



La maldición del Proyecto. Sobre la escritura íntima de César Aira¹

María Nieves Battistoni²

UNR

nievesbattistoni@gmail.com

Resumen: El presente trabajo aborda el estudio de los dos únicos diarios de César Aira publicados hasta el momento (*Diario de la hepatitis*, 1993 y *Fragmentos de un diario en los Alpes*, 2002), volúmenes que por su condición genérica se recortan de la mayoritaria producción ficcional del escritor.

El problema de la representación realista a través de las miniaturas de una casa en *Fragmentos de un diario en Los Alpes*, y la paradoja inaugural (“no escribiría”) de *Diario de la hepatitis* –que da a la literatura la forma de un “fracaso”– permiten postular una categoría escrituraria referida por el propio autor como “el Proyecto”, contrapartida del mentado “procedimiento” en el que se cifra su continuo narrativo (Contreras *Las vueltas de César Aira* 11). “La maldición del Proyecto”, entonces, necesariamente delinearé una imagen de escritor tensionada con la más extendida de Aira como escritor prolífico e inagotable, cuyo posible mito de origen se encuentra en *La vida nueva* (2007), y su emergencia con signo ambiguo en la *svolta* que realiza el narrador protagonista de *Cumpleaños* (2001), donde el Proyecto se ha transformado en Proyecto totalizador, en afán por escribir “La Enciclopedia”: imposible porque jamás termina –no puede terminar– y, sin embargo, ideal porque “da descanso”.

Palabras clave: César Aira- Diario de escritor- Autofiguración - Ficciones de autor – Proyecto

Abstract: This paper studies the only two diaries of César Aira published by now, *Diario de la hepatitis* (1993) y *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002), volumes that because of their generic condition stood out from the majority fictional production of the author.

Realistic representation problem's through the miniatures of a house in *Fragmentos de un diario en los Alpes*, and the inaugural paradox (“I would not to write”) in *Diario de la hepatitis* –which grant literature a way of failure– allow us to postulate a scriptural category referred by the own

¹ Por razones de tiempo de lectura estipulado para los miembros expositores del Coloquio, la presente es una versión reducida del ensayo original y sólo trata el *Diario de la hepatitis*.

² **María Nieves Battistoni** es Licenciada en Letras por la UNR. Forma parte de la cátedra de Literatura Argentina II y es miembro integrante del Centro de Estudios en Literatura Argentina, FHyA, UNR.



author as “the project”, counterpart of the so named “process” from Aira figures his narrative continuum (Contreras *Las vueltas de César Aira* 11). The “project's malediction”, at that time, necessarily, will trace a writer's image in tension with the more extended of Aira as a prolific and inexhaustible writer, whose possible origin myth's finds in *La vida nueva* (2007) and its ambiguous reappearance in the *svolta* that carry out the narrator of *Cumpleaños* (2001), in which the project has already been transformed in all-embracing project, in an efforts to write “the Encyclopedia”: impossible because it never ends -it can not end- however, ideal because it “gives a rest”.

Keywords: César Aira- Writer's diary- Self-figuration- Author's fictions- Project

En febrero de 1992, durante la convalecencia de varios días de hepatitis, César Aira escribe el diario de su enfermedad, *Diario de la hepatitis*, bajo un cuadro clínico de fatal aburrimiento. Lo publica un año después incluyendo un Prefacio “anticipatorio” fechado el 23 de enero de 1992 cuya paradoja inaugural define el tono de las páginas siguientes:

Si me encontrara deshecho por la desgracia, destruido, impotente, en la última miseria física o mental (...) lo más probable sería que aun teniendo una lapicera y un cuaderno a mano, no escribiera. Nada, ni una línea, ni una palabra. No escribiría, definitivamente. Pero no por no poder hacerlo, no por las circunstancias, sino por el mismo motivo por el que no escribo ahora: porque no tengo ganas, porque estoy cansado, aburrido, harto; porque no veo de qué podría servir (7- 8).

Si la voluntad es potencialmente deceptiva (“no escribiría”), la acción, en cambio, no puede sino ser asertiva: el escritor César Aira está escribiendo. El Prefacio desmiente y afirma a la vez su fórmula para escribir discretamente –no más de una página, página y media por día, que al cabo de un año sumarán casi cuatrocientas– y publicar exacerbadamente, *nulla dies sine linea*. Sólo que, en este caso, la línea y el día no auxilian al optimismo creador, al “frenesí inventivo” que funda el universo airiano de acuerdo con la lectura de Sadra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (11), sino que dan lugar a la esterilidad, a la constatación de que la escritura –por cansancio, hartazgo y sinsentido– puede ser una imposibilidad.

¿Acaso en 1992 la escritura de ficción (de acuerdo al uso canónico del término) se volvió imposible para Aira al punto de tener que consignarlo en un diario, morada de los imposibles? Para decirlo en los términos de Maurice Blanchot, es probable que para Aira la escritura del diario haya sido su momentánea “empresa de salvación” (210), el supremo aunque insignificante recurso para escapar de la desesperación ante el acto de escribir; en definitiva, una mínima protección contra la interrupción de la



escritura asegurada por la sucesión inquebrantable de los días (207). Puesto que *Diario de la hepatitis* es lo único que Aira escribe en 1992, según indican las fechas de escritura registradas al final de sus “novelas-diarios”³, efectivamente puede ser leído como una “crisis de escritor”, del escritor más prolífico de la literatura argentina actual.

El “no escribiría” inaugural se reproduce como un eco negativo en las discontinuas entradas de este brevísimo diario que, acompañando el estado convaleciente del diarista, ha relajado la sujeción al calendario, único pacto que ha debido sellar este género en apariencia tan desprendido de las formas (Blanchot 207), de modo que los días son registrados sin su número, y sólo una mínima y ocasional referencia a la mañana, la tarde, o la noche, remeda este aflojamiento.

Un viernes a la medianoche duda en términos radicales de que él, que no ha hecho casi más que escribir durante toda su vida, pueda volver a hacerlo:

¿Escribir? ¿Yo? ¿Volver a escribir? ¿Escribir libros? ¿Escribir una página? ¿Yo? ¿Pero cómo se me puede ocurrir siquiera...? ¿Justamente yo? ¿Todo ese trabajo...? Jamás. Aunque quisiera, aunque fuera así de idiota, no podría. Necesitaría de esa insistencia un poco demente, que debo de haber tenido en mi juventud, para pasar otra vez por todos esos preliminares infinitos, para responder a todas esas preguntas (21).

³ Las novelas de Aira pueden ser leídas como un diario único tanto por la minuciosidad en el registro de la fecha de escritura al término de cada una de ellas, como por la temporalidad necesaria que exige su escritura –“No se escriben novelas, asegura Aira en *Cumpleaños, la noche antes de morir* (...) Hay una acumulación de tiempo que es inherente a la novela, una sucesión de días distintos, sin la cual no es novela” (95)– y por el mismo procedimiento de incluir sucesos repentinos de la realidad que luego se verosimilizan. Por su parte, Sandra Contreras también lee en las novelas fechadas de Aira una suerte de escritura de diario o voluntad de crear la ficción de un diario escrito a lo largo de la vida (*Las vueltas de César Aira* 34). Para cotejar las fechas de escritura y publicación de los textos de ficción de Aira ha sido muy valiosa la cronología hecha por Contreras en dicho libro (299- 300).



La escritura, antes tan familiar como una gimnasia ciega, se ha vuelto extraña, siniestra. Hay una negación ante la idea de volver a someterse a la tiranía de la prosa, a ejercer siquiera una vez más el trabajo interminable y tortuoso del novelista. El estado anímico particular manifiesto en esta entrada se corresponde al estado anímico general, cotidiano, de todo novelista: “la crisis, el desaliento y el autoengaño terapéutico son los tres componentes del estado normal del escritor”, responde Aira, reticente a fijar un sentido único a sus relatos y a favor, en cambio, de que la lectura continúe siendo un proceso, cuando Damiá Gallardo le pregunta si *Diario de la hepatitis* supone una crisis deliberada de escritura (48).⁴

Aira dice abominar del tiempo que lleva escribir una novela, del que le llevó, por ejemplo, a Joyce, escribir el *Ulises*, obra que en definitiva es “nada, nada en absoluto” (*Diario* 26). La profesión del novelista se cierne como una amenaza que obliga a tener que vérselas con el tiempo, más precisamente, con *dos tiempos* de imposible sincronización, identificados por Aira como “el tiempo del que está hecha nuestra vida y el tiempo de escritura” (25). Por lo tanto, la “doble vida” que supone en particular el género diario, tal como lo postulan Beatriz Didier y Philippe Lejeune,⁵ es decir, la vida que se vive y la vida que se escribe y, en el caso referido por Aira, el tiempo de vida necesario para escribir, se extiende a todo género, mejor dicho, es consustancial al acto de escritura. Específicamente en el diario, la categoría “tiempo” es fundante, no sólo por ampararse en la ley de sujeción al

⁴ En *Cómo me reí* (2005), a propósito de los detalles que inevitablemente el novelista debe incluir en su relato para crear atmósfera, y la dificultad cada vez mayor que esto acarrea (cuanto menos importante es un hecho, más cuesta contarlo), Aira también se refiere a la desazón del escritor como su estado de ánimo habitual: “(...) Todo termina resultando inútil. No puede extrañar que el estado de ánimo habitual de los escritores sea el desaliento”, pp. 66.

⁵ Sobre el desdoblamiento de la vida del diarista véanse *El diario íntimo* de Beatriz Didier. En: *La Mort dans le texte*. Paris, PUF, 1988 y *Signos de vida. El pacto autobiográfico*, T. II de Phillippe Lejeune. París, Ediciones du Seuil, 2005.



calendario y el principio de posteridad⁶, sino porque el diarista es alguien ávido de apresar un instante siempre en fuga y todos sus esfuerzos, por lo tanto, se concentrarán en la voluntad utópica de querer *sincronizar* esos dos instantes –el instante en sí mismo y su notación– irremediamente separados por una “distancia mortuoria” (Pauls 3). En tanto para Aira lo que no se puede sincronizar es el tiempo *de la vida* y el tiempo *de vida* necesario para escribir, vida y escritura toman, así, la forma de un laberinto en línea recta, infinito, aporístico, hecho de la materia de dos tiempos irreconciliables.

La amenaza que detecta el diarista es que el tiempo de escritura puede fácilmente fagocitar el tiempo de vida (la que se vive cuando no se escribe) y que, en definitiva, la escritura es factible de volverse (o siempre ha sido) mortífera. En este sentido, las cartas de Flaubert a Louise Colet funcionan como un archivo testimonial acerca de la naturaleza mortífera de la escritura. En ellas, el “hombre-pluma” maldice porque el del novelista es un perro oficio, porque la prosa es un perro asunto, porque tiene un casco de hierro en el cráneo, porque ha tardado cinco días en escribir una página y para eso lo ha dejado todo (96). La búsqueda de un estilo transparente y musical significó para Flaubert, anota Barthes, “el dolor absoluto, el dolor infinito, inútil, que le exigió un irrevocable adiós a la vida, un aislamiento despiadado” (“Flaubert y la frase” 191).

En el ensayo –o “ficción benévola”– “¿Por qué escribí?”, intentando responder a una pregunta que en sus retornos acumula nuevos mitos de origen, Aira plantea en términos dicotómicos –aunque indisociables– el par vida-escritura: “Si había que elegir entre escribir y vivir, yo elegía escribir, lo que es bastante inexplicable en un joven” (11). En realidad, la explicación la

⁶ Según Alan Pauls, todo diario está fundado en el principio de posteridad ya que “suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido para siempre, cuando su autor ya no está allí para sostener con su propio cuerpo la primera persona que confesó, apremiado por la métrica del calendario, sus preciosas insignificancias y sus dramas triviales” (2).

da él mismo unos párrafos más adelante cuando asegura que la escritura tiene la cualidad de ser “ordenadora de la experiencia”, de infundir un soplo de vida a la experiencia eventualmente marginal o empobrecida –afantasmada– como puede ser la de un escritor. En este caso, Aira se refiere a Paul Léautaud quien, “incapaz de inventar”, y bajo la consigna de dar testimonio, escribía a partir de la experiencia que “su pobreza, su timidez y el tiempo que le robaba su amor por los animales” (11) acercaban al grado cero:

Con la escritura, las cosas que le habían pasado tomaban forma, se hacían definitivas, se hacían vida. Lo marginal se hacía central. Escritos, los hechos ganaban lo que no tenían en el azar de la experiencia –y lo ganaban en el trabajo de escribir, que a su vez ganaba la importancia suprema de estar realizando la experiencia (11).⁷

Se suele citar mal o simplificado, continúa Aira, una frase de Léautaud que cifra su idea acerca de la ventaja de la literatura: “escribir es vivir dos veces” (12). Flaubert vuelve a darnos ocasión de comprobarlo cuando obtiene la “delicia de escribir” en no ser ya él mismo (“yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entrecerrarse sus párpados anegados de amor” *Cartas* 150), y la “tortura de escribir”, en ser Bovary:

Desde las dos de la tarde (salvo unos veinticinco minutos para cenar) escribo Bovary, estoy en su polvo, de lleno, en la mitad. Éste es uno de los raros días de mi vida que he pasado en la ilusión, completamente, de cabo a rabo. Esta tarde, a las seis, en

⁷ También en “Particularidades absolutas” Aira alude a lo escrito como una “organización de la experiencia vivida”. Cuando la organización es connatural a la experiencia, como en el caso de un viaje, “al que nunca le falta la partida, el regreso y lo que hay en el medio”, es como si al vivir ya estuviéramos escribiendo, como si se consumara una “escritura en vida” (el subrayado es mío). Luego vuelve a preguntarse de qué sirve la literatura, “por qué alguien normal, alguien que vive, y que podría conformarse con vivir, además tiene que escribir”, y arriesga su hipótesis: porque a la experiencia, por plena que haya sido, le falta algo para hacerse del todo real. Esa nostalgia de plenitud o consumación sería suplida por la literatura bajo la forma de la repetición que, por su tendencia al infinito, una vez comenzada no tiene fin (31).

el momento en que escribía ‘ataque de nervios’, estaba tan excitado, gritaba tan fuerte y sentía tan hondamente lo que experimentaba mi mujercita, que he temido sufrir uno yo mismo (150).

La ficción da la ventaja a Flaubert de vivir dos veces pero le impone la condición de vivir en “la ilusión”, en el paréntesis –tiempo dentro del tiempo– que la ficción abre en la vida cotidiana; paréntesis “esforzado” porque el escritor realista, contra toda magia, elegirá siempre “el paso a paso de la realidad” para preservar al verosímil (Aira “El realismo” 255).⁸ Aira va incluso más allá y torciona la idea, la corrige: “escribir es vivir, simplemente, a condición de creer no haber vivido” (“¿Por qué escribí?” 11) y, en este sentido, el encuentro con Louise Colet en Mantes siempre postergado por razones de “tiempo para escribir”, prueba que la ficción le ha sustraído a Flaubert una de sus vidas.

El Jueves siguiente da con la receta para no escribir, tan inejemplar como los procedimientos de escritura que inventa para sus novelitas (Contreras *Las vueltas* 18): “No escribir. Mi receta mágica. ‘No volveré a escribir’. Así de simple. Es perfecta, definitiva. La llave que me abre todas las puertas. Es universal, pero sólo para mí (...)” (*Diario* 30). La prerrogativa de no volver a escribir, ¿acaso cambia el sentido del diario como “empresa de salvación”?, ¿sigue tratándose de salvar *a* la escritura o, por el contrario, salvarse *de* la escritura? En cualquier caso, el nuevo diagnóstico determina que como él “ya es un escritor”, es decir, ya no hay “tentación” (“Arlt” 59) sino *resultado*, “(...) los que pueden fantasear con escribir son los lectores, la

⁸ Entrevistado por María Moreno, Aira declara: “El verosímil para mí es sagrado; creo que para todo novelista lo es. Uno se hace novelista por amor al verosímil. Ahora bien, con mi utilización del azar, y mi gusto innato por el surrealismo, mantener el verosímil es un desafío. Para ponerme a la altura tengo que subir todo el tiempo la apuesta de la invención”. BOMB - *Artists in conversation*. Web. Fecha de acceso: marzo de 2015.



humanidad del tiempo. Un escritor, no. Yo no. Ya he pasado por eso” (*Diario* 30).

En la entrada del primer sábado se atempera el espanto hacia el trabajo del novelista y se precisa un segundo diagnóstico que, a su vez, funciona como una categoría escrituraria poco frecuentada por la crítica pero fundamental en el sistema ficcional airiano:

De acuerdo, no voy a escribir más. ¿Por qué? No tanto porque me espante el trabajo. Al contrario, lo que me espanta es el vacío de no tenerlo. Es por *la maldición del proyecto*. No puedo escribir sino con un proyecto, y el proyecto se pone en el futuro, aniquilando el presente, borrándolo. Es un sacrificio. El sacrificio de la vida, en cuotas (23) (El subrayado es mío).

El “proyecto” es, de este modo, la contracara del “procedimiento” en el que se cifra el continuo narrativo airiano (Contreras *Las vueltas* 11). Se trata de una categoría escrituraria que paraliza la acción ya que no puede desprenderse de “todos esos preliminares infinitos” que la preparan, demorándola, y dota a la tarea de escribir de una seriedad agobiante. Siempre puesto en el futuro, el proyecto está condenado por su misma naturaleza a ser lo inasible. Así, el relato no supera la condición de idea – que en Aira siempre es “el retorcimiento de la idea” (*Fragmentos* 23)–, y se malogra. El procedimiento, en cambio, “es instantáneo (...), heterogéneo al tiempo de la vida” (*Diario* 27) y, por ende, lo eximiría de sacrificarse en cuotas.

La poética del procedimiento adopta como método de escritura la improvisación y el automatismo surrealistas llevados al máximo de sus posibilidades. Impera la consigna de avanzar sin corregir, confiando a ciegas en el “tal como sale”. Esta “huida hacia adelante” que Aira adjudica a una fatalidad de carácter (“*Ars narrativa*” 1), se ha aprovechado como método narrativo y, tal es su eficacia, que las novelas del procedimiento no



requerirían ser leídas excepto por desconfianza, “para comprobar que se haya obedecido sin relajamiento a sus reglas” (*Diario* 27). Ni siquiera sería necesario escribirlas: en su paroxismo, se debería poder hallar la fórmula para que se escriban solas: “(...) Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran.” (“La nueva escritura” 166). Desde esta perspectiva, “la obra” equivaldría al procedimiento para hacer obras, sin la obra; o bien serviría como “apéndice documental” para deducir el proceso del que salió (167). Curiosamente, quien entrona el proceso en desmedro del resultado, confiesa que se encarga de borrar sus huellas haciendo desaparecer toda nota y manuscrito (Moreno BOB *Magazine* Web).

La apuesta se ha redoblado. Ya no se trata sólo de dilucidar para qué sirve la literatura, por qué nos empeñamos en escribir, “por qué alguien normal, alguien que vive, y que podría conformarse con vivir, además tiene que escribir” (“Particularidades Absolutas” 31), como si la experiencia no bastara o le faltara algo que la ficción, bajo la forma repetitiva de un relato, viniera a remedar, sino que, una vez tomada la decisión de escribir, una vez dado “el salto” –como lo llama Aira en la fábula que explica el pasaje de querer ser escritor a serlo (“La innovación” 31)–, hay que enfrentar el desafío de *cómo seguir escribiendo* después de los grandes novelistas del siglo XIX, después de que la novela ha llegado al máximo de su perfección formal⁹;

⁹ En *Fragmento de un diario en los Alpes* se ensaya otro modo de explicar la ley de rendimientos decrecientes en el que los términos parecen haberse invertido, como si la imperfección se encontrara, esta vez, en el origen y, por lo tanto, la ley ya no fuera decreciente sino creciente. Aira se pregunta si en “la imperfección” dada por el desnivel entre la idea y su realización reside el éxito de la literatura y se explaya sobre una posible Edad de Oro de la novela popular: “Quizás eso explique que la novela popular haya tenido su Edad de Oro, de la que Julio Verne es el mejor representante; y que esa Edad de Oro ya haya pasado. Verne, contemporáneo de Flaubert, pudo operar con la imperfección de un género que nacía, de un modo que no puede hacerlo un novelista popular hoy, cuando la tecnología de la novela está al alcance de todos” (122).



cómo seguir escribiendo bajo la hegemonía de una “ley de rendimientos decrecientes” que afecta tanto a la genealogía literaria, puesto que nunca nadie podrá hacerlo mejor que el Maestro (“Mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. Y fue un trabajo que invadió la vida, la absorbió, como un hiperprofesionalismo inhumano”, “La nueva escritura” 165),¹⁰ como al relato mismo, ya que implica escribir soportando el desánimo ante la proliferación de hechos y objetos de la realidad, resignándose a “no poder contarlos todo”, y a que, incluso para contar lo mínimo (“la maniobra de pinchar una arveja con el tenedor”) se requiera de “una página entera, y una página de prosa muy precisa y laboriosa” (“¿Por qué escribí?” 13).¹¹

La profesionalización de la escritura llevó al arte al punto de su congelamiento y acostumbró al novelista a vivir en el desánimo, asegura Aira. Por eso, de las dos alternativas posibles una vez consumada la profesión, “seguir escribiendo las viejas novelas o intentar heroicamente

¹⁰ Aira se refiere a la “ley de rendimientos decrecientes” en varias oportunidades. Leemos en “La Nueva Escritura”: “Para ir un solo paso más allá, como hizo Proust, se necesita un desfuerzo descomunal y el sacrificio de toda una vida. Actúa la ley de los rendimientos decrecientes, por la que el innovador cubre casi todo el campo en el gesto inicial, y les deja a sus sucesores un espacio cada vez más reducido en el que es más difícil avanzar” (165). También en *Cumpleaños*: “En la literatura, sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes. Y lo nuevo está sujeto a la ley de rendimientos decrecientes, que yo venero. Lo que no salió en el primer intento, es cada vez más difícil que salga” (76).

¹¹ En *Cómo me reí*, también especifica los condicionamientos de esta “ley del relato”: “Es inevitable entrar en el detalle, para contar bien una historia. Si uno piensa que una historia siempre es la historia de una vida, y cree como creo yo que los grandes efectos salen de pequeñas causas, se encuentra frente a una cantidad innumerable de episodios de los que no debe saltarse ninguno porque en cualquiera puede estar el momento decisivo. Y eso no es lo peor. Lo peor es que el pequeño episodio, hasta el más minúsculo, e insignificante, está hecho de episodios más pequeños. De ahí deriva una ley del relato: cuanto menos importante es un hecho, más cuesta contarlos. ‘Una revolución puede contarse en tres líneas, un adulterio puede despacharse en un párrafo, pero contar cómo se hizo para pinchar con el tenedor una arveja exige tres páginas de la prosa más precisa y los recursos más avanzados del arte de la narración’” (65).



avanzar un paso o dos más” (“La nueva escritura” 165), Aira elige una tercera vía, la de las vanguardias históricas. Según Sandra Contreras, este gesto anacrónico es eficaz ya que las vanguardias surgen justamente cuando el arte se profesionaliza, por lo tanto, su origen contiene en sí mismo una reacción actualizada bajo la forma de mito de renovación que abre la posibilidad de empezar de cero y reinventar el arte (*Las vueltas* 165). El procedimiento es la herramienta de la que se valen las vanguardias para atender contra la categoría tradicional de Obra, tan acabada y definitiva como un proyecto, y para desarticular lo que Aira llama “la pesadilla del yo”, “el siniestro bazar psicológico burgués” integrado por el talento, la inspiración, la misión y demás torturas hechas a la medida del “genio romántico” (“Ars narrativa” 6). Gracias a ese atajo un poco irresponsable y bárbaro que es el procedimiento, “ya no se necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos” (6).

Por otro lado, en tanto la perfección es clausuradora, la entronización del procedimiento presupone que para seguir escribiendo hay que hacerlo mal.¹² La persistencia en el error –error fecundo que puede concebirse como una variante del fracaso lúcido beckettiano– y la corrección prospectiva de ese error, se transforman en un estímulo inagotable de escritura, el modo que ha encontrado la novela airiana para derrotar a la infalible ley de rendimientos decrecientes: “haciéndolo mal quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer” (“Ars narrativa” 2). El error contribuye, además, a

¹² Si el romanticismo francés ponderó la categoría de “lo feo” (Cfr. Victor Hugo “Prefacio” a *Cromwell*), Aira hará lo propio con la categoría de “lo malo”: “yo vengo militando desde hace muchos años a favor de lo que he llamado “literatura mala” (*La innovación* 29-30). También en *Cumpleaños* se refiere a esta categoría: “(...) En realidad, creo que lo malo es más fecundo que lo bueno, porque lo bueno suele producir una satisfacción que inmoviliza, mientras que lo malo genera una inquietud con la que se renueva la acción. La acción lleva a nuevos errores, y la espiral de la particularidad se dispara al infinito.” (44)



expandir la frontera imaginativa puesto que los episodios novelescos, en una escalada sin límites hacia lo disparatado, serán necesariamente cada vez más aberrantes (2). En esta dirección pueden ser leídos los “finales malos” de Aira: no tanto como un “abandono de la trama” porque el narrador, “elegante víctima del tedio”, súbitamente pierde el interés por su relato y, como consecuencia, el verosímil refutado impugna la representación realista, tal como precisa Beatriz Sarlo (3- 4), sino como una forma más de sabotear el proyecto. La aceleración que desemboca en el disparate, cierto apuro por terminar aún a costa de “la calidad” –que puede confundirse con desidia o impericia– el abandono mismo puntuado por la fecha al pie de cada novela como marca de alivio, cumplirían, así, la función de evitar que ésta sea un producto acabado, un trabajo “bien hecho” y que, en cambio, el proceso se mantenga infinitamente abierto, que se reanude cada vez, en una palabra, que sobreviva.

Los ensayos-manifiestos con los que, en un típico gesto borgeano, Aira acompaña su producción ficcional, postulan que las vanguardias históricas, a través de la invención de un procedimiento, habrían permitido la supervivencia del arte y aun la supervivencia del artista (no obstante se trate, podríamos decir, de un artista desdibujado en la colectividad creadora): “El artista casi siempre lo es del arte de sobrevivir, su momento más característico es el de haber sobrevivido para poder contar lo que pasó”, constata Aira en “Ars narrativa” (3). En este sentido, la escritura ordenadora de la experiencia constituiría, al mismo tiempo, la garantía de una sobrevida que el escritor puede contar, de la que puede dejar su testimonio:

Una vez que se le reconoce poder a la literatura, hay que preguntarse qué puede este poder. Aquí el mínimo coincide con el máximo. Lo mínimo: seguir vivo. Aun en malas condiciones, enfermo, pobre, decrépito haber sobrevivido a los hechos como para poder dar testimonio (...) (“¿Por qué escribí?” 12).



De acuerdo con Sandra Contreras, procedimiento y supervivencia son las dos figuras centrales que dan materia y forma a las historias airianas (*Las vueltas* 17).¹³ Siguiendo su lectura, *Cómo me hice monja*, la primera ficción autobiográfica de Aira escrita en primera persona y asumida por la voz de una niña, contendría el nudo mismo de toda su ficción que se resumiría en “contar el cuento”, “*poder* contar el cuento”. En efecto, “la niña César Aira”, luego de una serie de peripecias articuladas en la escalada de un verosímil rabioso, declara: “Sobreviví, pude contar el cuento” (28). Sin embargo, de inmediato, agrega: “a un precio de todos modos muy alto... por algo dicen lo barato sale caro” (28). Finalmente la niña César Aira muere y, como el fantástico Valdemar de Poe, reduplica la supervivencia, es decir, sobrevive incluso a su propia muerte y la cuenta:

Me llevó al tambor y me arrojó adentro de cabeza... Contuve el aliento porque sabía que no podría respirar hundida en el helado... El frío me caló hasta los huesos... mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar... Supe, yo nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... Y tenía los ojos abiertos, por un extraño milagro veía el rosa que me mataba, lo veía luminoso, demasiado bello para soportarlo... debía de estar viéndolo no con los ojos sino con los nervios ópticos helados, helados de frutilla... Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real... (114-115).

La figura del sobreviviente reaparece en *Cumpleaños* y allí vuelve a pagar el precio de su sobrevida: “Escribiendo, logré seguir vivo hasta ahora, es decir, que el mundo siguiera siendo el mismo, el precio que tuve que pagar fue que se pusiera cabeza abajo” (72). Cabeza abajo, podríamos pensar,

¹³ “La experiencia narrativa de Aira –asegura Contreras– toma la forma de una experiencia de supervivencia. No hay, prácticamente, en la literatura de Aira, historias cuyo objeto último no sea, de uno u otro modo, sino un método o un deseo de supervivencia: cómo recuperar la juventud, cómo sobrevivir a la catástrofe, la muerte o el fin del mundo; cómo empezar o volver a vivir” (*Las vueltas* 19).



como la solución a una adivinanza, más precisamente, a la adivinanza que es escribir según se consigna en *Diario de la hepatitis*: “Escribir es entrar en el reino encantado de las adivinanzas. Adivinanzas. Paréntesis. Las soluciones de las adivinanzas se escriben siempre cabeza abajo” (34). También en *Cumpleaños*, el narrador César Aira confiesa que “todos sus trabajos los hizo con el único propósito de compensar su incapacidad para vivir” (13) e, inmediatamente, efectúa la paga con “numerosos agujeros” (“la famosa totalidad está agujereada, yo estoy agujereado”, 82), con una figura desequilibrada, con una silueta de monstruo (13-14). No obstante, en *Cómo me reí* contradice la lógica de la literatura como ordenadora de la experiencia, como inoculadora de vida y, desengañado, admite que, en realidad, la literatura no logró darle una vida: “No se la da a nadie, digan lo que digan. Lo más que puede dar es una doble vida, la del mundo y la del sueño” (112).

Por si fuera poco, el sobreviviente ha constatado, además, que “el arte es una máquina de defraudar intenciones” (“La innovación” 29), que un escritor siempre quiere ser otro escritor (*Cumpleaños* 31), que César Aira quiere hacer realismo y termina haciendo chistes (*Cómo me reí* 108). El desvío (¿el fracaso?) es comparable a lo que sucede con Jiri, el escultor checo de *Fragmentos de un diario en Los Alpes*, que quiere hacer la estatua de sus sueños (“hermosas mujeres de mármol, ciervos, orquídeas, ángeles”, 25), pero es tal la resistencia de la materia que, por supuesto, le sale otra (“cubos, esferas, pirámides”, 25). Aira está hospedado en la casa de Ana y Michel Lafon y, después de verlo trabajar, registra en la entrada del primer lunes la ocurrencia de escribir la historia de un escultor desterrado que debe viajar con la carga de sus estatuas al hombro (y, por supuesto, no la escribe):

(...) En este proyecto frustrado, ahora que lo pienso, podría estar la explicación de mi falta de éxito. (...) no puedo empezar hasta no



tener una 'idea', en este caso la idea bastante absurda y engorrosa, que echa a perder todo el realismo, de hacer que mi protagonista parta al exilio cargando sus enormes estatuas de mármol o bronce... ¿Por qué no hacerlo como lo hacen los demás, si eso es lo que quieren los lectores? Es como una maldición. ¿Por qué tengo que someterme a este retorcimiento de la idea, del truco ingenioso, si sé que un escritor realmente bueno no lo necesita? (22- 23)

El inventario de lo "no escrito" podría ampliarse: Aira tampoco escribe el libro sobre el Taladro ("Uno de mis anhelos más caros es escribir un libro sobre el Taladro, el regreso atorbellinado y metálico de un muerto a la vida", *Diario* 13),¹⁴ ni una versión más ingeniosa de *Peter Schlemihl* en la cual el precio pedido por el Diablo no sea la sombra del personaje sino el olor de sus excrementos (*Fragmentos* 101-102), o de *La mandrágora* de Motte-Fouqué, en la que el precio del dinero, esta vez, deba pagarse con el alma (*Fragmentos* 64); incluso deja sin escribir su experiencia de la yerra en Pringles a los ocho años, uno de sus mitos de origen de escritor más potentes ("Particularidades Absolutas" 3).¹⁵

"La maldición del proyecto" es, entonces, una gruesa carpeta llena de notas preparatorias y premisas totalizadoras que suponen una tarea infinita ("no importa cuándo se terminarán, no pueden terminarse", *Cumpleaños* 79).

¹⁴ En una de las entradas de *Diario de la hepatitis* correspondiente al día sábado filia la historia del Taladro al Proyecto: "Es difícil escapar del proyecto. No sé... habría que volver del proyecto, no ir hacia él. Como en mi historia del "taladro", en ese estúpido proyecto de novela que tuve... Preferiría no hacer nada, nunca, que tenga un objetivo" (*Diario de la hepatitis* 24). El subrayado es del autor.

¹⁵ Reproduzco aquí la cita extendida sobre la yerra en Pringles: "Quería decir que había vivido una experiencia peculiar, una experiencia propiamente dicha, y que me disponía a ponerla por escrito, y después descubrí que era lo único que quería decir. Recuerdo que quise ponerle un título a ese texto introductorio; sabía que esa clase de escrito tenía un nombre, pero no sabía cuál era, y fui a mirar unos libros hasta encontrar la palabra que buscaba: Prefacio. Volví a la mesa, puse "Prefacio", y empecé. Por supuesto, no pasé del Prefacio. No tenía adónde pasar. El círculo se había cerrado. Los niños, benditos sean, creen en la magia, y lo que yo buscaba en realidad no era la palabra "Prefacio", sino la fórmula para escribir el mundo sin tener que escribirlo, porque ya estaba escrito. Sin saberlo, empezaba a saber que en la experiencia coinciden la vida y la obra" (3).



Las novelas del proyecto se identifican, inexorablemente, con lo que no será escrito. Quedarán clausuradas en el espacio del diario, o en el de la memoria, o en el de otras novelas, “novelitas” del procedimiento que, a la vez que se alejan del proyecto, anuncian, como aproximaciones provisorias, la entrada en él, transformado ahora, según indica el narrador de *Cumpleaños*, en un “Proyecto totalizador” en adelante llamado “La Enciclopedia” (77- 78). Es la Obra maldita de un solo autor cuya originalidad consiste en limitarse a avanzar, no sobre lo general, sino sobre lo particular, el único particular absoluto que es él mismo y cuyo objetivo, además de saberlo “todo”, es aliviarse del apuro por terminar, por poner la fecha final al pie de cada novela del procedimiento. En esta tarea infinita, el escritor César Aira encuentra una forma de escribir a gusto pero, sobre todo, su tantálico descanso.

Bibliografía

- Aira, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2007 [1993]
- . *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009 [1993]
- . *Cumpleaños*. España: Debolsillo, 2006 [2001]
- . *Fragmento de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002
- . *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005
- . “Ars narrativa”. *Criterion* N° 8 (1994): 26-30.
- . “Arlt”. *Paradoxa* N° 7. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 55- 71
- . “La innovación”. *Boletín/4*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR. Rosario, 1994, pp. 165-170



---. "La nueva escritura". *Boletín*/ 8. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR. Rosario, octubre 2000, pp. 165- 170

---. "Particularidades absolutas". *Nueve Perros* N° 1, Año 1 (Diciembre 2001): 31-39.

---. "¿Por qué escribí?". *Revista Nueve Perros*. N° 2/3, Año 2 (Diciembre 2002- Enero 2003): 11-13.

---. "La intimidad". *Boletín*/13- 14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, 2007-2008, pp. 6- 12

---. "El realismo". En *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Humanidades y Artes Ediciones, 2013, pp. 239- 256

Barthes, R. "Flaubert y la frase". En: *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997, pp. 191- 204.

Blanchot, Maurice. "El diario íntimo y el relato" en *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1991 [1969], pp. 207-215.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

---. "Aira, el último escritor". Dossier "César Aira: el arte contemporáneo". Jorge Carrión (Coord.). *Quimera* N° 303 (2009): 34- 39.

---. "Aira: la novela del artista". Ponencia leída en el VI Congreso de la "Asociación de amigos de la Literatura Latinoamericana: "Homenaje a José Carlos Mariátegui en el centenario de su nacimiento (1894- 1994)". CELEHIS, UNMdP, pp. 205- 215.

---. "Realismos. cuestiones críticas". *Cuadernos del Seminario* del Centro de Estudios de Literatura Argentina de la FHyA, UNR, N° 2 (2013): 5- 25.

Didier, Beatriz. "El diario íntimo". En: *La Mort dans le texte*. Paris: PUF, 1988.

Flaubert, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela, 2003.

Gallardo, Damiá. "Las conversaciones". Dossier "César Aira: el arte contemporáneo". Jorge Carrión (Coord.). *Quimera* N° 303. (2009): 46- 51.



Lejeune, Phillippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil [1975] (1996).

Moreno, María. “César Aira by María Moreno”. BOMB. *Artists in conversation*. N° 106. (2009). Web. Fecha de acceso: 28 marzo de 2015.

Pauls, Alan. “Las banderas del célibe”. Prólogo a *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: Ateneo, 1996, pp. 1- 15

Sarlo, Beatriz: “Suietos y tecnologías. La novela después de la historia”. En: *Revista Punto de Vista* N° 86, Año XXIX, diciembre 2006, pp. 1- 6

Surghi, Carlos. “César Aira y el procedimiento como experimentación”. *Laboratorio* N° 6. Web. Fecha de acceso: 4 de octubre de 2015.