

Aira con Borges

Por Sandra Contreras ()*

Una anatomía poblada de infinitos diálogos solapados, escondidos tras las manifestaciones formales que declaran una imposible correspondencia, es la marca que forzosamente impone el pensar en tándem a Borges y a Aira. Sandra Contreras no analiza meramente la escisión o la pugna entre estos dos escritores, sino más bien la intimidad compleja en la que la obra de Aira es una singular y muy dedicada lectura de la poética de Borges. Casi como una paradoja digna del temperamento borgeano, se pueden leer gestos consonantes entre ambos autores a propósito de las modalidades de circulación editorial, la escritura y la estética de sus ensayos. Coincidencias que también comportan disidencias sobre lo que es la tradición y el lugar que ocupa el escritor argentino frente a ella. Hay en Aira una lectura de la poética de Borges pero que no abjura de leer “desde dentro” de ella los hilos que sostiene y que la sujetan. Solo así se puede tomar el control de la escritura ajena, solo así, desde dentro, se puede lidiar con el escritor mayor para mostrar sus debilidades y puntos críticos. Borges es para Aira la posibilidad de leer estratégicamente el centro de la literatura argentina con el sutil afán por descentrarlo.

Desde el punto de vista de la forma sensible, quiero decir, la inmediatamente perceptible, tal vez no haya literatura que parezca más incompatible con la de Borges que la de César Aira. Pero, curiosamente, también desde el punto de vista de la forma, quiero decir ahora, desde el punto de vista de la preeminencia otorgada a las opciones y éticas formales, tal vez no haya otra, en la literatura argentina que va desde los años 70 al presente, que la convoque de un modo más comprensivo, aunque a la vez sesgado y también secreto.

Una hipótesis fuerte, en el sentido de que en principio se mostró como ampliamente consensuada e inclusive difícil, hasta cierto punto, de rebatir, dice que Aira sería el artífice más consecuente de una nueva fuerza en la literatura argentina que escapa el influjo de Borges. Se apoya en la idea de que la proliferación propia del continuo, el método de la improvisación y la negativa a la corrección, en los que se moldea la poética de la “huida hacia adelante”, constituirían no solo un repetido sino un ostensible intento por distanciarse de la apuesta por la síntesis y la depuración, por la preeminencia del orden y del “intrínseco rigor de la trama” que, dicho de un modo general, definen “lo borgiano”. Por mi parte, y sin necesidad de desconocer que una imaginación entre surrealista y expresionista aparece naturalmente como reñida con una sensibilidad de gusto clásico, podría seguir afirmando, contrariamente, que la literatura de Aira constituye también –probablemente debamos decir *al mismo tiempo*– una singularísima lectura y puesta en acto de la literatura borgiana. Las condiciones para sostener esta hipótesis son dos. Una, que Borges sea

entendido menos como un conjunto regular –reconocible– de preceptivas formales que como una serie de operaciones que afectan el sistema de valores de la literatura argentina y a la literatura misma como institución. Dos, que se tenga muy presente que en Aira las formas “tienen la *mayor* importancia” como “sustancia de los signos” (remito aquí al Aira ensayista citando a Ponge a propósito de Arlt), que lo *formal*, entendido como un umbral

previo al cierre de una configuración perfecta y acabada, determina ese delicado equilibrio entre método y azar, entre procedimiento e improvisación, que informa el arte narrativo (y la magia) del continuo. Podríamos hablar también del proyecto de Aira como de un retorno desviado a Borges, pero en este caso sería indispensable no implicar en ese retorno nada parecido a la actualización de una herencia ni al ejercicio de un homenaje sino la radicalidad con que se asume una ambiciosa potencia de transmutación e inclusive de traducción.

Uno de los modos más interesantes para entender la intersección de Aira con Borges es la que viene proponiendo Graciela Montaldo desde 1998 en su temprano “Borges, Aira y la literatura para multitudes” y que retoma en su reciente *Zonas ciegas*. La relación desviada e irónica que el insólito “fenómeno editorial” airiano entabla con la industria cultural, esa “superproducción a-mercantil, artesanal” con la que desde el margen editorial satura el mercado al tiempo que enfrenta una

Podría seguir afirmando, contrariamente, que la literatura de Aira constituye también –probablemente debamos decir *al mismo tiempo*– una singularísima lectura y puesta en acto de la literatura borgiana.

uniformidad cada vez más notoria en la ficción argentina (estamos hablando fundamentalmente del Aira de la década del 90), esas operaciones, dice Montaldo, se cruzan a fines de siglo XX con las de Borges de los años 20 y 30: una escritura que extrema los presupuestos de la vanguardia en lo que hace a la circulación de lo estético y que, en contra de los proyectos hegemónicos o institucionalizados, apuesta a una intervención estética que, a la vez que sabe trabajar con materiales de consumo, explicita sus diferencias sin

Elijo aquí otra entrada, la de los modos del ensayo. Y es que el arte del ensayo, en el que Aira transita, con inteligencia y erudición borgianas, entre la síntesis y la expansión, es otra de las vías privilegiadas para indagar en la naturaleza de este cruce.

Borges propuso al comienzo de su literatura: escribirse en un territorio para ser leída en otros.¹ Siempre encontré en este argumento, tan provocador como luminoso, una de las razones más claras para leer a Aira en intersección con Borges.

Elijo aquí otra entrada, la de los modos del ensayo. Y es que el arte del ensayo, en el que Aira transita, con inteligencia y erudición borgianas, entre la síntesis y la expansión, es otra de las vías privilegiadas para indagar en la naturaleza de este cruce. Hasta podríamos invertir, por empezar, nuestra premisa del comienzo: tanto es lo que, a primera vista, considerados en su conjunto y por la radicalidad con que inventan una forma, se parecen los ensayos de Aira a los de Borges. De un lado, el destello de la idea en la condensación:

esos ensayos breves que disemina regularmente y que suelen ser, como solían ser los de Borges, de una iluminación tan intensa y tan rápida que nos dejan con todo el impacto de una revelación y al mismo tiempo con toda la certeza de una evidencia. Del otro, y tal como lo precisa María Moreno, ese procedimiento tutor de “leer exhaustivamente cada autor, cada género, cada período, cada país, como si se pudiera tenerlos a todos, hasta lograr un archivo tan vasto y heterogéneo que se vuelva inconsultable”, esto es, la biblioteca expansiva, proliferante, inabarcable.² Así, el *Diccionario de Autores Latinoamericanos*, pero también las series exquisitas en el “catálogo razonado”, e inacabado, de *Las tres fechas*.

Pero al mismo tiempo, allí donde el ensayo es, según lo inventó Borges para la literatura argentina, el arte del detalle y la conjetura, el arte de lo oblicuo y lo fragmentario, o el arte —como lo quería Adorno— en el que se unen la utopía del pensamiento de dar en el blanco con la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, el ensayo de Aira produce, en cambio, un efecto, o una ilusión, de totalidad. Cuando el tema es el artista, los mejores de ellos empiezan y terminan como cuentos completos e irrevocables; cuando el tema es el arte y sus procedimientos, funcionan como manifiestos, inclusive como fábulas de las que es posible extraer una lección.³ Pienso, por ejemplo, en la serie de ensayos en la que Aira construye y cuenta el “mito personal del escritor”. Aira apunta cada vez, e inmediatamente, al blanco y todo el despliegue del ensayo tiende a convencernos de que ese blanco no es un detalle ni un aspecto tangencial ni menor, sino, por el contrario, el núcleo, la esencia misma de la vida y

obra del artista. Por supuesto que esa entrada es un desvío total en la historia de las lecturas (Aira empieza a leer por donde nadie antes lo había hecho), pero el efecto es el de que la polémica, si la hubo, ya tuvo lugar, de que inclusive no interesa demasiado y de que el ensayista, decididamente artista –esto es, en Aira, fiel a la opción formal del Comienzo que se le ha vuelto irrenunciable–, sigue hasta al final en la idea que ya no puede abandonar. A lo que hay que agregar el carácter conclusivo del ensayo, bajo la forma de una “culminación” (la novela artiana acelerando sus partículas de velocidad hacia la cima de la imagen: la Virgen y el Monstruo), de una definición última (la literatura como “el dispositivo por el que un argentino se hace argentino”), o inclusive de una lección (“Lo nuevo es lo real”).

Claro que ese efecto “conclusivo” no deriva en absoluto de un desarrollo dialéctico de la idea (Aira traduce la relación desviada de Borges con la filosofía en el ejercicio del ensayo como una forma de pensar en condiciones de imposibilidad para la Razón). En otro sentido, ese efecto es concomitante de lo que podríamos llamar un “movimiento de la idea” y que, según la forma propia del continuo, se efectúa y se percibe al modo de una torsión. “Exotismo”, de 1991, el ensayo en el que Aira refuta al mismo tiempo que regresa, desviadamente, a ese clásico borgiano de 1951 que es “El escritor argentino y la tradición”, es, precisamente, la versión acabada del mecanismo. No tengo espacio aquí para volver a detenerme en la operación magistral con la que el ensayo de Aira transfigura la consigna borgiana; solo quisiera llamar la atención, una vez más, sobre el modo en que la *vuelta*

del ensayo, esto es, la transfiguración a la que “Exotismo” somete, en su transcurso, a los términos del problema, es la más alucinante traducción de la *forma* misma con la que Borges, al responder a la pregunta por la tradición argentina del escritor, supo desplegar un movimiento lo suficientemente discreto y lo suficientemente eficaz con el que llevar la interrogación inicial a otra parte y hacer de ella una pregunta fuera de lugar.

Repaso, entonces, rápidamente. Aira parte de desbaratar la famosa parábola de los camellos del Corán, y lo hace de un modo demoledor –devolviéndole a Borges los argumentos y la ironía con que Borges nos probó la astucia y el error de Rojas– pero también injusto: desconociendo, u olvidando, que ese célebre argumento no vale en el ensayo por lo que en sí mismo dice cuanto por el complejo juego polémico del que participa. Con todo, cuando hacia el final arriba a la conclusión de que “la autenticidad no es un valor que esté dado de antemano” sino, por el contrario, “una construcción como lo es el destino o el estilo”, en ese *momento* del ensayo y *al otro lado* de la refutación, Aira transfigura, según un retorno tan potente como impensado, el segundo argumento de Borges que es, como sabemos, su consigna más eficaz: manejar con irreverencia toda la cultura occidental, lo que hoy definiríamos como estar en una cultura como si no se perteneciese a ella, situarse en la propia lengua como un extranjero. La operación es ínfima, casi invisible, pero por demás potente. Cuando leemos en “Exotismo” que en *Macunaíma* “Mario de Andrade hizo como si fuera brasileño”, que siendo ya brasileño “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”, algo

ocurre que nos devuelve a “El escritor argentino y la tradición” y nos hace percibir que la frase capital era la inmediatamente anterior, aquella en la que Borges escribía que a Shaw, Coleridge, Swift, esos irlandeses ilustres que no tenían sangre celta les bastó *el hecho de sentirse irlandeses* para innovar en la cultura inglesa, esto es, aquella en la que de algún modo decía que para el arte, para la literatura, no importa

Desde luego que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir, por ejemplo, un “como si” retenido entre los enunciados.

ser irlandés de verdad sino hacer como si uno lo fuera, que basta con hacer *como si* fuéramos irlandeses —o latinoamericanos, o judíos— para innovar en la cultura occidental. Desde luego que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir, por ejemplo, un “como si” retenido entre los enunciados. Pero también es cierto que fue necesaria la injusticia inicial, esa lectura sesgada de la parábola que pone a Aira más cerca del malentendido que de la estrategia o del error, para que el acontecimiento extraordinario de la lectura tenga lugar: menos la voluntad de escapar a la consigna cuanto el trazado de una línea —una falla— por la que huir a la sentencia de muerte que ella encierra y por la que liberar —con toda la eficacia de lo involuntario— la potencialidad que en ella se retiene.

Pero la vuelta del ensayo, el pasaje de la refutación a la impremeditada repetición del argumento borgiano, tiene también, decíamos, la forma de una torsión. En la primera y en la

segunda parte de “Exotismo” —una vez para disentir y otra vez para coincidir con Borges— Aira esgrime el argumento de “la nacionalidad puesta bajo el signo de la contingencia y el azar”. Cada vez, no obstante, con un sentido y un valor distintos: cuando el punto de vista es el de la Razón y el de la Conciencia (el ensayo de Montaigne o la parábola de los camellos) el resultado es el mito del Hombre, la Generalidad, el borramiento de las nacionalidades; cuando el punto de vista en cambio es el de la literatura y el de la ficción (la literatura de Roussel o *Macunaíma*), el resultado es la Singularidad más absoluta, la invención plena que suplanta todo reconocimiento. Y es que, como el Borges de los años 40 que, desde su ficción, nos invita a pensar que la nacionalidad, en la forma ineludible de la paradoja, se debate dentro de los límites de lo *impensado*,⁴ el Aira de los años 90 sitúa el problema del nacionalismo desde el comienzo y desde el punto de vista de la literatura en sus condiciones de imposibilidad para la razón: “Después de todo —concluye— no podemos razonar tan bien esta cuestión, porque de lo que se trata justamente es de hacer opaco el cristal de la Razón. Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre”. De esta torsión da cuenta el movimiento mismo de los dos ensayos: arduos y elegantes al modo de un problema, ambos nos llevan, irreversible e imperceptiblemente, a otra cosa de la que habíamos partido, a otra pregunta, a un problema por completo diferente. El acto de esta torsión es en Borges, y también en Aira, la literatura misma.

Aira escribió, también, un ensayo sobre Borges: se llama “La cifra”, y lo leyó en uno de los tantos homenajes que en 1999 conmemoraron su nacimiento.⁵ Su tema es, por un lado, el anacronismo borgiano (a contrapelo del tópico que postula a Borges como el gran actualizador en la literatura argentina, Aira parte de subrayar su absoluta falta de curiosidad, después de su primera juventud, por la cultura que le era contemporánea); por otro, el *método* que inventó Borges no para escribir sino para *seguir leyendo*: el continuo borgiano, podría decirse, de la lectura, cuyo resultado es la *cifra* única e irrepetible de un catálogo sin parangón. Solo que, si la invención de un método singularísimo que asegure la supervivencia de la lectura es el signo del “genio” de Borges, el procedimiento está afectado, sin embargo, para Aira, de *generalidad*: “La función de la escritura borgiana –dice Aira– es extraer esos elementos, que hacen sistemática a la literatura, del volumen donde están”. Y esta afección de generalidad es para Aira una cualidad propia de la literatura borgiana. “Siempre que se generaliza un asunto literario está Borges”, dice Aira en *Copi*; y, en efecto, Borges es aludido sostenidamente y todo a lo largo del ensayo, por lo demás su *ars narrativa*, como un término general de comparación, de contraste, de explicación. “Testigo inmejorable de toda operación literaria”, Borges es, en el *Copi* de Aira, el Ejemplo: la Literatura misma funcionando como un procedimiento abstracto, general, constante. Y es en este sentido que la literatura de Borges funciona, a su vez, en el sistema de nombres que configuran la novela airiana del artista, como un presente absoluto e intemporal. Si la

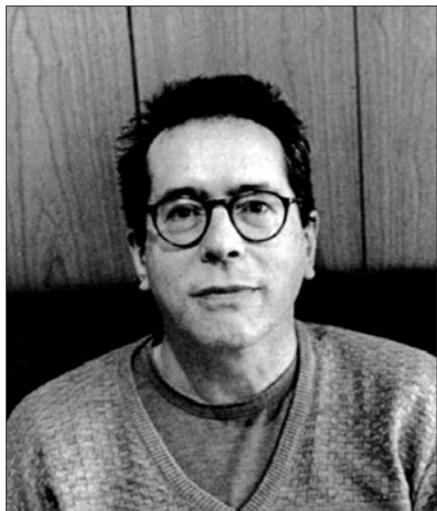
hipótesis de la falta de actualidad de Borges aparece en principio como una variación sobre la conocida tesis de Piglia en *Respiración artificial* –Borges: el escritor del pasado, la literatura que cierra definitivamente la literatura argentina del siglo XIX–, enseguida se advierte que, situándolo en el espacio de la generalidad, la operación de Aira convierte a Borges, en cambio, en el presente inescapable de la literatura argentina. Ni siquiera el contexto que hay que reducir a la nada sino la atmósfera en la que hay que actuar.

Esa capacidad de abstracción que encuentra en Borges es la que Aira pone a funcionar en otro episodio de la intersección. Si “Exotismo” fue el pretexto para refutar y repetir oblicuamente a Borges e intervenir, así, en los debates de los años 80 en torno de las relaciones entre literatura, nacionalismo y exilio,

“El realismo”, uno de sus ensayos más recientes, es para Aira la ocasión para intervenir, una vez más, en el estado actual de la ficción y para pensar (con) Borges desde otro ángulo.⁶

El realismo, siempre que aquí entendamos por realismo una forma y un deseo articulados con el imperativo supremo de la invención, atraviesa la obra de Aira de las formas más complejas: como vocación, como alarde, como ambición, como ironía, como abandono; también como técnica de construcción. Objeto además de las más extrañas y a veces inextricables

Si “Exotismo” fue el pretexto para refutar y repetir oblicuamente a Borges e intervenir, así, en los debates de los años 80 en torno de las relaciones entre literatura, nacionalismo y exilio, “El realismo”, uno de sus ensayos más recientes, es para Aira la ocasión para intervenir, una vez más, en el estado actual de la ficción y para pensar (con) Borges desde otro ángulo.



César Aira

definiciones en sus ensayos, esa categoría tan central como huidiza es finalmente el título de una conferencia que dicta en la Universidad Diego Portales en 2010. Y sucede que este ensayo consiste en el despliegue de una teoría del realismo como una distribución del *quantum* de creencia en el relato, solo que una teoría razonada a partir del viejo cuento de “Aladino y la lámpara maravillosa”, del contrato de ficción que Coleridge llamó famosamente “una suspensión momentánea de la incredulidad” (que Borges traducía como “la espontánea suspensión de la duda” de la “fe poética”), y de “El Sur” como un ejemplo, según Aira, de la forma en que la atmósfera y los procedimientos de *Las mil y una noches*, y en particular la paradoja de Aladino (la intrusión de la realidad en la magia), moldearon la imaginación de Borges y están presentes en cada una de sus ficciones. Por demás interesante, por cierto: cuando decide expedirse explícitamente sobre el problema, Aira distingue entre el realismo definido por la identificación psicológica del lector con los personajes y el realismo entendido como una disposición “momentánea” de magia y creencia en el relato. Y para eso lee y reescribe, una vez más, a Borges. Cita “Magias parciales del *Quijote*”, pero lo que resuena entre sus enunciados son, notoriamente, los argumentos de “El arte narrativo y la

magia” y “La postulación clásica de la realidad” con las que Borges razonaba el “arduo proyecto” de obtener, mediante procedimientos novelescos, la narración verosímil de, inclusive, las aventuras más fabulosas.

A propósito, y parafraseando a Alberto Giordano cuando se refería a los modos del ensayo, podríamos decir que apenas si hemos comenzado a leer el problema del realismo en Borges; quiero decir, que apenas si hemos comenzado a descomponer el juego polémico en el que se inscribe la poética de la imaginación razonada para situarlo, a ese mismo juego polémico, en la perspectiva de un movimiento más complejo y de más amplio alcance. No olvido, por supuesto, el pionero propósito de Daniel Balderston en *¿Fuera de contexto?* (1996) de refutar la hasta entonces predominante interpretación antirrealista de la ficción borgiana. Pero tengo en cuenta, sobre todo, las imprescindibles lecturas de Isabel Stratta, Judith Podlubne y Annick Louis que nos vienen probando, desde hace algo más de una década, que lo que Giordano definió como la heterogeneidad esencial del ensayo borgiano —esa distancia irreductible que se abre entre los distintos argumentos, en las distintas coyunturas— afecta también su declarada preferencia por el intrínseco rigor de la trama contra la simulación psicológica de la novela realista.⁷ Una de las últimas tentativas en este sentido es la de Natalia Biancotto, cuando a través de una minuciosa descomposición de la trama de enunciados que sostiene el solapado diálogo de Borges con Stevenson en sus ensayos sobre el realismo, sustenta la idea de que para Borges, como para Stevenson, se trata “antes que de una verdadera impugnación del realismo, de una contundente

vindicación de la literatura de imaginación”, según la hipótesis, fuerte por cierto, de que el rigor constructivo no tiene un valor intrínseco sino que es consecuencia de una potencia anterior como la de “encantar”, esto es: interesar y hacer creer. Se trata, en rigor, de un ajuste, tan sutil como definitivo, de las perspectivas: postular que la opción por una *ética del encanto*, esto es, por una ética del *interés* y de la *creencia*, es anterior –desde el punto de la jerarquía de los valores– a la opción por los procedimientos, es lo que le permite a Biancotto complejizar, sin refutar, las mejores lecturas formalistas al mismo tiempo que entender, como supeditación a una ética literaria, las distintas opciones genéricas de Borges –de la que no se excluye, *per se*, la opción por el “género realista”– en las distintas coyunturas.⁸

La teoría airiana del realismo se encuentra con un Borges visto desde este ángulo, y la lectura, también reciente, que hace Valeria Sager del ensayo muestra la posibilidad –tal vez de las más interesantes hoy– de vincularnos, a través de Aira y a través de Borges, con la idea del realismo de un modo, digamos, más abstracto: no como un conjunto de características formales reconocibles en el orden de la representación; tampoco, estrictamente, como una toma de posición en la polémica; sino como el dispositivo que hace visible “la condición radical” de la literatura. En este sentido, Sager llama la atención sobre el modo en que la operación ensayística de Aira que, en línea con el Borges más clásico, lee el realismo como una distribución de creencia y magia en relato, revierte sobre su propia poética cuando lo transforma no en método de representación, sino en una teoría

general de la literatura: el dispositivo que hace visible “el modo que tiene la literatura de vérselas con las causas, las consecuencias, y los encadenamientos lógicos y narrativos”.⁹ Lo que nos permite ver que, si bien Borges siempre significó para el Aira ensayista, como decíamos, la literatura misma funcionando como un procedimiento abstracto, general, constante, la opción por el punto de vista-Borges en un ensayo que titula finalmente “El realismo” merece subrayarse. ¿Será posible, o necesario, asignarle valor de intervención?

Me gustaría volver a llamar la atención, en este sentido, sobre las equivalencias que, pasadas ya las décadas y con mejores perspectivas, pueden establecerse entre las intervenciones de Borges de los años 40 y el ya mítico artículo de agosto de 1981, “Novela argentina: nada más que una idea”, en el que Aira se ocupaba de hacer el diagnóstico de la novela argentina de esos años como “una especie raquítica y malograda”, empobrecida por “el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir, de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado”.¹⁰ Aira, que así se presentaba en la escena literaria argentina (dos meses antes de que se publicara por primera vez un libro suyo, *Ema, la cautiva*), trazaba allí un panorama que iba desde *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela hasta *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, pasando, entre otras, por *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís y *Copyright* (1979) de J. C. Martini Real, para precisar, en un alarde de despliegue crítico tan lúcido como desafiante, las *fallas de composición* (Aira no usa el término aunque podemos presuponerlo) que, aún

El joven César Aira afirmaba: “La trasposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura”.

cuando su objetivo fuera “transponer literariamente la realidad”, volvían a cada una de estas novelas *inverosímiles* (Aira no usa el término, aunque, otra vez, podemos presuponerlo, y en el sentido borgiano del término: como inverosimilitud compositiva). Pero lo hacía, sobre todo, para denostar la falta absoluta de invención que –afirmaba–

una y otra vez pretendía excusarse, validarse, en una moralidad histórica, política, social. No lo advertimos

en su momento, ni mucho tiempo después, pero bien podríamos decir ahora que, casi como el Borges de los años 40 cuando en su reseña de *Las ratas* de José Bianco hacía un diagnóstico de la novela argentina contemporánea para impugnarla como una “especie abatida” por el “melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención de los Payró y los Gálvez”, el joven César Aira afirmaba: “La trasposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura”. Y el signo de esa pasión era, para Aira en 1981, como para Borges en 1940, la opción por –y el talento para– la invención: ese imperativo al que todo, en el arte del relato, debe estar supeditado. Se trataba, desde luego, de la entrada en escena de las fuerzas, de la irrupción vanguardista de los comienzos, y *Ema, la cautiva*, su fundación mítica de Coronel Pringles, fue la ficción con la que Aira respondía, dos meses más tarde, a lo que entendía como la pobreza novelística de sus contemporáneos. Si el realismo del presente (Aira dice: “trasposición literaria de la realidad”) significaba entonces, a

comienzos de los 80, un “uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible”, Aira consolidaba en la ficción una posición que pudo reconocerse, como de hecho lo fue de inmediato, como una posición lúdica y provocativamente “antirrealista”.

Pero hay una vuelta más. Un año antes de la lectura en Santiago de Chile, la conferencia que Aira leía, en 2009, para inaugurar nuestro periódico congreso de teoría y crítica literaria en Rosario (¡Borges, Aira y las conferencias!), llevaba por título “La evasión”; todavía permanece inédita.¹¹ Se trataba, otra vez, de un diagnóstico del estado actual de la ficción según el cual, aprovechándose de las facilidades compositivas que habilitan la primera persona y el presente histórico, la novela y los novelistas “actuales” vienen abandonando desde hace un tiempo el interés y el trabajo que exige la construcción espacial de la representación, dejándonos por consiguiente a los lectores sin el vértigo de precisión ni el volumen ni la densidad, que encontrábamos en la vieja literatura de evasión. Si bien ahora faltaba la enumeración de los nombres propios, la conferencia se escuchó como una diatriba contra el giro autobiográfico argentino de los últimos años, aunque era, en realidad, una frontal intervención contra la falta de trabajo y de rigor que, dice Aira en 2009, empobrecen la novela –al menos la argentina–, contemporánea. El giro, al cabo de treinta años, de quien había postulado la “literatura mala” como poética y el “error” como método, y de quien había hecho de la estricta ética de la invención un pronunciamiento contra el “trabajo” como moral de la forma, era, a mi modo de ver, lo notorio. Por supuesto que nos falta todavía perspectiva, pero

intuimos que el énfasis puesto en “El realismo” en “desentrañar” la frase de Coleridge sobre la que Borges funda su poética de una postulación clásica de la realidad, tiene que vincularse con una intervención como “La evasión” en la que, contra el auge contemporáneo de la literatura del yo, Aira abogaba por la literatura de evasión, cuyas versiones más clásicas (por ejemplo, la de Stevenson; ¡Stevenson!, ¡Coleridge!) eran una “narración-construcción” y enseñaban que el trabajo, la maestría técnica y la orientación hacia el interés del lector (¡el interés!) podían ser herramientas eficaces para contrarrestar la infirmitad producto de las malformaciones del narcisismo en la evolución de la novela. Si el realismo es para Aira una política de la literatura, será interesante leer las políticas de los usos de términos como “ficción”, “invención”, “artificio”, “construcción”, ante los “realismos” informes del presente en cada coyuntura: contra el oportunismo ideológico de la novela político-social de los años 70, que ocupaba para Aira el mismo lugar que para Borges en el 40 el humanismo de la novela psicológica o la chatura del costumbrismo nacional, la opción por la *pasión* de la literatura; contra el giro autobiográfico que va de la mano del giro referencial de los 2000, la opción por la exigencia de construcción y el *trabajo* de invención. Que esa exigencia Aira la vea realizada en una saga teatral, en la “maravillosa” *Bizarra* de Rafael Spregelburd, como un prodigio de “construcción” y “trabajo múltiple” en la ficción argentina contemporánea, no es, desde luego, lo menos admirable del movimiento del ensayo. Por lo demás, que sea posible pensar “lo borgiano” de las posiciones-Aira quizás esté diciendo que, si queremos aprovechar las

lecciones de nuestro clásico, hoy pueda ser interesante pensar en “lo realista” como *hipótesis*: menos un conjunto de positividadades que el punto de vista para imprimir una torsión sobre los estados de la ficción.

¿Pero qué sucede en el orden mismo de la ficción? Si el tema es el realismo, nos apresuraremos a decir que, aunque el Aira ensayista afirme que nunca Borges fue tan lejos, o llegó tan cerca, en el “juego del realismo” –de

“su” concepción del realismo, inseparable de la magia– como con la perfección de “El Sur”, que aunque me guste definir y argumentar el arte narrativo y la magia de Aira como “un juego preciso y microscópico de ecos y vigilancias en el que, sin embargo, la improvisación, bajo la forma de la torsión y el cambio sobre la marcha, es un aspecto consustancial del método”, la imaginación airiana tiene sin duda en Arlt, en esa extraña conjunción de voluntad de realismo y fantasía, efecto de verdad y delirio, su mejor tradición. La ecuación realista de Aira (arltiana) dice que a mayor realismo, mayor expresión de la forma (mayor expresionismo), que a mayor realismo, menor verosimilitud. La invitación de Lautréamont, “Si no me creen, vayan a ver”, está en su nudo y en las antípodas, por cierto, de los modos de la imaginación borgiana.

El tema es por demás complejo y ya no tenemos espacio. Solo quisiera volver aquí sobre la forma en la que, hacia mediados de los años 90, la literatura de Aira “imagina” su escritura después de Borges. En principio, no hay que

La ecuación realista de Aira (arltiana) dice que a mayor realismo, mayor expresión de la forma (mayor expresionismo), que a mayor realismo, menor verosimilitud.



olvidar que lo primero que Aira escribe, en 1970, es una estilización borgiana –“Las ovejas” termina con una obvia variación sobre el nominalismo al mejor estilo de Borges– ni que lo segundo que escribe, en 1972, es el *Moreira* –pero un *Moreira* traducido al *Hormiga Negra*–. Esto es: no hay que olvidar que, todo lo contrario de Puig (escribir como si Borges no existiera o no hubiera existido), en el origen de la ficción de Aira está, notoriamente, el mundo de Borges –el nominalismo y el Gutiérrez de Borges, lo culto y lo popular, la filosofía y el puñal–, que la ficción de origen de Aira pasa por ese “rito de iniciación” del escritor argentino que es pasar por Borges en el comienzo, en la juventud. Pero la variación que Aira imagina sobre la literatura de Borges está en otra ficción: *Las curas milagrosas del doctor Aira*.¹² Nada, podrá decirse, más lejano a la literatura y a la discreción borgianas que esta “chapucería” en la que la alusión a la peor literatura de consumo y la duplicación del nombre de autor aturde en el título. Y sin embargo es allí, creo, donde Aira fabula la vuelta

–la torsión– que su literatura puede imprimir sobre la literatura borgiana. Tratándose de Borges, no será, naturalmente, sino una torsión sobre el arte del artificio y la invención. La novela tiene tres partes. En la primera se cuentan los avatares de un enfrentamiento de comic entre el Dr. Aira y su archienemigo, el doctor Actyn, que le tiende todas las trampas posibles para poner en evidencia el fracaso de su “cura milagrosa”. En la segunda, se describe el mundo del Dr. Aira y los tópicos son los de la poética airiana: la invención del método, la inejemplaridad del procedimiento, la explicación por la fábula, la idea de “neutralizar” el ridículo, la estupidez y el papelón en “la figura normalizada y aceptable del Extravagante”. La tercera, *después de la ficción de Aira*, es la capital. Se procede allí a la descripción del método de la cura milagrosa y sucede que ese método, para cuya implementación el Dr. Aira no recurre a la improvisación (recuérdese: el imperativo airiano de la improvisación, la antimemoria) sino a una mnemotecnia instantánea (recuérdese: la memoria instantánea de Funes), lo tiene todo de la literatura borgiana. La cura consiste en el milagro de “movilizar los mundos posibles”: milagro que debe producirse al modo del arte (“como se fabrica un artefacto”: esto es, como un artificio), milagro para el cual hay que conectar “nada menos que la totalidad del Universo” y poner en juego “la mayor de las Enciclopedias”, “la Enciclopedia total de todo”. Y esto, dice el narrador, es “casi una tarea divina”. Con “la exigencia total del todo”, podría decirse, el método del Dr. Aira concentra y pone a funcionar, en su primera y única actuación, el mundo total borgiano: Funes y la memoria

instantánea, El Jardín y los mundos alternativos que se bifurcan, La Biblioteca de Babel y la Enciclopedia, El Aleph y el Universo. Una puesta en escena; mejor: una *puesta en acto del relato ficticio* (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad). Solo que la puesta en acto del relato ficticio se realiza aquí, en el revés de la perfección y el pudor borgianos, por vía de la imperfección más espectacular y bochornosa: pantomima ridícula –porque encarna en el cuerpo como en una marioneta grotesca–, el método que el Dr. Aira pone en marcha por primera y única vez conduce al “papelón más grande y definitivo” y provoca las carcajadas incontenibles del público: “Después de años, Actyn había logrado que el Dr. Aira produjera el papelón más grande de su carrera, el definitivo... y lo era en realidad: el papelón como cambio de verosímil, es decir como huella visible, la única que podía quedar inscrita en la memoria, de la transformación de un Universo en otro, y por ello de la eficacia secreta de la Cura Milagrosa” (89). ¿Y no es esto lo que se ficcionaliza en *Las curas milagrosas del doctor Aira*? ¿El “papelón” al que conduce el método borgiano-airiano como el precio a pagar por un “cambio absoluto de verosímil”: la transformación de un Universo –¿el universo total de la ficción borgiana?– en otro?

Cuando escribí y publiqué esta hipótesis, entre 2001 y 2002, todavía era muy alta la exposición al error, o al fracaso, o al “fiasco”, que la literatura de Aira exhibía. Puede que esa dosis de riesgo hoy se perciba disminuida (tal es el poder de las instituciones), o que la literatura de Aira esté en trance de volverse un clásico (tal es la potencia de la lectura). Pero la ambivalencia

constitutiva que sigue reactualizando, cada vez que publica, la pregunta por el valor (¿novela buena?, ¿novela mala?) es la prueba más contundente de que la intransigencia artística que paga –o que pagó– el precio de la devaluación en el mercado de valores instituidos tuvo –y tiene– como efecto la invención de un mundo por completo nuevo. Un mundo de esos que van minando, secretamente, los parámetros de percepción y validación; de esos que se imponen, como una explosión, reduciendo a la nada el contexto del que surgen, creando sus propias premisas, obligando a hablar en su propia lengua. El papelón como cambio del verosímil ya no es necesario ni, tal vez, factible; a menos que ya esté quedando como huella visible inscrita en la memoria de la lectura. Pero de ser así, solo estaría haciendo más patente la sobreimpresión de otra huella, la del Tlön airiano, esto es, la ejecución de una idea de la literatura como práctica, concepto y ejercicio radicales y absolutos según la cual, como dice Montaldo, “lo que Aira hizo desde los años 90 parece no tener vuelta atrás y volvió –como lo hizo Borges desde los años 20– innecesaria o tradicional u obsoleta a buena parte de la literatura de sus contemporáneos, al tiempo que su aparición dio impulso a escrituras más jóvenes que comenzaron a desplegarse en direcciones variadas, dentro y fuera de su estela”.

Cuenta Daniel Molina, mientras presenta *Subrayados* de María Moreno, que Néstor Perlongher anunciaba con fervor hacia 1986 que Aira sería

El papelón como cambio del verosímil ya no es necesario ni, tal vez, factible; a menos que ya esté quedando como huella visible inscrita en la memoria de la lectura.

el futuro Borges argentino. Y María Moreno anota, no hace mucho, cuando lo entrevista: “Los movimientos físicos de Aira son una cita de Borges (cuando se distrae, cuando responde preguntas). Es la misma voz vacilante, la misma mirada huidiza, y eso que Aira no es ciego sino todo lo contrario: un miope que se acerca a cada objeto hasta conseguir la visión de un naturalista. A la influencia la tiene fuera de su literatura, en el propio cuerpo”.¹³ La viabilidad de esta idea, que encuentro generalizada en estos días, me hace ver que, después de todo, la idea de un Aira anti-Borges estaba menos expandida de lo que suponía.

“Más que escribir—decía Pierre Macherey— Borges *indica* un relato: no solo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito”; su arte consiste en responder al problema de la posibilidad infinita de variación con un cuento, aquel que “por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserve mejor la pregunta por cómo escribir la historia”.

Me hace pensar también que vale la pena cerrar con el señalamiento del modo en que Borges está presente en unas de las experimentaciones narrativas más interesantes de hoy, aunque no ya como un nombre que demande algún tipo de operación —sea de la naturaleza que sea— sino como un dato, por demás relevante, de la realidad. Pienso en la ambición narrativa de *Historias extraordinarias* (2008), la película de Mariano Llinás; pienso en la monumental *Heptalogía* de Rafael Spregelburd, y sobre todo en el montaje titánico que convirtió a *La estupidez* (2003) en una obra “inabarcable, grosera, barroca”.¹⁴ Ambas, evidentes experimentaciones

con la desmesura en el relato. Y sin embargo Por un lado, el carácter borgiano del relato, que el mismo Llinás deriva de la adopción de un mecanismo: la historia contada como postulación de un resumen, es pariente de la singular economía de *Historias extraordinarias*: esa ajustada relación entre rigor y aventura que define su peculiar, por paradójica, forma sintética. Porque lo cierto es que, no obstante su extensión, las tres historias de Llinás —que por lo demás conoce muy bien de este linaje— bien podrían admitir el repertorio de calificativos que Borges esgrime para apostar por la imaginación razonada de las mejores tramas: no solo “interesante”, “legible”, sino también “económica”, “límpida”, “cuidadosa”, “premeditada”. Solo que si la ley borgiana dice que “todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior”, la aventura de Llinás va abriendo, progresivamente, como “películas dentro de la película”, líneas de derrape, y esa deriva en la proliferación —en la que los cambios de rumbo son irrenunciables aun a riesgo del error— es fundamental para que la película enuncie y afirme su dogma: el del impulso irrefrenable del relato. Del otro, podría referirme a la fruición laberíntica con que Spregelburd da forma en sus piezas a la multiplicación exponencial de los relatos, pero prefiero remitirme a la escena final de *La estupidez*, ese “cuadro pensativo”, para decirlo con Rancière, que bajo la figura de una imagen muda en movimiento opera, por cierto con mucho de humor zen, como un señalamiento del vacío, como una indicación de la pulsión del sentido que expande los límites de lo pensable. Este señalamiento

—como cuando se apunta a algo con el índice— es el efecto final de una fábula cuyo despliegue presupone, como lo imagina Spregelburd a propósito de *La paranoia* (2008), una multitud de detalles invisibles componiendo un relato que “no ocurre ni aquí ni ahora, pero que *debe estar ocurriendo en otra parte*”.

“Más que escribir —decía Pierre Macherey— Borges *indica* un relato: no solo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito”; su arte consiste en responder al problema de la posibilidad infinita de variación con un cuento, aquel que “por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserve mejor la pregunta por cómo escribir la historia”.¹⁵ Vuelve entonces el nombre de Borges, y no de un modo aleatorio. Y es que en un diagnóstico de los estados del relato en la ficción argentina contemporánea no sería del todo prudente olvidar que, por la vía del señalamiento de un relato virtual o por la vía de la postulación de una hipótesis de ficción, tanto el teatro de Spregelburd como el cine de Llinás se conectan, en los comienzos del siglo XXI, con el *relato ficticio*. Claro que el cuento de Borges resolvió esa *indicación en síntesis*. Pero si la “novela” de César Aira puede ser leída, por un lado, desde los años ochenta como una puesta en acto de la ficción borgiana (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad) y, por otro, desde los noventa, como una superproducción narrativa que llevando al límite cantidades y medidas —entre lo brevísimo, lo ínfimo, y la multiplicación proliferante, el infinito—, afectó medularmente el sistema de valores y el verosímil estético (y borgiano) de la tradición literaria nacional, las recientes

experimentaciones narrativas de Llinás y Spregelburd constituyen otro avatar, por demás interesante, de los modos de articular relato y extensión en la ficción argentina. Que en la rigurosa ecuación entre desborde y precisión que define la desmesura de *Historias extraordinarias* resuene, en 2008, el impulso sintético borgiano —al punto que nos tienta a decir que el verdadero minimalismo del nuevo cine argentino está aquí—, que en la arquitectura proliferante de *La estupidez* resuene, irónicamente, en 2003, la complejidad laberíntica de la línea recta de Lonröt, muestra al menos una de las razones por las cuales el cine de Llinás y el teatro de Spregelburd resplandecen, con luz propia, en el contexto narrativo contemporáneo: porque inventan, en las liminalidades del siglo y desde los universos del teatro y el cine, unas formas singulares para la pregunta de cómo hacer ficción en el presente, porque sus particulares economías constituyen, de este modo, un auténtico acontecimiento en el arte del relato y también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la tradición narrativa argentina. La clave de la serie de los precursores de Kafka reside en el hecho de que las heterogéneas piezas que la componen se parecen a Kafka pero no todas se parecen entre sí. Este último hecho, dice Borges, es el más significativo. No recuerdo este pasaje para sugerir la construcción de una serie de precursores entre los nombres que barajamos; solo lo hago para constatar que quienes mejor leen a Borges son quienes menos se le parecen.¹⁶

(*) CONICET-UNR.

NOTAS

1. Graciela Montaldo: "Borges, Aira y la literatura para multitudes", *Boletín*/6, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre 1998; *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
2. María Moreno, "Entrevista a César Aira", *Bomb* 106/Winter 2009, Literature; César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé-Ada Korn Editores, Buenos Aires, 2001; *Las tres fechas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.
3. Entre los ensayos sobre artistas: Prólogo a Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988; *Copi*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1991; "El sultán", *Paradoxa* nro. 6, Rosario, 1991; "Arlt", *Paradoxa* nro. 7, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997; *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998. Entre los ensayos de poética: "Exotismo", *Boletín*/3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1993; "Ars narrativa", *Criterion*, nro. 8, Caracas, enero 1994; "La innovación", *Boletín*/4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1995; "La nueva escritura", *Boletín*/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre 2000; "Kafka, Duchamp", *Tigre* 10, Université Stendhal, 1999; "El ensayo y su tema", *Boletín*/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre 2001.
4. "La literatura de Borges –dice Jorge Panesi– invita a pensar que las identidades nacionales son un misterio porque asumen la forma de un azar histórico o de una paradoja, también porque la paradoja es un límite del pensar y por lo tanto anuncia que el pensamiento nacionalista se debate dentro de los límites de lo impensado". Véase "Borges nacionalista", *Paradoxa*/7, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1993.
5. Hasta donde sabemos, la conferencia permanece inédita. Fue leída en el homenaje organizado por la Alianza Francesa de Buenos Aires, en octubre de 1999.
6. César Aira, "El realismo", conferencia dictada en Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010. Publicado en Sandra Contreras (ed.): *Realismos, cuestiones críticas*, Centro de Estudios en Literatura Argentina y Facultad de Humanidades y Artes Ediciones, Rosario, 2013.
7. Remitimos a Alberto Giordano, *Modos del ensayo. J.L. Borges-O.Masotta*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1991; Daniel Balderston, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1996; Isabel Stratta, "Documentos para una poética del relato" en *El oficio se afirma*, dir. vol.: Sylvia Saitta, *Historia crítica de la literatura argentina*, dir.: Noé Jitrik, vol. 9, Emecé, Buenos Aires, 2004; Judith Podlubne, "Borges contra Ortega. Un episodio en su polémica con Mallea", en *Variaciones Borges* 19, 2005; Annick Louis, "El testamento. Formas del realismo en *El informe de Brodie*", en *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, Juan Pablo Dabove (ed.), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2008.
8. Natalia Biancotto, "Elogio del encanto. Borges y el realismo, a través de Stevenson", en Sandra Contreras (ed.), *Realismos, cuestiones críticas*, ed. cit.
9. Valeria Sager, "La garantía de la lógica. El realismo de Aira y la magia de Borges", en *Realismos, cuestiones críticas*, ed. cit.
10. César Aira, "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia*, nro. 51, agosto 1981.
11. Conferencia en *II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 17 al 19 de octubre de 2009.
12. Fechada en 1996, publicada en *Simurg Ediciones*, Buenos Aires, 1998.
13. Daniel Molina, "Un libro que no es un libro. *Subrayados* de María Moreno", unperroviejo.wordpress.com; María Moreno, "Entrevista a César Aira", ed. cit.
14. Mariano Llinás, *Historias extraordinarias*, El pampero cine, Buenos Aires, 2008; Rafael Spregelburd: *La estupidez. El pánico*, Atuel, Buenos Aires, 2004
15. Pierre Macherey, "Borges y el relato ficticio", en AA.VV., *J. L. Borges*, Editorial Freeland, Buenos Aires, 1978.
16. En algunos pasajes de este artículo he recuperado y rearticulado algunos argumentos desarrollados en *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002); *Realismos, cuestiones críticas* (CELA, Rosario, 2013), "Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea ("A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás", en *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, nro. 33, enero-junio 2013).