

## CÉSAR AIRA: EL MOVIMIENTO DE LA IDEA

Sandra Contreras

De cierta mundanidad —la que se observa en los círculos mundanos de *La Recherche*, por ejemplo—, ha procedido un estrecho vínculo, quizá ya obvio, entre frivolidad y estupidez<sup>1</sup>. Probablemente sea esa obviedad en la relación la que nos haga concluir desde el principio que la literatura de Aira siendo esencialmente frívola será, en consecuencia, inevitablemente estúpida o que en ella alguna forma de la necedad tendrá lugar. No pocos de sus personajes podrían, en este sentido, confirmar y alentar la presunción. No obstante, para quienes hemos frecuentado sus relatos la evidencia del vínculo se nos ha revelado, si no falsa, en principio problemática. La proliferación de “ideas” de cuya complejidad y de cuyo carácter afirmativo —por momentos conclusivo— creemos poder derivar un rigor e inferir, incluso, la estructura de cierta teoría, el constante movimiento de abstracción que realizamos para seguir las ideas que el narrador o algún personaje profiere —porque allí están la Patri, Kitty, Asís pero también Reynaldo, el cura de El Pensamiento, Lu Hsin— nos hace suponer que la literatura de Aira, en el fondo, participa del orden de la inteligencia, que en realidad y en última instancia apela a *nuestra capacidad de pensar*.

Aun así, hay veces —y en esto las dos páginas finales de *La luz argentina*<sup>2</sup> son ejemplares— en las que, indiferentes a la amistosa claridad del entendimiento, las ideas se siguen, sorteando u olvidando las razones que las harían derivar unas de otras y una incertidumbre sobreviene en el lector: la sospecha acerca del verdadero rigor de las formulaciones, al punto de empezar a preguntarse si habrá en la voz que las enuncia cierta inteligencia o, por el contrario, una absoluta estupidez; pero también, y *al mismo tiempo*, la sospecha de que, por su abstracción creciente, por la suma de razones que sobreentiende, esa voz sea demasiado inteligente y sea a él —al lector— entonces a quien —no por equivocarse sino por no acertar en qué debe pensar exactamente— le toque jugar el papel de la incompetencia o, peor aun, el de la estupidez.

<sup>1</sup>Cf. Deleuze, Gilles: *Proust y los signos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1970

<sup>2</sup>Bs. As., CEDAL, 1983

Es esta simultaneidad la que importa. Afirmando ambas sospechas a *la vez*, los relatos de Aira nos hacen escapar a la opción de juzgarnos simplemente sagaces o de probarnos sencillamente ineptos: más que confundirnos o que enfrentarnos a la duda nos enfrentan, en principio, a la *perplejidad*.

## El movimiento de la explicación

Forma de la lucidez o forma de la necedad, la literatura de Aira pone en juego ideas, y ellas van de expresiones sobre el arte, la arquitectura, el cine a expresiones sobre el sueño, la vigilia, el pensamiento mismo. Pero esas ideas, es obvio decirlo, se traman en las historias que se cuentan. Si señalamos esta obviedad es porque, para empezar, el de Aira es precisamente el arte de complicar la relación que se establece entre pensamiento y literatura, esto es, entre las ideas generales y la historia, entre las abstracciones y el relato.

Casi una misma forma podría comprobarse en casi todos sus relatos: las reflexiones formuladas en *Una novela china*, *Los fantasmas*, *El vestido rosa*, *Enma*, *la cautiva* o *El bautismo*, parecen *explicar* en cierto modo algún aspecto de la anécdota; o, a la inversa, y para proseguir con la clásica formulación, los diversos componentes del relato parecen *ilustrar* los conceptos allí expresados. Pero si uno lee *La luz argentina*, o “Cecil Taylor” (en *Fin de Siglo*, N°14, Bs.As., Agosto 1988) por ejemplo, la relación parece haber sido llevada al extremo de su horizonte clásico en la forma del “exemplum” o, más específicamente, de la “fábula”, es decir, en la forma de una composición de acciones que por su estructura metafórica e inductiva obra como una similitud persuasiva, como un argumento por analogía<sup>3</sup>. Descartemos el matiz de la persuasión; habría en ello un empeño que —podemos acordarlo a priori— el tono de Aira desmiente: aunque la de Cecil Taylor sea un “vieja fábula” y le convenga el modo de la aplicación, “esta historia —dice el narrador del cuento— intentará mostrar, sin énfasis, la propiedad del error”. Retengamos, entonces, para nuestro argumento y para la consideración más detenida de *La luz argentina*, sólo el matiz de lo analógico: por una parte, las reflexiones que la enmarcan así como aquellas que ritman el pensamiento de Reynaldo le confieren a la novela una estructura dual (el paso de las ideas al ejemplo y de allí otra vez a las

<sup>3</sup>Cf. Barthes, Roland: *Investigaciones retóricas I*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

abstracciones); si a esto le agregamos que las ideas ganan en claridad y distinción en virtud de su distribución opositiva (el dormir y la vigilia, el sueño y la ficción, la comedia y la tragedia, la calma y la interrupción, la estupidez y la inteligencia) y que los protagonistas del ejemplo conforman a su vez una pareja, no parecería en principio demasiado impertinente constatar en qué medida, en *La luz argentina* relato e ideas se corroboran o en qué medida ambos sistemas son homologables. Dudamos, no obstante, de una lectura tal que le confiera al relato una profundidad e inclusive una ejemplaridad alegóricas, y por su parte al discurso de las ideas un carácter explicativo: aun cuando no sea el nuestro un prejuicio de excesiva literariedad que reste importancia a los “temas”, dudamos de que la novela sea aquello *acerca* de lo cual piensa, de la necesidad de recurrir a lo que se afirma sobre el sueño y la vigilia para comprender el “enigma” de la escena en la que Kitty se adormece mientras Reynaldo vela hablándole a su lado. Pero dudamos, a la vez, de que siendo tan obvia su presencia no debamos recurrir a las ideas para dar inicio a la lectura. Quizá una incertidumbre tal tenga al menos la virtud de producir la interpretación en lugar de paralizarla: “La lectura —dice Paul de Man a punto de considerar la alegoría de la lectura en Proust— ha de comenzar con esta mezcla inestable de literalidad y de sospecha.”<sup>4</sup>

Hay, en *La luz argentina*, un punto ciego, un vacío del cual somos cada vez expulsados y al cual somos una y otra vez atraídos: es el punto en que Reynaldo, por momentos una voz extraña, casi ajena, cuenta alguna historia para nadie tal vez, y en el que Kitty menos ella misma que un rostro descompuesto, empieza a adormecerse hasta que el sueño acude solícito, periódico, puntual. En este cruce que es a la vez una mutua ignorancia entre el sueño y la vigilia reside, podríamos decir con Blanchot, “el corazón maligno del relato”<sup>5</sup>. En la página final, la voz del narrador despliega una serie de razonamientos y afirma, entre otras cosas, que el sueño y la vigilia constituyen para el hombre una duplicidad excluyente que sin embargo puede volverse a su vez frágil: “la diferencia entre el día y la noche —dice— en ocasiones se dibuja en frases como pompas de jabón que conforman relatos”; arguye, luego, y en función de la dualidad una apretada tesis sobre el relato y la novela. ¿Qué explican estas razones de la escena? ¿Qué conformidad podría darse entre el inquietante

<sup>4</sup>En “Lectura (Proust)” en *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Ed. Lumen, 1990.

<sup>5</sup>Cf. “La vuelta de tuerca” en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.

malestar del relato y esas razonadas oposiciones que más bien parecen doblegarlo? En principio, ninguna. Y sin embargo, no dejamos de oír cierta resonancia entre lo que para nosotros es el punto de convergencia del relato y esa no menos extraña ecuación entre “la estúpida actividad de dormir” y el estado de vigilia en la que el narrador funda su teoría. ¿De qué índole, entonces, es este lazo por el cual al tiempo que se separan, historia y explicación no dejan de vincularse en la forma de un eco lejano, algo confuso?

A propósito de la alegoría, cuya problemática incidencia en el relato lo preocupó en más de una ocasión, Borges ha ensayado un par de conjeturas que conciernen no a su resolución sino al modo en que esa forma, estéticamente “injustificable”, transita hacia la novela. “De las alegorías a las novelas”<sup>6</sup>, la cuestión, entonces, no es para Borges la de su polaridad sino la del *pasaje* mismo. La primera de las formulaciones (que parte del problema mayor de la oposición entre nominalismo y realismo, entre generalidad e individualidad) dice que el pasaje importa, en principio, la inestable intrusión de una en otra: “Las abstracciones están personificadas, por eso, en toda alegoría hay algo de novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico”. Como si la alegoría encontrara en la novela y la novela en la alegoría, o mejor: como si la alegoría encontrara en *lo novelesco* y la novela en *lo alegórico*, su punto de fuga y de indefinición<sup>7</sup>. Valiéndonos del argumento podríamos decir que hay algo en Kitty y Reynaldo que propende a lo genérico, a las abstracciones del Sueño y la Vigilia, a los conceptos de Estupidez e Inteligencia y que esa tendencia, en lugar de reducirlos por completo a la mera función del ejemplo, no es en el relato más que un elemento, *algo* alegórico. La segunda conjetura, no obstante, es la que importa: Borges se atreve a sugerir la “fecha ideal” en la que aconteciera el pasaje de la alegoría a la novela, “aquel

<sup>6</sup>En *Otras Inquisiciones*, en *Obras completas*, Bs.As., Emecé, 1974.

<sup>7</sup>Decimos “lo” novelesco y “lo” alegórico en el sentido de “lo formal”, como ese elemento que enfrenta a cada forma con su límite, que comunica a cada forma con otra de la que no recibe sino la violencia que la enfrenta con su “elemento propio” como con un elemento “diferencial” y “genético”. A propósito de un “ejercicio trascendental de las facultades”, cf. Deleuze, Gilles: “La imagen del pensamiento” en *Diferencia y repetición*, Barcelona, Júcar Universidad, 1988.

día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio: *E con gli oculti ferri i Tradimenti* (“Y con hierros ocultos las Traiciones”) y la repitió de este modo: *The smyler with the knyfe under the cloke* (“El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa”). Lo que aquí Borges sugiere es que el paso de la alegoría a la novela, pero también de la abstracción a la individualidad es una *traducción* o, mejor, el efecto acaso ignorado y jamás buscado de una traducción en la que convergen no sólo lenguas sino también, e involuntariamente, mundos heterogéneos —la alegoría, la novela— y que acontece en un día tan virtual como preciso. Si *La luz argentina* actúa el paso de las ideas a la fábula, si la fábula es el ejemplo de una serie de ideas que son por lo tanto, de ella, la explicación, quizá no sea desafortunado arriesgar con Borges que hay en ese pasaje una traducción y que en ello radica la naturaleza de su vínculo.

Inferir de aquí que así como la historia traduce a las ideas (las ilustra, las lleva al lenguaje de lo sensible), así las abstracciones son la traducción del relato a lo general, sería reinstalar en la forma de la analogía, de la biunivocidad (“así como...”) la perspectiva de la mediación. Por el contrario, la ventaja de postular una traducción en el pasaje reside precisamente en afirmar el vínculo unilateral y asimétrico que se entabla no entre lo general y lo particular sino entre lo general y lo singular<sup>8</sup>. La fábula misma es la traducción, esto es, no un ejemplo cualquiera pasible de ser reemplazado por otro diferente pero en el fondo semejante, una historia entre otras igual o particularmente posibles y elegida en virtud de su mayor eficacia para la ejemplaridad, sino una *versión* singular que surge en el ínfimo tiempo del instante —y sólo esta irrupción es necesaria para que el relato exista— traza en relación a las ideas un paradójico vínculo de no equivalencia, de no relación, es decir, hace de las ideas —a posteriori, sólo una vez acaecida— no su causa anterior sino el horizonte de generalidad contra el cual distinguirse. “El instante de la versión —dice Ritvo<sup>9</sup>— rechaza la idea abstracta que quiere que la versión finalmente elegida

<sup>8</sup>Lo general y lo particular difieren *entre sí* pero su diferencia se establece en función del conjunto común al que pertenecen y el que se reúnen. Lo general y lo singular son radicalmente heterogéneos, irreductibles en su vínculo. Lo singular, podría decirse, se “distingue” de lo general como una “diferencia en sí”, como una “distinción unilateral”. Cf. Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed.cit., p.77 y ss.

<sup>9</sup>En “La lengua de la traducción” en *Paradoxa*, N° 1., Rosario, 1986.

sea una entre tantas posibles; no hay posibilidades que luego se actualizan según un orden de perfección creciente sino (...) actos que sugieren el muro de imposibilidad del cual han surgido, actos singulares y repetibles pero no imitables y menos aun susceptibles de engendrar didácticas". El *instante de la fábula*, podríamos decir aquí, rechaza la posibilidad de que la historia sea un ejemplo particular; el instante de la fábula hace, en todo caso, de la historia, un ejemplar, como si dijéramos un ejemplar único, insustituible, sin equivalencia posible; esa punta de rareza entonces por la que asoma una diferencia última y singular, sin punto de comparación, única y por eso mismo sin cesar repetible.

Asimétrica, porque vincula sin comunicar dos órdenes dispares (dos lenguas radicalmente extranjeras), la traducción es siempre un vínculo con lo otro, el instante en el que lo otro irrumpe en lo mismo —lo propio— y lo descentra. Lo otro, esa radical extrañeza que es la fábula y que al irrumpir, azarosa e instantánea, desaloja toda posible explicación tiende, por el contrario, entre la historia y las ideas, lazos de *complicación*. Si en ese punto ciego que es la escena de la que partimos se afirman la perspectiva de Kitty (el espanto y el adormecimiento paulatino pero también la simpleza más compacta y literal, las razones más obvias y banales) *a la vez* que la perspectiva de Reynaldo (la vigilia amorosa e inútil, pero también las especulaciones más intrincadas, las explicaciones más inteligentes); si en ese punto de extravío —ese extraño temblor de espanto— que es el rostro de Kitty y también el corazón maligno del relato puede explicarse en los dos sentidos *a la vez*, hay entonces en ese instante un torbellino de razones encontradas, enredadas, *complicadas*, que complican la relación entre la escena y las ideas. O, en otras palabras, esa complicación de razones que irrumpe en el instante de la fábula complica a su vez la trama de las ideas que la explica —la oposición entre el sueño y la vigilia se diluye—, hace de ella el despliegue de una explicación en todo caso a posteriori, anacrónica e inconmensurable en relación a ese centro vacío que sin embargo no hace más que suscitarla.

De las ideas al ejemplo, de la novela a los conceptos, hay el salto de una versión única y singular sobre el hueco que, entre órdenes heterogéneos, abren el azar y el tiempo del instante. Sólo un salto de puntos suspensivos, entonces, puede hacernos pasar del relato a la explicación; sólo un salto tal puede vincular sin comunicar —sin reducir uno al otro— la historia que progresivamente se va disolviendo —y cuyo punto final como su punto de partida nos son inaccesibles— y las dos páginas finales plenas de razones cada vez más abstractas. Sólo por ese vacío la fábula irrumpe: “de inmediato —podríamos

decir con Aira— el relato empieza”<sup>10</sup>; sólo en ese vacío formal la fábula cobra forma y por él también, paradójicamente, lo deforme gana el relato, los rostros y las voces: entre el rostro súbita e inexplicablemente descompuesto y la voz en la que de a ratos sobrevienen modulaciones raras, ligeramente ajenas, la escena traza una punta de diferencia que anula entre fábula e ideas todo vínculo de representación; entre la indiferente, trivial y plana humanidad de Kitty (“era un perfecto ejemplo del ser humano”) y la notoria capacidad inhumana de Reynaldo (no duerme nunca, apenas se adormece, bebe, fuma y piensa, y “a veces —se dice— no podía comprender a sus congéneres”), el relato encuentra en esa punta de diferencia que es la singularidad de lo “ligeramente humano”, el punto de fuga por el que escapar a toda representación. *Lo otro*, entonces, y no lo idéntico que rige en mundos representativos como los de la alegoría y la explicación, despunta en el instante de la fábula, y abre, al distinguirse en *La luz argentina*, un mundo de complicación.

## La pasión del pensamiento

Un breve lapso de tiempo, y sobre el fondo oscuro de la indiferencia se produce una interrupción: el “momento único” del horror, “la peculiar concen-

<sup>10</sup>La cita completa dice, a propósito de *El uruguayo* de Copi: “De inmediato sobreviene un cataclismo, y la arena cubre la ciudad. El relato empieza.”, en *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991, p.23. Para Aira el relato es, formalmente, “lo que había estado antes”. En este sentido, la lectura que hace de Copi opera una arqueología del relato: empieza por la narrativa, la última incursión de Copi, para ir retrocediendo según una lógica de los umbrales (siempre hay un umbral previo) de la novela al comic-teatro (*El Uruguayo* sería el umbral entre el comic-teatro y la novela), de aquí al comic, del comic al teatro, y de aquí otra vez al relato “que había estado antes” como una forma primigenia. Si la literatura de Aira vuelve, hoy, al relato no es porque se apropie de o parodie las formas tradicionales sino porque, de un modo más abstracto quizás, supone cada vez la extracción de ese “relato en estado puro” y que, envuelto en el pliegue del Comienzo, es lo único que hace falta para que el mundo empiece. Ese “relato en sí” que podemos extraer, como un fragmento nítido, simple, primordial, de cada una de sus novelas: el cuento de Martín Fierro que los esposos Mariezcurrena leyeron, sin leer, en los dibujos del folletín (*El Bautismo*); o ese residuo de relato fantasmal que es el cuento de Asís (“había un vestidito y desapareció”); o cada uno de los cuentos que proliferan en *La liebre*; o la fábula del discípulo que Reynaldo cuenta, en el insomnio, de un modo inmejorable.

tracción del espanto”, la locura o el miedo, sobrevienen. Esto es, sin más, *La luz argentina*: el despliegue de una atención extrema (“esa atención que es el embarazo de Kitty y que origina esta historia”), de un relámpago de horror que interrumpe, fugaz e inasible, el horizonte calmo de lo indiferente.

Y sin embargo, no es en la sola suspensión del tiempo donde la novela se conforma; quiero decir, la línea de ese tiempo suspendido es menos la forma de una detención que el espacio en el que acaece un *movimiento*. El relámpago de atención que es la historia misma se suspende hasta que la indiferencia monótona, intrascendente, ya ha vuelto; Reynaldo habla y habla y habla interminablemente, con una voz suave, cada vez más baja hasta que, tal vez sin advertirlo ya ha callado; Reynaldo piensa y piensa y piensa hasta que ya no sabe qué pensar y toda forma de pensamiento se disuelve; Kitty se adormece hasta que el sueño, impersonal y súbito la ha ocupado. La forma, parece es la siguiente: un estado se prolonga —y suspende, en esa prolongación, una escena, un personaje, la novela misma— *hasta que* otro, de improviso, tiene lugar. Es la irrupción de un *extremo*, y no el progreso que *media* entre dos órdenes sucesivos y homogéneos, lo que define al movimiento. “Día por día se va haciendo: la noche, hasta la noche. Ese extremo —diría Lamborghini— el estilo lo permite”; ese extremo, diríamos aquí nosotros, es el *movimiento de una pasión*, esto es, la ocurrencia brusca e imprevisible de una fuerza que lleva al límite y que al franquearlo supone el pasaje a una instancia de una naturaleza diferente; el punto en el que el pensamiento se encuentra con su límite, con su “elemento propio” —aquel que lo afecta en lo esencial— como con algo dispar e incomparable: lo impensable que no puede dejar de ser pensado<sup>11</sup>.

La literatura de Aira es el escenario de este movimiento, de estos saltos entre dos series que devienen, en el salto, heterogéneas, de esta pasión por la cual el relato es impulsado a continuar. Un cigarrillo enciende al otro, hasta que, simplemente, las horas han pasado, el tiempo se ha perdido y es, sin más, “la apoteosis de lo inútil”: en este marco fluyen los relatos y en él proliferan los azares, las aventuras, los chistes, los malentendidos. Cuando en el prólogo a

<sup>11</sup> Cf. Gilles Deleuze: “La imagen del pensamiento”, en *Diferencia y repetición*, ed. cit. Cf. también J.Hengelbrock, J.Lanz: “Breve historia del término pasión” en *Conjetural*, N° , : de los muchos sentidos del término “pasión”, acentúo los que apuntan a lo brusco de su ocurrencia y los que lo definen como un “movimiento” contranatural o como una tendencia que excede la medida. No es aquí la manifestación de una “interioridad” personal o individual.

las *Novelas y Cuentos*<sup>12</sup> advierte que la solución de *El fiord* al enigma literario de la alegoría consiste en sacar el sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática y extenderlo en un continuo en el que algo deja de ser él mismo (...) y después vuelve a serlo indefinidamente”, Aira lee en Lamborghini los trazos de su literatura. Precisamente, porque la línea que la recorre es la de un hilo que no se corta —que no quiere cortarse jamás: “su función era no interrumpirse”— y que sin embargo se enreda en sus vueltas, y porque lo que ocurre no es la mera exacerbación en lo mismo sino un movimiento que de extremo en extremo, de pasión en pasión traza una línea *continua* atravesada de huecos y de giros, la literatura de Aira participa de un “impulso al infinito”<sup>13</sup>.

En este sentido, *La luz argentina* es el teatro de una serie de pasiones, de interrupciones por cuyo hueco es *otra cosa* lo que surge. En principio, y para volver ahora al modo en que los pensamientos se complican en la narración, digamos que son las ideas las que se ven sometidas a estos enredos, las que son llevadas al extremo en, y por, el instante de la fábula. Pero antes, una rápida referencia al ensayo de Blanchot sobre Balzac<sup>14</sup> tal vez nos depare alguna utilidad. A propósito de la relación entre mundo ficticio y discurso explicativo, Blanchot ha visto en la obra de Balzac “una creación puramente intelectual fundamentada por entero en la capacidad de expansión de las ideas”: según el ensayo de *Falsos pasos*, Balzac encuentra en las ideas generales el principio animador de su obra pero es tal el vigor lógico y la complejidad con que ellas se entrecruzan en personajes y novelas que alcanzan “una fuerza y una violencia casi inhumanas”, su expansión se desencadena en un movimiento sin fin “obstaculizado por el entrecruzamiento mismo de sus propias deducciones y [...] termina por estallar en un drama de una fuerza espantosa”. De modo que, “a causa del impulso lógico que se ha dado [la obra de Balzac] falta a la lógica perdiéndose en la embriaguez del vértigo.” El argumento sigue en otras direcciones; de él quisiera retener solamente la postulación de este movimiento que consiste, literalmente, en “llevar las ideas hasta sus últimas consecuencias”. Algo de este desenfreno y de este vértigo, de esta *pasión en el pensamien-*

<sup>12</sup>Lamborghini, Osvaldo; Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

<sup>13</sup>No en el sentido de un impulso en lo mismo sino en el sentido del “laberinto del continuo” que supone una “variación infinita de lo diferencial”. Cf. Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>14</sup>“El arte de novelar en Balzac” en *Falsos pasos*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

to, atañe a lo que en los relatos de Aira y más precisamente en *La luz argentina*, podríamos llamar con Felisberto “el movimiento de la idea”<sup>15</sup>. Las reflexiones del narrador parecen ir ordenándose en pares opositivos o analógicos, a lo largo de los capítulos Reynaldo piensa, abstrae, clasifica y pretende, con conceptos más o menos definidos, razonar —doblegar— la extrañeza, pero lo cierto es que allí las ideas no logran “sostenerse”: llegado al límite con lo otro, el pensamiento deja de ser el campo en el que lo mismo puede permanecer: las clasificaciones se enredan<sup>16</sup>, las ideas se precipitan en ritmo vertiginoso<sup>17</sup>, y el pensamiento escapa según un movimiento por el que la idea “no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual”<sup>18</sup>. En Aira, este movimiento es el de la paradoja: de golpe dos sentidos se afirman *a la vez*<sup>19</sup>, de golpe las ideas se extreman y ya no se sabe exactamente en *qué* pensar, en *qué* dirección orientar exactamente el pensamiento.

Dos modos, o bien dos intensidades, podrían distinguirse en las paradojas de *La luz argentina*. Están, por un lado, aquellas que se dicen al azar de la conversación, paradojas si se quiere de la inteligencia: las que Reynaldo profiere, despreocupadamente, en el comienzo, o bien la paradoja con la que al promediar la novela se “explica”, y se mitiga en parte, el misterio inexplicable. En una súbita iluminación, Reynaldo advierte que Kitty constituía las crisis en el azar pero las volvía necesarias: “Era un bello círculo vicioso”, piensa y queda extasiado. No tan bella, en cambio, es la paradoja que toca a Reynaldo y con él alcanza al relato mismo —y es su punto de indefinición— cuando en los últimos capítulos las palabras simples, sin doble fondo, de Kitty lo hacen

<sup>15</sup>Cf. “Tal vez un movimiento” en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, Vol.I.

<sup>16</sup>“...Para evitar las interrupciones están los sueños; he aquí cómo una ficción cumple el papel de auxiliar de lo real-fluido. En la vigilia, si el sueño es una metáfora, las ficciones cumplen una función análoga. En la vida cotidiana, las crisis histéricas de Kitty eran algo así como minúsculas y modestas lagunas de ficción, pero sin función alguna...”, p. 103.

<sup>17</sup>Se sortea, o se pierde, el hilo del razonamiento. Véase la exasperante concatenación de ideas en la página 129 de la novela.

<sup>18</sup>Felisberto Hernández: “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, en Felisberto Hernández: *Obras completas*, ed.cit., Vol.I.

<sup>19</sup>Cf. Deleuze, Gilles: *Lógica del Sentido*, Barcelona, Paidós, 1989: “La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción (...), en mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez...”, p.92.

todo más obvio y a la vez más horroroso (“Pero vos *no* me amás”, “¡No, no!...Lo que pasa es que estoy sola y le tengo miedo a la oscuridad”); cuando esas palabras insospechadas se pronuncian, cuando Kitty ya no es el eco de su esposo pero sí su siniestra caricatura, cuando ya no asiente pero tampoco discute ni razona, tan sólo insiste con obstinada terquedad (“¡Estoy loca! ¡No puedo seguir viviendo! ¡No soporto más este horror!”), en suma, cuando la implacable literalidad de su estupidez irrumpe y hace despuntar otro sentido, ya no se sabe qué decir, qué responder y el malentendido si no la mudez y el balbuceo se imponen entonces con toda la fuerza de lo ineludible (“No entiendo, no, me refería a otra cosa, lo que dijiste sí lo entendí”). Reynaldo quiere ahora devolver la escena a la simpleza de la sensatez (“No Kitty, estás deformando la situación”), pero las ideas se precipitan en un ovillo de razonamientos hasta que el estar ahí de la necedad, obtusamente, lo enfrenta: cuando en las cartas de Kitty y Cristina comprueba, con estupor, que “se tomaban literalmente una a la otra”, y advierte que quizá —¿cómo saberlo?— haya estado equivocado en la sospecha de una “escena”, ya no sabe qué pensar; perplejo y abatido ya no sabe —¿cómo saberlo?— si las muchachas eran completamente estúpidas o si por el contrario estaban jugando con él, al estilo zen. ¿Cómo decidirlo si precisamente la paradoja es la irrupción de dos sentidos que se afirman a la vez y que, por esto mismo, no pueden separarse, distinguirse claramente? Por otra parte, el grito último de Kitty (“¡No! ¡Estás siempre mandándome a dormir!”) nos devuelve a la escena y vuelve su intriga algo más irresoluble. Pero, ¿cómo?, ¿escuchaba entonces? Por lo demás, ¿cómo podríamos resolver el misterio de la escena si en la novela las palabras de Reynaldo, ya, están atravesadas por la literalidad de Kitty a la vez que la llaneza de Kitty, ya, está atravesada por las especulaciones de Reynaldo?<sup>20</sup> Tal vez, entonces sospechamos, y es también la sospecha de Reynaldo, sea otra cosa en la que debemos pensar. No atinamos a decir exactamente qué pero *otra cosa*.

Si, como quiere Barthes<sup>21</sup>, la estupidez es lo que no puede descomponerse, analizarse, esa obstinación en lo que no (se) discierne, si en este sentido la estupidez es el *extremo* de la inteligencia y no su opuesto, podría decirse que

<sup>20</sup>Cf. Contreras, Sandra: “El artesano de la fragilidad” en Roland Spiller (ed.): *La novela argentina de los años '80*, Lateinamerikan-Studien 29, Universitet Erlangen-Nürnberg, 1991.

<sup>21</sup>Cf. “De la estupidez sólo tengo el derecho...” en Roland Barthes, Barcelona, Ed. Kairós, 1978; y “La imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós, 1986.

hay en la irresolución de la paradoja una suerte de empecinamiento estúpido ante el cual sólo queda la fascinación o, mejor, el estupor: esa mezcla de asombro y de indiferencia de la que queda no el éxtasis sino cierto malestar, cierta incomodidad, cierto cansancio. La escena se repite en la novela: fatigado y aturdido, después de haber hablado durante horas, Reynaldo se deja caer en un sillón y, un cigarrillo detrás del otro, un café o un whisky detrás del otro, deja volar las horas; con la “atención perfectamente adormecida”, con ese mirar fijo que hace pensar en “el misterio de la estupidez”, hunde la mirada en el cielo negro y se pierde en las ensoñaciones. En esos momentos —leemos— “pensaba y pensaba y pensaba hasta dejar de saber en qué pensaba y sentir la disolución de todas las formas del pensamiento”<sup>22</sup>. Tal vez por aquello de que “cuanto más inteligente se es, más estúpido”<sup>23</sup>, Reynaldo piensa y piensa hasta que, repentino e insoslayable, la chispa de la negra estupidez despunta, encogece y lo vuelve todo indiscernible. Anulado el juego dual de la verdad y del error, el movimiento intenso de la idea traza una línea por la que acontece, en Reynaldo, el extremo —la extenuación— del pensamiento y por la que, intensiva, huye *La luz argentina* en la inminencia de su explicación.

## El movimiento de la conversación

El movimiento de la idea se realiza, en los relatos de Aira, en un *movimiento de conversación*.

En muchas de las novelas de Aira, por no decir en todas, recurre una escena insignificante tal vez aunque sin duda de larga repercusión: los personajes se sientan y conversan, o mejor se sientan a departir amablemente. Hay aquí el paso de las horas, la ausencia de tensiones y de estrategias, cierta impersonali-

<sup>22</sup>Resuena aquí algún pasaje de *Bouvard y Pécuchet*: “Comenzaban razonando sobre una base sólida pero ésta se derrumbaba y de pronto no quedaba idea alguna... En las noches de invierno conversaban en el museo, junto a la chimenea, contemplando los carbones. El viento que silbaba en el pasillo hacía temblar los cristales de las ventanas, los bultos negros de los árboles se balanceaban, y la tristeza de la noche aumentaba la seriedad de sus pensamientos”, (Bs.As., Losada, 1990, p.220)

<sup>23</sup>Cf. Gombrowicz, Witold: “Cuanto más inteligente se es, más estúpido” en W. Gombrowicz--Jean Dubuffet: *Correspondencia*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1970.

dad (*se habla*, parece, para pasar el tiempo), cierta postura del cuerpo (uno los ve sentados, fumando, o bebiendo, hablando sin mirarse demasiado atentamente), todo lo cual contribuye al perfil de una charla fútil, superficial, e insustancial quizás, frívola. De ser así, la escena podría remitirnos a aquellas conversaciones que se precipitan según el ritmo y el tono de la “mundanidad” (la “frivolidad”), esto es, aquellas conversaciones sobre nada cuyo carácter sinuoso, dado en la continuidad sin hilación y sin fin de las voces, impide que en ellas algo quede reposo, que algo pueda constituirse en objeto del discurso<sup>24</sup>. Sin embargo, no son las de Aira conversaciones estrictamente nulas, por completo huecas. Otra cosa, nos parece, ocurre en las charlas que mantienen Lu Hsin y el guardián de la muralla, Lu e Hin (*Una novela china*), el párroco y Mariezcurrena (*El Bautismo*), Gombo y Ema (*Ema, la cautiva*), Reynaldo y Kitty... Hay aquí, es cierto, ese impulso que, con más sutileza que exageración, empuja a un desplazamiento continuo, ese hilo complicado por el que la charla evoluciona hacia temas diferentes; pero lejos de ser sus tópicos fútiles y pasajeros aquí se destilan ideas, se tocan *temas* de notoria envergadura: siguiendo el hilo de razonamientos a veces complejos e intrincados en sus vueltas se habla nada menos que del miedo, de la necesidad, del amor, de la posibilidad de la vida, de la composición del mundo. De modo que, si se acepta que la conversación de Aira reposa en la frivolidad, habrá que derivarlo no de la índole del tema sino de la forma de su desarrollo.

“Empezamos hablando de una hierba en abanico y terminamos hablando del sol. ¿No es curioso?”: la comprobación de Lu Hsin a propósito del diálogo con la niña en *Una novela china*<sup>25</sup> podría extenderse a otros en los que rige ese pasaje continuo de un tema al otro. Pero el pasaje, en el sentido en que lo observábamos en el apartado anterior, esto es, no como una mera yuxtaposición sino como una continuidad en el marco de la interrupción: la idea se sigue hasta que la irrupción de lo otro, por un lado marca un límite ya franqueado y, por otro, abre un vacío por el que lo otro continúa. Esta, la “evolución hacia temas distintos” de la que habla Hin. El pasaje, sin embargo, es obvio y simple en este caso, como bien dice Hin “el hilo de las razones había estado bien a la vista”. Pero si uno lee los primeros diálogos de *La luz argentina*, el movimiento

<sup>24</sup> Cf. Frédéric Berthet: “Eléments de conversation” en *La conversation*, Communications N:30, París, 1979, a propósito de los principios que rigen en la “conversación mundana” de *La Recherche*.

<sup>25</sup>Bs. As., Javier Vergara Editor, 1987

parece haber sido llevado a su extremo, como si se tratara ahora en la voz de Reynaldo, a cada paso, de llevar la idea al límite —pero cuál es la idea si precisamente este extremarla supone su indefinición, su variación continua y no su acabamiento— y proseguirla. Hay cierta maestría en ese discurrir interminable pero una maestría que es menos una destreza que —nuevamente— el ejercicio de una pasión. Precisamente, *la pasión de Reynaldo por las frases*: de extremo en extremo —y esto puede observarse, si se quiere, en el tono de conclusiones terminantes aunque provisorias en que se suceden las ideas— de extremo en extremo, decía, la pasión de Reynaldo por las frases —la misma que anima su periódica “charlatanería nocturna” y la misma en la que la madre de Kitty es ejemplar— hace fluctuar las ideas en forma inagotable. De ese movimiento que es una pasión y que combina indefinición y rigor, podría decirse lo que de Lord Henry, el “príncipe de la paradoja”, genial conversador por lo demás, afirma Wilde: “Jugaba con la idea y la desarrollaba tenazmente: la lanzaba al aire y la transformaba, la dejaba escapar para volver a captarla; la irisaba con su fantasía poniéndole alas de paradojas. El elogio de la locura se remontaba hasta una filosofía y esta misma filosofía se rejuvenecía...”<sup>26</sup>. Es esta mezcla de juego y tenacidad o, mejor, esta *tenacidad en el juego*, la pasión que da forma al despliegue de la idea. De ella, y no del hecho de que se materia sea nula o vana, habría que extraer, en todo caso, su frivolidad.

La inconstancia de la idea, frívola tenacidad en el juego, acontece en *voces* que conversan. En este sentido, *La luz argentina* es también una larga conversación de varia intensidad cuyas voces realizan, de diverso modo, el movimiento de la idea.

Hay, en principio, esa voz cuya pasión es la de hablar sin detenerse aunque con método, esa voz que sabe leer o contar cuentos o hablar “maravillosamente” y que en su discurrir laberíntico fascina a quien la escucha. No es en la incoherencia de la divagación donde encuentra su forma; su indefinición y su encanto provienen, por el contrario, del hecho de saber perderse, paradójicamente, en una “jungla de frases precisas”. Como quien tiene la palabra justa sin afanarse, esa voz da en sus vueltas no con lo más o menos vago sino con la frase nítida y no obstante no del todo comprensible: o bien porque es el doble sentido de la paradoja el que despunta, cada tanto, en alguna de sus frases; o bien porque el enredo surge en el pasaje de una frase a otra; o bien porque ha sabido dar con una frase contundente cuyo valor de verdad, no

<sup>26</sup>En *El retrato de Dorian Gray*, España, Salvat, 1982, p.47.

obstante, no interesa, el efecto de esa voz es el de lo *precisamente incierto*; lo que ella profiere entonces no se comprende, no se razona, tan sólo se escucha —se contempla— con atención extrema, con asombro, con perplejidad. Se trata, sin duda de una voz inteligente que sabe seguir en lo diverso, pero lo que hay en esa inteligencia no es el afán de saber, ni el de profundizar, ni el de convencer, sino una obstinación que resulta, en todo caso, en una chispa de lucidez<sup>27</sup>, en el encanto pasajero y eficaz de un *pensamiento agudo*. Es lo agudo de la idea sin duda lo que “encantó a sus oyentes, haciéndolos salir de sí mismos”, lo que subyuga, enmudece, y a veces malhumora, a quien escucha: ¿cómo responder, entonces, sino con esa mezcla de incomodidad y de fascinación que es la “sonrisa seria” de Kitty? En su obstinación, en su obstinada inteligencia, la voz de Reynaldo es implacable, su locuacidad no tiene límites. Pero no menos implacable es la voz que, al no discernir lo diverso ni las diferencias, se empecina con obtusa opacidad en lo mismo (“No tengo tiempo”) e insiste, podríamos decir, con una lacónica insistencia en lo mismo que es repetición de aquello que la singulariza. Porque es una chispa de necedad la que asoma en esta voz, porque no es una voz simplemente equivocada a la cual se pueda hacer entrar en razón (de todos modos, Reynaldo lo intenta, vanamente por cierto), tampoco hay para ella respuestas adecuadas, también sobrevienen, al escucharla, la perplejidad y a veces cierto malestar, incluso cierto fastidio.

No se trata, sin embargo, de poner en marcha un principio de clasificación y decir, por ejemplo, que Reynaldo es tan inteligente como tonta lo es Kitty: es precisamente la estupidez, ese pensamiento “acategórico”<sup>28</sup> hecho de obcecación y de agudeza, lo que al irrumpir aquí anula toda posible clasificación. Digamos mejor, para retomar nuestra perplejidad del comienzo, que lucidez o necedad, ambas son, en las voces extrañamente locuaces y lacónicas de *La luz argentina*, las líneas de variación de un pensamiento agudo, estúpidamente agudo. Ahora bien, porque se trata de un acento que en un movimiento tan inconstante como imprevisible, atraviesa las voces, y no de una cualidad que las defina, la

<sup>27</sup> La “sagacidad”, cuyos rasgos de prudencia, previsión y astucia perfilan una inteligencia que mide fuerzas con otra, está más acorde con la destreza de una “inteligencia voluntaria”; reservo el término “lucidez” —ese “intervalo de razón que suele suceder en los locos”— para los destellos de una razón “intransitiva e involuntaria”.

<sup>28</sup>Cf. Foucault, Michel: *Teatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama.

modulación de la agudeza ocurre en forma discontinua: así, hay por un lado en la voz de Reynaldo el recurso a la sensatez, al sentido común (“Por favor, pequeña. Tratá de razonar”) para mitigar la extrañeza, la apelación a explicaciones que abran el entendimiento de Kitty, en suma la estrategia de la comunicación, de la razonada inteligencia; por otro, sus palabras puntuales y nítidas en el brillo se sumen a veces en meandros de indefinición y, como alcanzadas por la línea opaca y obtusa que atraviesa la voz de Kitty, se extreman hasta la mudez y el estupor de la paradoja. Por su parte, o bien el eco que repite palabras ajenas o bien la palabra que devuelve todo a la llaneza de lo literal, en la voz compacta y monolítica de Kitty todo se vuelve diáfano, obvio y al mismo tiempo, y por momentos, estúpidamente indiscernible.

El movimiento agudo de la idea que, con diversa intensidad, acontece en las voces no es para las voces un punto de igualación. Lo estúpido, eso que al diluir las categorías anula la distinción entre el error y la verdad, eso en lo que, para decirlo una vez más, dos sentidos se afirman a la vez, es más bien entre frases lúcidas y palabras necias un punto de desequilibrio. Por este punto corren, sin duda, las *conversaciones desaparejas* de César Aira, quiero decir, esas conversaciones en las que una voz en apariencia superior, real o pretendidamente “adulta” parece tener algo que decir o que “enseñar” a otra que por frívola, por ingenua, por pueril y tonta, o por ser sin más la voz de un niño, es evidentemente una voz menor<sup>29</sup>. La escena es reiterada: las “sesiones deambulatorias” de Lu Hsin e Hin, las sobremesas en las que Gombo sorprende a Ema con sus epifanías interrogantes, inclusive las charlas entre la Patri y la madre frente al televisor, o la lectura y los argumentos con los que, pareciera, el párroco de El Pensamiento “ilustra” al matrimonio Mariezcurrena, o bien, y para volver a *La luz argentina*, esos prolongados diálogos “superpuestos” en los que Kitty sabe que, cualquiera sea la resistencia que ofrezca, las frases de Reynaldo terminarán por subyugarla<sup>30</sup>. No me refiero entonces a esos momentos en los

<sup>29</sup>Habría que considerar los efectos de este punto de vista que no tiene que ver, en Aira, con la nostalgia de la infancia ni tampoco estrictamente con la perspectiva del menor, del “bobo” que hay en Felisberto, sino con lo que —pensando sobre todo en la presencia de los “niños”, de “los chicos” que en *Los fantasmas* corren y se mueven entre los adultos— podríamos llamar “la puerilidad”, una presencia pueril que atraviesa los espacios. Permítasenos aquí si no el desarrollo de la hipótesis, su anotación.

<sup>30</sup>En las conversaciones entre Lu e Hin, Gombo y Ema, Reynaldo y Kitty, ¿habrá que derivar algún efecto del hecho de que ellas se entablan entre un hombre adulto, inteligente, y una mujer-niña? (“Lo sé, pequeña”, “Es hora de dormir, pequeña. ¡Es muy tarde!”). La pregunta prosigue la anotación anterior.

que la voz de Reynaldo trata esforzadamente de hacerla entrar en razón sino a esos pasajes en los que, con aguda inteligencia pero también con despreocupación y ligereza, le descubre agudas “verdades” (“¿Sabés Kitty cuándo nació el miedo?”), argumentos irrefutables (“Nosotros, Kitty, somos cómicos...”) pero como quien habla más para escucharse proferir frases precisas que para transmitir algún concepto, como a quien le importa menos la actual comunicación de un saber que el preciso juego con la idea<sup>31</sup>. Una voz inteligente la de Reynaldo que no busca, no obstante, convencer, que no reclama del otro un seguimiento atento ni, menos aun, la aceptación de sus razones. Le basta con que la voz de Kitty —sus preguntas algo tontas (“¿Y el miedo?”), sus repeticiones (“absolutamente a todas las madres, a todas las madres”), sus intervenciones escuetas, ligeramente ausentes como si fuera otro su interlocutor (“¡Cayó una estrella!”) lo interpele y abra al mismo tiempo en la conversación otra conversación, le bastan —o requiere— estos olvidos, irregulares y esporádicos del otro, para proseguir, a su vez y aun en el vínculo, en otra dirección. Porque es lo estúpidamente agudo lo que por momentos despunta, un desequilibrio radical abre una distancia insalvable —en absoluto trágica— entre las voces y la conversación deviene, simplemente, un vínculo desaparejo, el espacio donde dos voces de naturaleza dispar sin cesar se complican y sin cesar divergen<sup>32</sup>.

Menos un recíproco intercambio que la línea que corre entre dos voces, la conversación de Aira, entre el brillo de la idea y la opaca necedad, encuentra su tono en la agudeza. Las voces conversan, se complican y divergen. Por momentos, parecieran que hablan solas pero lo cierto es que encuentran en el otro no aquel a quien dirigirse y convencer sino el muro donde rebotar y seguir, la ocasión de “desviar la mirada”. “Lu fumó un cigarrillo mientras Hin contaba volublemente anécdotas de la escuela. Pensando sólo en sus historias, los ojos de la niña se perdían en las alturas lejanas. El los vio salir al aire, y girar como astros sobre ese paisaje inmóvil en el que sus propios ojos se habían extraviado tanto”. Mucho de este cruce de voces y miradas desencontradas, aunque tal vez

<sup>31</sup>Cuando Míster Erskin le pregunta a Lord Henry —luego de que éste hubiera deslumbrado a sus oyentes con su improvisación— si creía realmente todo lo que había dicho, él responde, sonriendo: “—He olvidado en absoluto lo que dije. ¿Estuve muy mal?”. *El retrato de Dorian Gray*, ed.cit.

<sup>32</sup>No podemos distinguir entre una voz superior y otra inferior. Las voces operan, cada una por un procedimiento de variación diverso, un devenir menor en el dominio mayor de la Inteligencia y de la Voluntad.

algo más agudizado, hay en la “conversación de las sombras” que es *La luz argentina* y de él extrae su extrañeza singular, casi su inhumanidad. (No es, no obstante, la incomunicación un estado permanente; por el contrario, cada vez, en cada crisis, cuando la inminencia de una grieta insalvable amenaza con disolverlo todo, Reynaldo se afana en restituir lazos de comunicación, en devolver todo a la costumbre y a la naturalidad, llega en el límite al intento de salvar en el grito del nombre del otro (“¡Kitty!”) o en el balbuceo del propio (“Soy yo, Kitty, soy yo) un resto de subjetividad. Aun así, aun cuando parezcan tocarse y encontrarse, es un malentendido infalible para el cual no hay aclaración posible lo que ocurre.<sup>33</sup>

Menos grave en el desencuentro, la conversación entre Lu Hsin y el guardián de la muralla en *Una novela china* es, sin duda, memorable. Intimamente convencidos de que ese paseo carece de todo objeto, Lu y el guardián se disponen, tal vez para no aburrirse, al movimiento de la conversación, a las vueltas de la idea; resisten, a veces, con discreta ironía, al enredo en que el otro lo introduce pero más allá de la discusión intelectual, hay algo que conmueve en ese diálogo de “gran estilo”: de pronto, las palabras sobre la muralla se vuelven la ocasión de desviar la mirada y de pensar más bien en otra cosa: “¿qué será de nuestras vidas?”; el asomo fugaz e intenso de la pregunta cruza por un momento brevísimo esas voces y abre entre ellas un acercamiento en la distancia. Mirando cada uno a otra parte, a eso que la pregunta señala sin decirlo, Lu y el guardián parecen sobreentenderse (“Entiendo, señor, cómo no entenderlo”) pero no es seguro que se hayan comprendido; un segundo antes, las frases en las que desencadena el diálogo sobre la muralla preparan

<sup>33</sup>Dice Arturo Carrera que Aira dijo una vez que “la literatura sería una especie de antipsicoanálisis. Pues mientras el psicoanálisis trabaja con los malentendidos para llegar a una transparencia final, la literatura trabaja con las transparencias para llegar a un malentendido final.” (*Diario de Poesía*, N.16, Bs.As., 1990). El malentendido definitivo, esto es, no aquel que no puede aclararse, sino aquel que en el desborde de lo previsible o, mejor, de lo imaginable, vuelve inútil y estúpido todo intento de aclaración, es una escena fundamental en la literatura de Aira. Es tal, en cada caso, la sorpresa del personaje —del “malentendido”, literalmente— ante eso que se le impone no como una palabra equivocada sino como un mundo por completo nuevo, que, estupefacto, se queda sin palabras —¿qué decir?— y sólo aña —así lo vemos— a mirar a otra parte o a dirigir “una mirada extraña”: Asís frente a los soldados de Roca (*El vestido rosa*), Lu Hsin frente a los amigos (*Una novela china*), Lamborghini frente al mismo Aira (la anécdota está en el “Prólogo” a *Novelas y cuentos*, ed.cit., p.13)

la intensidad de la pregunta: sin mirarse —estamos seguros—, olvidados ya de la discusión insustancial que acaban de tener, Lu y el guardián dicen, por decir algo: “—Qué hermosos cielos ./—Toda una lección de arquitectura./—No creo que nos estén mirando desde la luna. /—No, ni siquiera como metáfora./—Pero todo esto —dice Lu— es una gran ocasión poética.” Esto es, ante todo, la conversación de Aira: “una gran ocasión poética”, la ocasión en la que la voz, jugando tenazmente con la idea, se torna aguda con esa inteligencia lúcida y estúpida que atañe al arte y que sólo el arte puede realizar.

La conversación es en Aira una perspectiva de enunciación y a veces también la forma de la narración. Si hay ideas, se cuentan en la trama de la fábula —no se postulan, ni se sostienen, ni se demuestran—; y la historia que se cuenta, y que es la traducción de la idea, es menos una historia que una fábula, menos una fábula que una anécdota, esto es, la *forma conversada de la historia*. Los grandes conversadores (piénsese en Oscar Wilde, en Mansilla, en Sarmiento mismo) han sido brillantes precisamente en el arte de contar anécdotas, de seducir y divertir con esa mínima porción de historia<sup>34</sup>. El arte de Aira no es sólo el de contar la idea, es también el arte de contar según el movimiento de una conversación casual (“resulta que me he acordado de la historia y podríamos recordarla —dice el narrador de *Una novela china*), y el de darle entonces a la historia que se cuenta la intensidad de un fragmento<sup>35</sup>, el carácter paradójicamente fugaz y eterno que configura la anécdota. Prescindible y olvidable —nunca es a priori necesaria, podría no contarse o no haberse contado—, y al mismo tiempo una singularidad que insiste en repetirse (es *eso* que puede —y quiere— volver a contarse, indefinidamente<sup>36</sup>), la anécdota

<sup>34</sup>Para Gide, que lo escuchó con avidez, “Wilde no hablaba; contaba. Contaba suavemente, lentamente; hasta su voz era maravillosa (...) Los cuentos que interminablemente nos dijo aquella noche eran confusos y no de los mejores...” Lo que sigue en el libro de Gide es una serie de anécdotas, de encuentros y diálogos casuales, protagonizados por la voz y las palabras de Oscar Wilde. Cfr. Gide, André: *Oscar Wilde*, Bs.As., Argos, 1948.

<sup>35</sup>La historia de Reynaldo y de Kitty, la de Cecil Taylor, tienen precisamente esa intensidad del fragmento: es un paréntesis en sus vidas. La historia de Lu Hsin y la de Asís, aun cuando parezca abarcar toda sus vidas es el instante (largo o breve, en el instante no hay duración medible) de una anécdota de la cual se sale de golpe y con indiferencia: “Tuvieron hijos,...etc.”

<sup>36</sup>Es lo que en *Copi* (ed.cit.) Aira llama “mito”: lo que se repite y a la vez lo ininterpretable.

sobreviene siempre no en la memoria, forma propia de la historia, sino en la forma del recuerdo casual, inevitable. Los relatos de Aira retienen ese rasgo formal de la anécdota: cuentan, como al azar de la conversación, una palabra olvidable y repetible, el *instante de la fábula*.

Como los buenos relatos, los relatos de Aira no quieren enseñarnos nada. Aspiran nada más que a nuestra creencia; apelan, en todo caso, a ese orden de verdad que, al margen de la lógica abstracta y de la credibilidad, participa en cambio de lo *auténtico*, de lo que con Borges podríamos llamar “lo genuinamente artístico”: esa “genuina visión” que exime a la obra de todo propósito que pueda “afectarla de un modo irreparable”. Esta es la autenticidad que cuenta. Por nuestra parte, basta con “nuestra creencia en la creencia del autor que salva todas la negligencias y fallas”<sup>37</sup>. Así, creemos, sucede en la literatura de César Aira: porque saben contarse con esa disposición que hay en el “sentarse a conversar”, y porque además saben *darnos a pensar* y no hacernos pensar según su modo, los relatos de Aira no quieren participar de la verdad sino ser *efectivamente creídos*. Para volver sobre nuestras vacilaciones iniciales, no requieren de la capacidad ni de la voluntad de nuestra inteligencia sino, simplemente, de nuestra *disposición a creer*.

Rosario, diciembre 1991.

<sup>37</sup>Cfr. “Nathaniel Hawthorne” en *Otras inquisiciones*, ed.cit., p.681 y 675.