

La circulación, el don y el intercambio como marcas de presente. De *Emma, la cautiva* a *Las aventuras de Barbaverde* (César Aira)

Valeria Sager
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Resumen

Este trabajo parte de dos cuentos de Borges: "El libro de arena" y "El Zahir". El primero comienza así: "La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato". Inmediatamente, dice: "Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo es verídico". Por más que decir en un cuento que es verdadero podría ser falso, la primera afirmación es verdadera: una línea está compuesta de infinitos puntos, un plano de infinitas líneas... ¿Qué pasaría entonces si trasladamos esa premisa a un relato realista? En principio la convención se desarticula, ese relato podría ser al fin el más nuevo, la innovación, la buena nueva. Después, la suspensión de nuestra idea de realidad que un relato fantástico necesita para tener efecto, se cambia por una tautología: algo que en la realidad es verdadero (la línea está compuesta por un número infinito de puntos, etc.) se hace verdadero. Nada entonces sería más real, está allí lo real de la realidad. Así funciona la literatura de Aira.

El sistema que se expone en el primer cuento es eminentemente geométrico y el que define el valor del dinero en "El Zahir", podría nombrarse como económico. Los mismos dos sistemas producen las novelas de Aira. La geometría o sus extensiones –la física, la química, la óptica (las ciencias que trabajan con el tiempo y el espacio, la dimensión y el tamaño)– y la economía, son los dispositivos del realismo airiano porque igual que en la novela realista (en Balzac, sobre todo, quizás), pero también igual que en la realidad, producen las cosas.

Palabras clave: Aira - Borges - geometría - economía - literatura

En *Emma, la cautiva* de César Aira hay cuantiosos diálogos en los que la circulación, la impresión y la distribución del dinero son el tema de discusión. Pero por el momento me interesa uno de ellos, sólo una inscripción que anoto como epígrafe glosado, expandido, para luego pasar a Borges y volver a Aira. El siguiente entonces, es un pasaje:

El dinero siempre ha sido un elemento disolvente. Pero la cantidad misma es disolvente. La cantidad de especies en el mundo disuelve la naturaleza. La cantidad de la naturaleza disuelve al ser humano ¿Cómo no habría de ser un cataclismo el papel moneda, en el que la cantidad es todo y siempre está a punto de multiplicarse? (Aira 1981: 205)

Ahora, el comienzo verdadero:

Reiteradas veces Borges situó en un mismo territorio ficcional "El libro de Arena" (1975) y "El Zahir" (1957)¹. Ambos tienen en el centro un objeto imposible. El primero, un libro que no tiene ni principio ni fin, ninguna página es la inicial y ninguna es la última así es que las hojas llevan inscrita una numeración arbitraria para dar a entender *acaso* –dice el vendedor de biblias del cuento– "que los términos de una serie infinita admiten cualquier número" (1975: 172): "Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en

¹ Entre las conferencias de Borges en las que solía hablar de sus cuentos considero especialmente una que encuentro transcrita y citada de distintas maneras. En el libro de Pacheco, Barrera Linares y Aguilera Garramuño (1997), el texto de Borges aparece con el nombre de "El cuento y yo". Allí se dice que proviene de una charla informal grabada y transcrita en diarios y revistas de Perú, México y Argentina. Luego Aguilera Garramuño lo incluye en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (2004), con el nombre de "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", esta edición agrega que el texto habría aparecido en el Suplemento cultural de los sábados de *Unomasuno* de México el 19 de junio de 1982 y en la Revista *Quimera* N° 103-104 en 1978. No me fue posible verificar esos datos.

cualquier punto del tiempo” (172) –agrega el mismo hombre–. En “El Zahir”, el objeto es una moneda de veinte centavos inolvidable y enloquecedora; el oxímoron que se juega en que algo tan banal y repetido, una moneda de poco valor, se vuelva especialmente hipnótico tiene una explicación común en la literatura de Borges, que es la de la multiplicidad de lo único.² “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas [...] el mundo visible se da entero en cada representación [...]” (1957: 113). Pero a este tópico que está en los dos cuentos, se le agrega en éste otra cara: la imagen que atormenta al Borges de “El Zahir” no es la de un objeto cualquiera. Se trata de una pieza de dinero admitida primero y luego denegada. El narrador dice que “ese abominable disco de níquel no difería de los otros que pasan de una mano a otra mano” (1957: 109) pero luego, su materialidad y su poder de cambio se anulan porque aunque como moneda pueda aún circular y gastarse, no puede ser cambiada por nada distinto. Así es que el hombre obsesionado por la moneda –Borges– revisa en principio posibilidades variadas para perderla y al fin, entra en un boliche, pide una caña y la paga con el Zahir, la gasta; sin embargo la imagen de la moneda queda fija: “procuré pensar en otra moneda pero no pude” (1957: 109). Con ello en último término, cualquier objeto que pueda pagarse con el Zahir deja de ser su equivalente. El ínfimo valor de la moneda (veinte centavos) se agiganta mientras que el objeto eventual que pudiera corresponderle en una transacción se desprecia tanto que al fin se anula: “de miles de apariencias pasaré a una” –dice el atribulado– (1957: 113) y la única apariencia será el Zahir. Ya no hay deseo, ni voluntad (“tendrán que alimentarme y vestirme” 113), ni materialidad (“¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?” 113), ni identidad (“no sabré quién fue Borges” 113), ni tiempo (“no sabré si es tarde o de mañana” 113).

En otro plano pero alineado en la misma dirección, lo que hace oximorónico al cuento es la certeza feliz a la que se aferra el narrador. Aquella que antes de saber que la degradación es inminente lo lleva a celebrar la inmaterialidad y abstracción del dinero que puede ser “una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café [...]” (1957: 107); pero es justamente ante esa confianza semiótica que el Zahir es completamente refractario. La moneda no puede cambiarse porque como decía recién, todo eso (la música, los mapas o el café) ya no importa.

Volviendo al otro cuento, hay un punto que no mencioné en el que voy a detenerme, su *incipit*:

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato” (Borges 1975: 169).

Así empieza “El libro de arena” e inmediatamente dice: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo es verídico” (169). El párrafo tiene al menos dos caras, una lógica y una literaria. De acuerdo con una veta lógica se nos sugiere que si el primer comienzo se rechaza (por no ser el mejor) y la oración siguiente es un segundo comienzo (esto es una posibilidad entre otras), ésta última tendría la capacidad de corregir la primera idea, pero no puede corregirla, sólo puede anularla porque si cada

² Sandra Contreras nombra de este modo y define la fórmula “multiplicación de lo único” como concepto que sintetiza la tensión entre la superproducción airiana y la singularidad de cada uno de sus relatos, entre mecanismo y ejemplar único: “una máquina que se pone en marcha para dar continuidad al relato, sólo que fabricando un objeto por vez, y un objeto cada vez inigualable (Contreras 2007: 78). Uso la misma pauta para referirme a la insistencia de Borges en la idea de que “el individuo es de algún modo la especie” (Borges 1999: 96), cuya variación repetida en cuentos y ensayos es que “cualquier hombre es todos los hombres”. Al respecto se ha escrito tratando de explicar la adhesión de Borges al idealismo, el nominalismo o el panteísmo. Beatriz Sarlo escapa a esa discusión y sintetiza el procedimiento como estructura en abismo. Por su organización conceptual del espacio y su hipótesis de inclusión del infinito –dice Sarlo– “es una paradoja visual: induce a aceptar la existencia de un infinito espacial encerrado en un espacio de representación no infinito” (Sarlo 1995: 137). En ese libro, *Borges un escritor en las orillas*, el funcionamiento de la estructura en abismo se ilustra con “Magias parciales del Quijote” y “El Aleph” en el que un punto incluye todos los tiempos y todos los espacios, “esfera abstracta y concreta que desafía la percepción porque es infinita” (Sarlo 1995: 134).

elemento geométrico contiene otro que es infinito, no habría nunca comienzo, relato ni tampoco verdad. Sólo si la primera postulación se anula, la segunda puede ser verdadera pero de hecho, esto no ocurre. La afirmación inicial sigue ahí, no se ha borrado. Quizás, la segunda idea no intenta ocupar el lugar de la anterior, mejorar su trazo, sino que simplemente la sucede, viene después y si algo las une, es su valoración doble: la primera afirmación no constituye el mejor comienzo pero es el comienzo; luego, afirmar la veracidad de lo que va a contarse no conduce linealmente a la creencia pero igual se afirma.

En su doblez literario el principio también se niega a sí mismo porque si cada línea está compuesta de infinitos puntos nada empieza ni termina, pero a pesar de esa negación, y más allá de que decir en un cuento que es verdadero podría ser falso, la primera afirmación es verdadera: una línea está compuesta de infinitos puntos, un plano de infinitas líneas... ¿Qué pasaría entonces si trasladamos esa premisa verdadera a un relato realista? Lo primero que ocurre es la desarticulación de la convención: afirmar que es verídico –reitero lo que escribe Borges– “es ahora una *convención* de todo relato fantástico” (la cursiva es mía). Ese relato entonces, podría ser al fin el más nuevo, *la innovación, la buena nueva*.³ Después, la suspensión momentánea de nuestra idea de realidad para creer en otra realidad posible, eso que en un relato fantástico es necesario para que tenga efecto, se cambia por una tautología: algo que en la realidad es verdadero (la línea está compuesta por un número infinito de puntos, etc.) se hace verdadero. Nada entonces sería más real, está allí *lo real de la realidad*.⁴ Así funciona la literatura de Aira.

Poner juntos, leer juntos, los dos cuentos de Borges y sus objetos: el libro infinito y la moneda hipnótica, hace contiguos dos sistemas, el que se expone en el *incipit* de “El libro de arena” que llamaremos geométrico y el que define el valor del dinero, su medida y su circulación en “El Zahir” que podríamos nombrar como económico. Los mismos dos sistemas son las cadenas de producción que generan las novelas de Aira. La geometría o sus extensiones –la física, la química, la óptica (las ciencias que trabajan con el tiempo y el espacio, la dimensión y el tamaño)– y la economía, son los dispositivos del realismo airiano; y lo son porque igual que en la novela realista (en Balzac, sobre todo, quizás) pero también igual que en la realidad, producen las cosas.

Por otra parte, y por eso insisto en la cercanía que Borges atribuía a la idea que compone los dos cuentos (aunque aquí retomo las palabras del vendedor de biblias de “El libro de arena” al mismo tiempo que la deriva conceptual de la obra de Aira), el sistema económico y el sistema geométrico que en la perspectiva de este análisis también absorbe el tiempo (el tiempo único que le lleva a Borges mirar una página que no verá nunca más, y el tiempo múltiple que el libro encierra) son análogos, y por lo tanto equivalentes. La medida de uno puede ser trasladada al otro como también en el interior de cada uno puede haber medidas absolutamente disímiles y sin embargo intercambiables. El tiempo se vuelca sobre el espacio y viceversa, el dinero como el espacio y el tiempo es infinitamente divisible.

Como estamos en cualquier momento o en cualquier lugar en un punto cualquiera de ellos, las cosas y las personas (y ahora sí me refiero sólo a Aira, a lo que hace Aira con la literatura de Borges) pueden ser grandes y pequeñas a la vez, llenarse, vaciarse, crecer inmensa y mágicamente como el aserrín autocreciente de las cruces talladas en *Yo era una niña de siete años* (2005); pueden crecer hasta morir como Porfiria o reabsorberse como la disco que era tan pequeña que bastó cerrarla para que dejara de existir en *Yo era una chica moderna* (2004), y por lo mismo, las personas pueden pasar de la riqueza a la pobreza como Desirée en

³ Los dos conceptos aparecen reiteradamente en la obra de Aira, “La innovación” es además el título de uno de sus ensayos. Allí, dando vuelta la frase de Baudelaire dice: “[...] al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva o la buena nueva” (1995: 29).

⁴ *Lo real de la realidad* es como las anteriores una fórmula de expresión conceptual que está estrechamente ligada a la *innovación* y de hecho aparece en el mismo ensayo recién citado aunque se repite con distintas formas en varias novelas. “‘Nuevo’, ‘innovación’, son nombres convencionales, de uso provisorio, apenas para entendernos. De lo que estamos hablando es del salto, el que va del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad” (1995: 30). Y luego: “El contexto tiene sus raíces, su razón de ser, en una instancia superior a la literatura: en la realidad, lo real de la realidad. Y la literatura no tiene otro modo de vérselas con la realidad que el realismo. Ni reflejo ni representación ni equivalencia: realismo, liso y llano” (31).

“Mandrake” (*La trompeta de mimbre*, 1998) y al revés, como el hijo de la familia más pobre de Pringles que en *El tilo* (2005) aprende la manipulación contable y se convierte en estanciero millonario.

El dinero, así, puede ser poco y mucho al mismo tiempo, o la gente creerse rica cuando es pobre (como Arturo Carrera en *Cómo me hice monja*, 1993). Esta cualidad de las cosas, al fin, su poder de conversión cuya clave está en la multiplicidad de lo único, no es más que un ajuste de la perspectiva geométrica que Borges rechaza enunciativamente pero convierte en el axioma que hace funcionar el cuento. Y esa diferencia entre plantear y resolver (enunciar y usar) está también en Aira todo el tiempo. Eso ocurre por ejemplo en la resolución del enigma del Hilo de Macuto de *El congreso de literatura*: de pronto todo caía en su lugar, dice Aira. “Pensé en tomar una nota, para una novelita” (1999: 19) –y esto es lo que hubiera hecho Borges: lo que hace para olvidar la moneda es intentar la escritura de un cuento fantástico– pero Aira en cambio, concluye: “¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo?” (19-20): “Lo que quiero destacar es que no me limité a resolver especulativamente el enigma, sino que lo hice también en la práctica. Quiero decir: después de comprender qué era lo que había que hacer, fui y lo hice” (21).

Tampoco es menor para leer a Aira que la duda de Borges respecto del comienzo de “El libro de arena” sea un problema de calidad: “no es éste, *more geométrico*, el **mejor** modo de iniciar mi relato” (1975: 69, la cursiva es original. La negrita es mía), porque entonces y tanto especulativamente como en la práctica, esa oración, ese axioma y el concepto que encierra serán válidos para Aira y lo serán en dos sentidos que están ligados a la escritura de Borges también por una palabra: la superstición: “No me importa la calidad, ni la profundidad, ni el sentido. Creo haberme liberado de esas supersticiones, y siempre estoy dispuesto a sacrificarlas por la invención de algo nuevo” (Valle y Chacón), o “La gente no escribe por una superstición. Porque creen que hay que hacerlo bien” (*El mago*, 2002).

Sergio Pastormerlo explica en su libro sobre Borges el sentido que adquiere la superstición en la obra de este escritor definiéndola como creencia excesiva y devota o valoración desmesurada de la literatura (2007: 79-93).⁵ Aira, invirtiendo el signo de cualquier veneración de este tipo resuelve en la práctica el segundo problema borgeano –“Afirmar que es verídico es ahora una convención de la literatura fantástica”– y rechaza especulativamente el primer problema, el de la calidad. Ahora bien, decía recién que la potencia de transformación de las cosas no es más que una generalización y literalización de lo conceptual propio de la perspectiva geométrica. Y es ésta sin duda, la que lleva a formular conceptos que la explican o podríamos decir la cristalizan porque se vuelven expresiones propias, muy propias de Aira pero ubicuas; marcadas por la hiperrepetición. Así *la reversión de la reversión*, *la rueda de la fortuna*, *la vida al revés*, las persecuciones imposibles como el jueguito de las esquinas de *El tilo*, la carrera de la niña y la madre en *Como me hice monja*, o las carreras peculiares que corren las chicas de *Yo era una chica moderna*, en las que siempre se alcanzan aunque siempre están ligeramente retrasadas. Con ellos, quiero decir con estos conceptos, Aira pasa *otra vez* de la especulación a la resolución, de la palabra a la acción, pero también por reversión de la reversión, al revés, de la acción a la palabra.

Esas frases o situaciones que llegan a cristalizarse en el interior de su obra son fórmulas de escritura que condensan la acción, después de todo, como lo hace el *incipit* de Borges. Hay aquí, de este modo, en ese punto al que Aira llega, como una tensión concentrada, un tercer sistema análogo de la geometría y de la economía: el de las artes y entre ellas por supuesto, el de la literatura. Si la acción consiste en fabular cómo se transforman las cosas, cómo se pliegan y se despliegan, cómo se convierten y mutan sus dimensiones, su velocidad, su interior o su exterior, y esa acción puede ser puesta en una fórmula de escritura, y ésta otra vez puede ser

⁵ Agrego a la definición que tomo de Pastormerlo, algo que él dice al comienzo del capítulo “La figura del supersticioso” porque confirma, creo, mi afirmación de que el uso de esa palabra por parte de Aira es directamente un uso de Borges: “Superstición fue un término de uso común en la crítica de Borges, que la convirtió en una palabra reconociblemente borgeana a fuerza de repetirla en sus textos [...] La desplazó de sus contextos más usuales, en los que hubiera resultado menos visible, y eligió emplearla, casi exclusivamente, en el marco de los discursos sobre creencias y valores estéticos” (79).

cambiada por la acción (¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo? Para finalmente escribirlo en el libro que leemos). La literatura y la geometría, esa disciplina que se ocupa de las propiedades del espacio, son ya sin ninguna duda, equivalentes.

La literatura y el arte están también intervenidos por los patrones de medida de los otros dos y su valor sólo puede hacerse visible y medible con ellos. Principalmente, claro, en números, o en fórmulas de escritura que se construyen con números pero también en medidas temporales de todos los tipos: años, días, meses, horas; aún con las cuatro estaciones y el clima. Siguiendo la serie numérica, hay en *El Tilo*, un contador que narra “y se vuelve contador en el otro sentido” o en *La vida nueva* un escritor, César Aira, cuya carrera se ha visto frustrada por una paradoja temporal ocurrida en la cadena de producción de su primera novela provocando que esa novela no exista nunca. El escritor, entonces, en esta historia, fantasea primero con la idea de que si no hubiera sido escritor hubiera sido un linyera, pero como finalmente no es escritor, dice:

Mi falso futuro se invertía... Se invertía por completo, no sólo en el sentido del tiempo sino también de su contenido. Porque lejos de haber terminado como linyera, yo había prosperado en los negocios (75)

No sólo se produce allí la rápida transformación de escritor a mendigo y la intervención de lo económico en un plano de lo literario sino que por medio de otra fórmula, la de la inversión, el significado económico y eso que Aira convierte en marca de su literatura, la vida al revés, la reversión, son otra vez equivalentes.

El tiempo que aparece de modo aglutinado en *El secreto del presente*, una de las novelitas de *Las aventuras de Barbaverde*, cuando el profesor Frasca quiere acabar justamente con el presente, se vuelve un problema mayor para Karina que es una artista contemporánea. La chica recorre una bienal de arte y por primera vez encuentra ridículo todo lo que ve hasta que llega a comprender que la anulación del presente la había penetrado y por eso ya no podía aceptar que el arte pudiera ser contemporáneo. La literatura y el arte como equivalentes de lo geométrico y lo económico, vaciados de la preocupación por la calidad, se piensan y se fijan en la dimensión más material: la producción, la distribución y la circulación. En *Ema, la cautiva*, la imprenta diseñada para fabricar dinero obsesiona a Caful, pero los personajes a su alrededor vocean que el dinero no le servirá de nada si no logra distribuirlo, “al menos distribuir lo suficiente para crear un clima de dinero” (89). La novela puede leerse como un tratado del intercambio y del funcionamiento de la economía pero también de la literatura pensada desde su sistema de construcción: “La circulación se basa en la continuidad” (89), dice Ema, y si el continuo es especialmente el sistema mismo de producción de literatura para Aira, sólo en la circulación del dinero, en el correr veloz del tiempo que a veces se retarda; sólo en la modificaciones del espacio y de la dimensión, que se suceden continuamente, la literatura podrá inventarse, circular, hacerse un hueco. Y la circulación de la fábula que Aira cuenta, podrá configurarse también al mismo tiempo como única, continua y real.

Bibliografía

Aira, César (1981). *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

----- (1993). *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (1995). “*La innovación*”. *Boletín 4 del Centro de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, 27-33.

----- (1998). *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (1999). *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets.

----- (2002). *El mago*, Barcelona, Mondadori.

----- (2004). *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona.

----- (2005). *Yo era una niña de siete años*, Buenos Aires, Interzona.

----- (2005). *El tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- (2007). *La vida nueva*, Buenos Aires, Mansalva.
- (2008). *Las aventuras de Barbaverde*, Buenos Aires, Mondadori.
- Borges, Jorge Luis (1957). "El Zahir". *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé.
- (1975). "El libro de arena". *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- (1997). "El cuento y yo". Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monteávila, 436-446.
- (2004). "Borges cuenta cómo hace sus cuentos". Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 65-69.
- (1999). "El ruseñor de Keats". *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Volumen I, Barcelona, Emecé.
- Contreras, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2007). "Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente". Luis E. Cárcamo Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.), *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Pastormerlo, Sergio (2007). *Borges crítico*, Buenos Aires, FCE.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- Valle, Gustavo y Pablo Chacón. "Vasos comunicantes, entrevista con César Aira y Rodolfo Enrique Fogwill. *Letras libres* www.letraslibres.com/index