario”, como el protagonista de *El mármol*, pero también cualquier interés frívolo, como el de los machis en *Entre los indios*. El interés de Ferdie de cultivar su cuerpo (*La guerra de los gimnasios*), el interés del pequeño buda de conocer Europa (*El pequeño monje budista*). El interés saca a la criatura airiana de su eterna apatía y aburrimiento: pone a jugar el tiempo y la idea se hace novela.

Lo interesante dice también la experiencia de lo enigmático, lo que concierne sin explicación: nombra lo que más bien la explicación arruinaría, volvería ininteresante. El enigma de Steryx y su madre, los cuentos de Pillán que no explican nada, el creciente interés en la aventura de los supermercados chinos, los pedazos de cuerpo que va descubriendo el naufrago. El interés transfigura el objeto: el plan de Lu Hsin opera una metamorfosis de las Montañas Verdes (*Una novela china*). Lo enigmático también es promesa de felicidad: el final airiano siempre es feliz. O enigmático.

Lo interesante es lo inexplicado; no lo inexplicable (ninguna estética de lo inefable), porque la sustracción de la explicación es una acción que transforma la cosa, restaurándole su enigma. También el artista es lo inexplicado: el Micchino (*Canto castrato*), que no cesa de ausentarse, de escamotearse. De nuevo, Steryx. Lu Hsin. Pero sobre todo Varamo: la obra de arte es lo único que “explica” al artista (sin explicar, no obstante, nada).

Lo inexplicado podemos llamarlo también lo monstruoso. O, directamente, el monstruo. Muy a menudo, el monstruo es sublime.

El monstruo

Quizás el monstruo sea la forma novelesca de lo nuevo como rasgo de lo moderno. El monstruo adolece de un tabú elocutivo: “¿cómo decir: soy un monstruo?” se pregunta Rugendas (*Un episodio en la vida del pintor viajero*); por lo tanto, depende de una historia que lo narre. Es infrahumano (*El bautismo*) o superhombre (*Canto castrato*). Puede ser un monstruo verbal, producto de un experimento novelesco: someter al continuo airiano la frase hecha “mi marido es un monstruo” (*Yo era una mujer casada*). *El náufrago* da toda la vuelta a la tradición y llega hasta el origen: *Frankenstein*, ese *Doppelgänger* que lleva el nombre de su creador. El náufrago comprende que todo monstruo es doble de uno o, mejor, que todo doble de uno mismo es necesariamente monstruoso, y eso dice una sola cosa: la propia monstruosidad. Esa es la fábula sosa del relato de Mary Shelley, con su ingenuo énfasis en la bondad de la criatura: el verdadero monstruo es el hacedor de monstruos. El hombre es un monstruo. Y en las últimas novelas de Aira, el monstruo se metamorfosea con la velocidad de un Proteo (Pillán, el diablo), o llega en pedazos a una isla desierta donde el último hombre, al revés de Crusoe, se niega a toda obra, a todo emprendimiento civilizador. “Soy un declarado enemigo de la cultura” le dice Cafulcurá al diablo. El monstruo es el artista, singularidad absoluta.

Pero también esos pedazos que llegan a la playa desierta pueden muy bien ser las mismas novelitas. ¿Por qué no? El monstruo que, sin que el artista lo quiera, “se está armando”, en un “lúgubre taller”. Ese monstruo es uno mismo, lo que “se arma” más allá de “uno”. Ese Frankenstein suelto es la propia obra total, cocida y completada, lista para encontrarse cara a cara con su propio creador. La suma de fragmentos no hacen al todo, pero el todo se cierne como una amenaza, como la muerte del movimiento. A riesgo de tomarlo demasiado en serio, a riesgo de que al lector le tomen el pelo, y armando una serie *ad hoc* con *Cumpleaños*, quizás *El náufrago* hable del miedo del artista de vanguardia, de su único miedo.

Solo en la isla, el náufrago podría estar solo en el mundo. ¿Y qué hace el náufrago solo en el mundo? Se cuenta historias. El último escritor es un novelista.