

Borges, Aira y el narrador en su tradición

206



Nancy Fernández

(Universidad Nacional de Mar del Plata/ CONICET)

Plantear una conjunción con los nombres propios de Borges y Aira sin duda puede dar por resultado el equívoco sintagma de la compatibilidad, la aceptación de un legado o la filiación. En cambio, sabemos que Aira se ocupó de dejar en claro que está muy lejos de aceptar los lineamientos tributarios hacia Borges, sea en su obra poética, sea en sus ensayos, los cuales, más allá de toda necesidad editorial de explicitar sus límites distintivos, más bien señalan encrucijadas donde la escritura, en su condición de proceso, asume la función soberana. Aira nos plantea el interrogante y el desafío de una lectura, de la tradición nacional, de la cultura, del sentido, casi como si Borges no hubiera existido, menos como opción binaria que cómo un definitivo cambio de lugar. Desplazar,

torcer los trayectos de su poética respecto de las postulaciones borgianas, es su marca registrada, la patente que lo singulariza de las genealogías de Piglia o de Saer (que no han sido precisamente alumnos obsecuentes pero han sabido encastrar en la potente rúbrica, su propia economía narrativa y sus posiciones ideológicas –las que leemos en sus textos y las que ocuparon en el campo intelectual-). ¿Dónde reside, entonces, el interés –el plus de valor- de proponer esta suerte de relación fraudulenta?; quizás en la disparidad inherente que sin embargo permite pensar problemas comunes, o acaso en la posibilidad de concretar el desafío *airado* de escribir desde el margen, en tanto condición y producto de una elección que signa los bordes del mito personal, la exótica fisonomía de una imagen de autor, vuelto “espectáculo”. El gesto se convierte en acto deliberado que arroja al nombre propio Cesar Aira –autor jurídicamente real y personaje poéticamente verídico– a la dimensión plana de una visibilidad sin puntos de referencia. Y no porque los “datos” probables que forman parte de sus tramas sean secretos o falsos, sino más bien porque todo ingresa en el turbulento proceso de transmutación donde perdiendo gravidez y espesor plantean una lógica que anula la posibilidad binaria de lo verdadero y lo falso. De esta manera, el escritor diseña sus máscaras en narradores y personajes no en la perspectiva teleológica de hacer uso de los materiales y motivos al servicio de su literatura, sino de construir el sentido de una realidad ajena a las taxonomías de certeza y de invención; así formula (y realiza) la paradójica ecuación que pone la verdad en la fábula cuyos lineamientos “teóricos” podemos leer en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Más allá de estas consideraciones preliminares, podemos advertir que su trazo es indispensable, por poner de manifiesto cuestiones insoslayables a la hora de analizar las condiciones de producción donde se modifican la técnica y los lugares de enunciación que implican a la estética, la filosofía, la cultura (la lengua, la ley, la historia). En este sentido, Aira parece desplazar definitivamente la prerrogativa que nuestra tradición nacional le concedió a la categoría de ficción espoleada en sus líneas principales por Borges y Ricardo Piglia, en sus consabidas discusiones con Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas en el contexto histórico, ideológico y literario del nacionalismo (el primero, con la canonización de *Martín Fierro* en la celebración del Centenario desde una perspectiva xenofóbica, y el segundo estimulando el rescate de la tradición hispánica). Borges no solo potencia los efectos de las versiones constructivas de la tradición

(el autor argentino en relación con el mundo), sino que desarticula los modos de leer convencionales (y no tradicionales) de leer el vínculo entre literatura y nación. En contraste con sus predecesores, Borges destaca un modelo dinámico de la lectura cuyo proceso intelectual se fundamenta en el proceso material de fabricación y de hechura, señalando la instancia ficticia que descubre la dimensión de lo fáctico (la filología nos devuelve el sentido prístino de los términos y las nociones ya que el carácter verdadero del hecho en bruto retorna en la marca del artificio, el velo del simulacro que duplica al infinito el revés de la trama y la versión que anula los fatuos privilegios del original por encima de la copia). Si recordamos “El escritor argentino y la tradición” o “La poesía gauchesca” (textos publicados respectivamente en 1955 –en Sur– y 1957), notamos el relieve que toma a pleno, la autonomía literaria, por encima de la función notarial (la función jurídica) de la referencia fuera del texto. Asimismo, el lector renueva un pacto con el autor, borrando antiguos privilegios sindicados en nombre de la propiedad sobre la obra. Así, ni la tradición nacional nos confina al reducto periférico de los regionalismos, ni el género canónico de la gauchesca acata las preceptivas de las generalidades esenciales del verosímil: no solamente acentúa su carácter constructivo sino que traspasa, como Borges lo pone en práctica con su propia poética (su gauchesca alcanza al siglo XX), las temporalidades coyunturales que son inherentes a su constitución histórica. Allí condensa en un punto, las coincidencias que definen su obra en proceso. Desde esta perspectiva, creo que es lícito reponer aquí el epígrafe que abre *Discusión*, “Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas”, de las *Cuestiones gongorinas*, de Alfonso Reyes. Y estimulados por el contraste y la diferencia volvemos hacia Aira, con la necesidad de subrayar la índole extremadamente disruptiva y vital (afirmativa) de su intervención en la escena artística; la primer pregunta, puede que remanida, surge a propósito de examinar la contingencia de lo nuevo en sí, y si la repetición de su misma posibilidad no neutraliza su carácter diferencial y perturbador. Probablemente, la clave de esa ocasión, su riesgo y su pericia, radique en el acontecimiento de eterno retorno que es lo nuevo, que como tal, inscribe una tendencia y una inflexión, ajenas al ornamento de la mera novedad de moda. Pero es inevitable la pregunta por el surgimiento eventual, sobre todo después de la aparición de Aira y sus efectos de signos definitivos en el mapa cultural. Y aquí cabe menos la noción de historia que de genealogía o de conste-

lación, la emergencia que el azar devuelve a lo real. En este caso Aira (su gesto y su obra) implica la reaparición de lo nuevo con los atributos de la antigua inocencia de un presente que expone sobre sí un pasado inmemorial. Quiero decir, Aira asume la necesidad de la invención con el carácter prístino de lo nuevo, con el trabajo de recuperar la tradición narrativa más arcaica de una cosmogonía cultural que funde la moderna vanguardia occidental con la milenaria cultura oriental. Aquí realiza un desplazamiento importante, y asume la tarea de borrar los contornos divisorios que sirvieron por siglos para mantener separados, bloqueados los contextos culturales. No es que iguale o que desconozca la diferencia sino que escribe sobre la experimentación de lo arcaico y lo lejano con los contextos de pertenencia, más próximos a la tradición nacional (por ende a la europea). *Enma, la Cautiva* es un ejemplo paradigmático, que reúne en un mismo libro dos registros disímiles. Novela que retoma parcialmente el realismo clásico con intermitentes huellas historiográficas para que ese mismo lenguaje se deslice borrando su rastro o mejor, disolviendo, al parecer su “primer” propósito para fluir hacia un sitio insospechado. Hay cautivos, viajeros europeos (el personaje “central” del francés Duval), caravanas que atraviesan el desierto con indios cautivos, el teniente unitario Lavalle que las comanda con salvajismo y un imaginario que comienza a resultar extraño ya en los comienzos del libro: la antinomia o la insoluble oposición entre Civilización y Barbarie, desde la mirada del liberalismo decimonónico de la Generación del 37'. Pero lo que hace inclasificable la estética de Aira, es la lógica del sentido que sustenta la dinámica visual y artística del texto, allí donde los contornos nítidos de las figuras (de los personajes y la acción en la tradición del realismo luckacsiano) se desvanecen para ceder terreno a una mirada inédita en la literatura argentina o mejor, solo reconocible después de Osvaldo Lamborghini y el grupo *Literal*, conocido como la neovanguardia de la década del setenta. Aira neutraliza o deconstruye, esa es la palabra, las categorías de espacio y tiempo, creando la ilusión deliberada de un anacronismo y de cierta movilidad inmóvil. Aquí, intersticios e intervalos son simulacros o mínimos instantes que forman parte de un continuo, menos como soldadura de piezas atomizadas que como umbral que anula las mediaciones previas. Sin duda y en sus propias palabras, Aira es un escritor moderno, que coloca su grafía en la estela de las vanguardias históricas europeas (en especial el juego con los marcos del dadaísmo y Duchamp, algo de la mirada y la perspectiva expresionista,

Kafka y cierto delirio visual convertido en realidad como rémora de la vigilia insomne desprendido del surrealismo –sin la búsqueda onírica del automatismo inconsciente–. Pero tan presente como esto, envuelto inclusive en la potencia reproductible que otorga la tecnología (Benjamín), se muestra la grafía del budismo zen, el salto al vacío, el pasaje al abismo que toma la forma de relámpago, de manifestación súbita de la inminencia que dona el trazo único y singular de la escritura. El resultado de esto es una literatura hecha entre los bordes de una lógica omnipresente en cualquiera de sus argumentos, ofrendada a los motivos o a los retazos temáticos que terminan siendo la excusa, el pretexto, para extender las indiferentes disquisiciones de un narrador que es siempre baluarte e imagen del escritor en su sistema de enunciación. En su intento y logro perpetuos por despegar de la aceptación convencional de códigos habituales, aloja su letra en la creación y la invención, una suerte de recuperación del efecto fugaz de la sorpresa repentina, dando como resultado una imagen de un objeto ya visto, alumbrado en el extrañamiento que desconoce su antigüedad. Lo ya hecho, algo así como el “esto ha sido” barthesiano en los *ready mades*. Este es el sentido que asume Aira cuando emprende la estocada ofensiva contra Ricardo Piglia, en aquella nota del año 81 publicada en la revista *Vigencia*, titulada “La novela argentina, nada más que una idea”. Desde una postura que tiene en cuenta la potencia estratégica del cálculo, Aira traza un diagnóstico del género y se ubica en un sistema de filiación; Macedonio, Arlt y Gombrowicz son maestros reconocidos, incluso Puig; por elecciones de objeto o afinidades electivas Borges ni asoma y en cambio se detiene en los contemporáneos. Minimiza a Jorge Asís, el prototipo de escritor con éxito en el mercado con sus *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, se distancia cuidadosamente de Juan José Saer, dejando en claro que sus poéticas, si antagónicas, guardan cierta simetría. Pero en Piglia encuentra su blanco de ataque fustigando argumentos razonados, frontales y compulsivos. Piglia era el escritor que comenzaba a acaparar la atención de los más prestigiosos miembros del campo intelectual y él es quien ocupa el lugar que en los noventa dominará Aira, a partir del progresivo reconocimiento que halla en María Teresa Gramuglio (que publica la primer reseña sobre *Ema, la Cautiva* en *Punto de Vista*) y el grupo *Babel* integrado por los jóvenes Sergio Chejfec, Alan Pauls, Martín Caparrós, Carlos Feiling entre otros. Son conocidos sus planteos. Para Aira la novela argentina que padece de “raquitismo” debe abandonar el aparato

ortopédico de la teoría que la infunde recuperando su naturaleza arcaica: el atributo narrativo del “había una vez”. Por ello, desde su óptica, dirá que el maestro de Piglia no es Arlt sino Sábato, y que *Respiración Artificial* es la peor novela que se haya escrito. Con esto da inicio a una polémica que irá cobrando efectos concretos en la escena pública. Pero otra cosa llama la atención y la desarrolla en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*; se trata del lugar que le destina al lector, cuya esfera el escritor no debe confundir, por el contrario el escritor debe cuidar no ceder a un molde ajeno, no rebajarse a aquellas intenciones previas. Asimismo, la relación entre la literatura europea y la argentina, es como señalábamos, materia recurrente y en ocasiones explícita para Borges y en este libro también Aira alude sin evasivas. En “El escritor argentino y la tradición” Borges apela a la libertad sin límites para hacer uso de las tradiciones europeas; de ahí el carácter dinámico y deliberadamente constructivo que la categoría de tradición asume, y podemos entenderla en oposición a la de canon, de índole preceptiva, estabilizadora e institucional. La operación cultural que realiza Borges consiste en *hacer uso* del patrimonio universal con la libertad sin culpa residente en la periferia americana. La operación borgiana es cultural, ética (elimina los prejuicios morales), económica (transgrede la potestad de la propiedad privada en el lenguaje, condensa metonímicamente el todo en un punto, como el *aleph*) y constituye un sujeto de enunciación ensamblando escritura y lectura, a favor de la singularidad resultante (en el infinito laberíntico del universo) de una literatura menor (al decir de Deleuze respecto de Kafka). Es notable la diferencia entre las realizaciones borgianas y las apariciones televisivas. Aira vuelve sobre el tema en las *Nouvelles impressions* poniendo el acento en los términos de calidad y corrección, desplegando así uno de los problemas centrales que definen integralmente su poética. En principio no lo plantea en los términos productivos de Borges sino como ámbitos de constitución diversa. El enfoque es distinto porque no parte de la posibilidad de que todos los temas nos pertenezcan, como cree Borges: en todo caso, eso es un hecho. Antes bien, en comparación con el paradigma establecido, si hay una posibilidad no explotada en nuestro terreno es la que nos lleva a permitirnos todo, lejos de todas las prescripciones academicistas, incluso y sobre todo, la “frivolidad” y la ausencia deliberada de corrección. Allí, en la contingente virtualidad de una novela que prescindiera (que evite) del corsé rígido que impone el gusto, las pautas de la norma y el buen decir, lo

nuevo (como categoría teórica y como efecto buscado) hace su entrada triunfal. Porque de lo que se trata es de prescindir de la actitud que confirma la adecuación a la regla y al sentido común, acatando los viejos y nostálgicos mandatos de patrones colectivos. Sin embargo, en el elogio de la “mala escritura” anida el pretexto de una filiación, coherente con lo que Aira postula. Entonces, Macedonio, Arlt y Gombrowicz, que aquí no los cita pero están omnipresentes en la práctica airana, son las firmas que ponen en funcionamiento la neutralidad de la corrección o mejor, el efecto necesario que se adecua al procedimiento de anular interdicciones. Si todo nos está permitido, la libertad es infinita y da como resultado una escritura que fuga hacia delante, la perpetua huída compulsiva que alcanza una velocidad sin control. Llegado este punto, la letra que inscribe rastros del pensamiento se precipita efectuando la sorpresa de los desenlaces, los finales de las novelas de Aira o el goce primero y último. “El territorio que se abre ante nosotros es inmenso, tan grande que nuestra mirada no alcanza a abarcarlo por entero, y el cuerpo se desenfrena, en una velocidad superior a sus posibilidades...los pensamientos huyen muy rápido en todas direcciones...El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás, todo efecto o resultado quedan atrás...La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe, más grande es todo, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante...” De lo que se trata es del desvío y el error creativo que atesora potencialmente, la escritura en su velocidad e inmediatez, en la simultaneidad de las imágenes que se afirman, como realidad y como posibilidad. Y es en el pasaje de pensamiento a letra, en la precariedad de la rapidez donde escribir mal sin corregir reconoce el exceso de la lengua vuelta extranjera. Allí Aira define el exotismo en los términos de un estilo cuya singularidad reside en la coincidencia, secreta y prodigiosa, con alguna lengua lejana. Esto es el tono, prístino y misterioso que recupera sin proponérselo, el encanto de vidas imaginarias. A ello y a la captura de su visibilidad debe abocarse el verdadero escritor. Es el acto que antepone un puente entre civilizaciones renunciando a la inteligencia matriz de la lengua para transportarse a la “deliciosa ensoñación de estar escribiendo mal”. El lenguaje del niño al que alude Aira encarna en el ejemplo de quien dibuja sin saber con la mano izquierda. Es esa incomodidad, eficaz en su desajuste, donde la palabra se desliza sobre sí misma para decir otra cosa; esa es la otra lengua que Aira descubre en Francia, en Saint Nazaire, cuando advierte que creyó saber francés sin lograr entender esos movimientos o giros que

constituyen la lengua en el acto concreto de su emisión. El escritor que se propone recuperar “la cortesía inherente a su trabajo”, salta fuera “de su obra y su persona” provocando su mito personal. Y como el verdadero hablante, el escritor se solaza en la tortuosa ambigüedad y vacilación que nada tiene que ver con las abstracciones y obviedades a las que el sistema general del idioma tiende. La cortesía del escritor supone la renuncia a la comodidad inteligente que asegura en su solidez, la lengua materna. El idioma de los sobreentendidos que se resisten a la explicación y la universalidad. Por esto, Segalen es el autor que Aira rescata a los efectos de mostrar el nudo de su teoría sobre lo exótico, esto es, el logro de dar color y volumen al presente pleno de una realidad: la de la fábula. Aquí es donde es lícito plantearse la duda inherente a la literatura y discrepante con los traslados de la razonabilidad conceptual. Segalen cuenta algo que abre la duda sobre el estatuto verídico o inventado de su relato. Y de acuerdo con esto, si el exotismo resiste al desgaste que provoca el uso, siendo puro excedente o plus de valor; si es “no renovable” porque se agota, nuestra pregunta para Aira podría apuntar a una eventual coincidencia con la teoría benjaminiana del aura. En el brillo perdido de su adherencia desgastada, el valor alumbra entonces a la vida cotidiana como el revés de lo exótico.

Nouvelles impressions... es un tratado, en el sentido experimental del término, un modo vanguardista de ensayar poniendo a prueba los cimientos de la lógica racional que inviste la literatura nacional y la europea. En esta procura, en esta pesquisa, Aira encuentra ejemplos que, mal que le pese, resultan plausibles a la hora de comprender sus elaboraciones teóricas, presentadas como bocetos inacabados pero con la contundencia de una epifanía. Tal es el caso del “execrable” Julián Gracq y el maravilloso Segalen a través de los cuales se nos presentan legibles cuestiones del autor, el sentido, el lenguaje y lo real, el sujeto y la identidad. En este repertorio, el olvido es uno de los objetos de las especulaciones airanas que reponen en una amplia dimensión el espacio y el tiempo en relación con el sujeto/autor. Hemos leído la relación de contraste y complemento que Borges establecía entre memoria y olvido, pensando en función del infinito; mientras la acumulación interminable de la primera le cobraba la vida a Funes, el segundo presentaba su necesidad bajo la forma de abstracción, acudiendo al auxilio del concepto, la analogía y la clasificación. “Funes, el memorioso” es su representación más evidente pero también, desde el punto de vista de la funcionalidad

lingüística, “El idioma analítico de Johnny Wilkins” tiene que ver con estos dilemas. Ahora bien, las disquisiciones de Aira apuntan tanto al proceso de la escritura, sus procedimientos y devenir como al sujeto de enunciación que toma forma en el autor. Ajena al saber que construye la teoría, “la literatura está toda hecha de olvido, o de simulacros de memoria”, cuya consecuencia más inmediata es la aceptación sin las trabas de la moral, de cierta irresponsabilidad del discurso, esto es, la frivolidad programática que Aira define como el arte de hacer que efectos insignificantes generen grandes causas. Pero aquí también se hacen presentes los ecos de Gombrowicz y su apología de la inmadurez de la escritura (opuesta al juicio severo del imperativo moral de la profundidad). Si de algo sirve la teoría, es para sostener eficazmente el sentido de la literatura que transforma y desplaza la lógica binaria de la exclusión entre lo verdadero y lo falso. Uno y otro pierden espesor porque ingresan en un terreno donde es propio es anular (olvidar) sus marcas de origen, neutralizando sus vetustos órdenes de pertenencia, devolviéndolos vacíos del aquellos contenidos al terreno neutral –sin útero, abismal– de la literatura. Ella tiene el atributo de volver a definir, desde la repetición y el desplazamiento, los miembros de cualquier sistema de identificación cultural. El continuo entre vida y pensamiento es una forma que da lugar a la estrecha confianza en la genuina generosidad de la repetición que devuelve de manera inesperada y provisoria, imágenes y configuraciones potenciales de la literatura. Y uno de los modos a los cuales Aira da crédito, son los hiatos que se producen en la escritura. Lejos de evitarlos, los preserva en su manifestación incompleta, allí donde en modo embrionario comienzan a disponerse las motivaciones de la escritura. Por poner un ejemplo, “Cecil Taylor” es un texto que deja ver la necesidad de las transiciones que constituyen el sistema de enunciación, disolviendo las jerarquías que terminan por mostrar la fragmentación irreductible del pensamiento que inviste la trama. En “Cecil” funcionan las digresiones, no como dispersión o meros cambios temáticos, sino como variaciones rítmicas que impone una constelación de conexiones; puede decirse que la función de la escritura es poner de manifiesto esos lazos, hacer que se vuelvan visibles formando figuras. Quizá por ello la poética de Aira casi omite las metáforas cuyo lugar lo habitan más bien iluminaciones efímeras. En este sentido, uno de los objetos de su especulación es, como decíamos, el tiempo, que a través del autor lo da vuelta, colocando al destino (un tópico preferido en Borges) en el

lugar e instante del nacimiento. Si en su propiedad de hacer mitos de las particularidades, la literatura transgrede el límite de lo imposible con la paradójica repetición de lo único, Aira nos devuelve la potencia de la fábula (de la acción, de la sorpresa, de los cambios de velocidad y sus finales) cuyo atributo será un exotismo sin precedentes, palpables en la inflexión de narrativa y poesía.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

_____. *Ema la Cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

_____. *Cecil Taylor*. Buenos Aires, “Fin de siglo”, número 14, agosto, 1988.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.