

## Una topología de la patria Sobre la literatura de fronteras de César Aira

por Fermín Rodríguez  
(Universidad de Buenos Aires)

### RESUMEN

*Las novelas de frontera de César Aira permiten interrogar ciertos movimientos de fin de siglo de la literatura nacional. Textos como Moreira, Ema la cautiva, “El vestido rosa”, La liebre o La costurera y el viento extraen de los movimientos y los modos de la guerra contra el indio una teoría de la literatura nacional: escribir, en nuestra tradición, fue siempre salir al desierto. La narración de la conquista del desierto fue la traducción del puro avance estratégico sobre el terreno del indio. Resultado de una política vectorial, la literatura de fronteras del siglo XIX está hecha de movimientos direccionales dirigidos sobre blancos precisos, previamente representados en mapas militares y redes técnicas de información. Pero las aventuras de Aira nunca narran la linealidad de una búsqueda, porque sus líneas y argumentos narrativos no dependen de representaciones realistas del otro, sino de movimientos ficcionales que este trabajo intenta interrogar.*

Si narrar es cruzar un límite, numerosos discursos del siglo XIX tuvieron como condición de posibilidad los movimientos de la guerra de fronteras. El proyecto modernizador de los intelectuales del siglo XIX —que colocaría a la Argentina en una nueva temporalidad política, económica y cultural— debía asaltar las fronteras interiores antes de intentar el “salto modernizador” por sobre el límite del fin de siglo, que instalaría a la Nación en el orden internacional. Para la política liberal estatal del fin de siglo XIX, el desierto constituye un bloque espacio-temporal que era necesario disolver. El dominio de la extensión por medio de la ocupación permanente del territorio, y el dominio de la temporalidad arcaica del gaucho y del indio por medio de su incorporación a los circuitos de producción y consumo del capitalismo, eran entonces pasos necesarios para el avance modernizador. Un delgado manto de discursos civilizatorios cubre de a poco la desnudez del territorio. Discursos ficcionales, científicos, periodísticos; diarios de viaje, informes cartográficos, partes de guerra, ensayos, panfletos, son la vanguardia de una guerra defensiva, basada en la ocupación permanente del territorio enemigo. Según Adolfo Alsina, Ministro de Marina y Guerra durante la presidencia de Avellaneda, las campañas al desierto debían luchar “más que con un enemigo real, con el vacío y lo desconocido” (Alsina 47). La representación del desierto constituye la primera línea del avance sobre el espacio del otro, puesto que el éxito de la conquista depende de un conocimiento preciso del terreno que aclararía “la anarquía completa de ideas” sobre el indio y el desierto (Alsina 13).

Luego del relevamiento discursivo, avanzaría un ejército disciplinario de militares y estancieros, encargado de trazar sobre el espacio líneas rígidas que interrumpían la circulación anárquica de los nómades. Límites artificiales como la zanja de Alsina, líneas de fortines, rutas, vías de comunicación, alambrados, son el trazo grueso de la escritura del poder, cicatrices sobre la pampa. Bajo las huellas de la máquina de guerra civilizatoria, desaparece la extensión y los obstáculos del suelo: las armas de la razón son *máquinas que abstraen* el territorio (Virilio 62) y fijan los elementos en el espacio. A la huella profunda sobre el desierto, los indios oponen la estela evanescente de sus malones y flujos nómades. Se trata de dos modos de la guerra: frente a la línea vectorizada, frente al derrotero militar; los indios oponen la dispersión de líneas de fuerza pura sobre el territorio. El movimiento perpetuo, la circulación y movilidad imprevisible de los indios, permiten los ataques sorpresivos y la dispersión inmediata de los malones. En efecto, las tácticas indias se basan tanto en el dominio de la extensión por un movimiento constante, como en la dispersión absoluta de líneas de fuerza.

De estos movimientos, de estas velocidades, está hecha la escritura de César Aira. Textos como *Moreira*, *Ema la cautiva*, “El vestido rosa”, *La liebre* o *La costurera* y *el viento* extraen de los movimientos y los modos de la guerra contra el indio una teoría de la literatura nacional: escribir, en nuestra tradición, fue siempre salir al desierto. El desierto, como el sur en Borges, es el lugar donde la escritura ficcional cumple su destino descentrándose. Claro que en Aira nunca se trata de una salida circular, a la manera del “turismo realista” de, digamos, Mansilla. Mansilla sale al desierto por “el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes” (Mansilla 3). Trazar una *carta geográfica* a partir de la cual poder pensar el campo de operaciones militares de una futura invasión: tal es el objetivo militar-literario de *Una excursión a los indios ranqueles*. Mansilla va al desierto como diplomático-etnógrafo-escritor, construye una representación acabada del territorio enemigo, y planea volver encabezando una campaña de conquista.

Tampoco se trata de la búsqueda de un origen o un principio de identidad, a la manera del Roca de “El vestido rosa”, “último y definitivo turista ontológico” (Aira 1984, 51). Roca hace su campaña sin jamás cruzarse con los indios, porque “los indios no existen”, según la conclusión de Sarmiento. Las novelas de Aira no tienen principio ni fin. No hay principios, que exigirían una interpretación; ni objetivos, que fijarían una ética, una “línea de conducta”, una adecuación a fines. Los personajes de Aira se encuentran en el medio de un viaje por el desierto, en el medio de una aventura, esto es, un proceso de experimentación basado en encuentros azarosos e imprevistos, en choques y atracciones de elementos ficcionales. La aventura no es sino una combinatoria provisoria de elementos sobre la mesa de disección del desierto, sobre el que “alguien había esparcido dados, cucharas, piezas de ajedrez” (Aira 1975, 30). Como *La costurera* y *el viento* “ella la aventura, él el hilo de las aventuras”: siempre se trata de masas materiales desplazadas al azar por flujos, por velocidades puras. Ya no se trata, como vimos en Mansilla, de salir a Tierra Adentro, sino al Afuera de una intemperie absoluta, sin posibilidad de retorno, “más allá, siempre más allá... hasta que deja de haber más allá, y entonces los hombres rebotan, y quedan expuestos a un clima, a una luz” (Aira 1994,7). Al fulgor instantáneo e intrascendente de la ficción.

La narración de la conquista del desierto fue la traducción del puro avance estratégico sobre el terreno. Resultado de una política vectorial, la literatura de fronteras del siglo XIX está hecha de movimientos direccionales dirigidos sobre blancos precisos, previamente representados—esto es, localizados en mapas militares y redes técnicas de información. Para esta estrategia, narrar es trazar una hoja de ruta sobre un mapa de operaciones, es saber adonde ir, sin desvíos ni pérdida de tiempo. Narrar es un problema de sentido, del “buen sentido”, pensado como dirección única. Pero las aventuras de Aira nunca narran la linealidad de una búsqueda, porque en el desierto toda recta está expuesta a los avatares de encuentros y desvíos imprevistos, a lo no-pensado. En el final de *Moreira*, soldados del ejército avanzan hacia el sur de la provincia de Buenos Aires. Mientras algunos avanzan por caminos, otros lo hacen por el campo abierto. Pero se trata de un movimiento sin sentido. “No se dirigen en ninguna dirección determinada, porque van hacia todos lados” (Aira 1975, 80). Sin dirección, fuera del camino, no hay posibilidad de orden ni sucesión: no hay progreso ni, por lo tanto, narración representativa. El desierto es en Aira una multiplicidad de mundos posibles, un jardín de sentidos que se bifurcan. En el reino de lo simultáneo, cae la necesidad: todos los sentidos se afirman a la vez. La frontera es ahora la torsión indecible de una cinta de Moebius: un pasaje invisible de un plano a otro, una inversión constante de sentidos. En “El vestido rosa”, “el aire de la pampa volvía las ideas al revés” (Aira 1984,10). En el desierto, lo grande convive con lo pequeño, lo alejado se vuelve próximo, la necesidad no niega al azar. Así es indio, soldado, estanciero, juez de paz: todo personaje forma parte de una operación narrativa que lo eleva a una potencia  $n$ , extrayendo del sujeto su poder. La serie “geométrica” se opone a la “aritmética”, lineal y realista. Si en la concepción realista un personaje se define por una acumulación lineal de acciones narradas retrospectivamente, entre los personajes de Aira, en cambio, todo está por suceder, todo es posible e incalculable de

antemano. Así entonces no se define por lo que es, sino por lo que puede ser, en tanto pura potencia, pura posibilidad.

La multiplicación de los sentidos posibles introduce un cambio de ritmo. La guerra del tiempo sustituye a la antigua guerra territorial, basada en la localización de objetivos enemigos en el espacio. En las guerras de nuestro fin de siglo, en cambio, la aceleración y la velocidad anulan el espacio de la representación. Durante el siglo XIX, los mapas de la guerra del indio no eran sino un conjunto de puntos tácticos —lugares de aprovisionamiento, accidentes del terreno, etc.—, unidos por líneas rígidas de trayectoria. La estrategia se concebía a la manera de Lenin, como la elección de puntos de aplicación de fuerzas. Pero en la guerra de *La liebre* —al igual que los malones de “El vestido rosa”—, Clarke abandona la planificación de movimientos sobre el territorio, la perspectiva cartográfica. Clarke “descartó de entrada la postura clásica del general sobrevolando el campo entero de la acción: él no era un pájaro, y además la pampa, con su falta de topografía, no se prestaba para esas gracias. Era un terreno puro, una geometría” (Aira 1991,195). Ya no hay perspectiva que sobrevuele un plano de acontecimientos, ni distancia narrativa. En el reino del acontecimiento, en el imperio de la ficción, la estrategia narrativa se basa en dejar que las cosas sucedan, en aferrarse al continuo evolutivo que atraviesa nombres propios, accidentes, formas. La guerra se convierte entonces en la “apoteosis de la simultaneidad del *nosense*” (Aira 1991,195). Para los indios, la localización geográfica parece haber perdido su valor estratégico, y por el contrario, este valor se atribuye a la deslocalización de vectores como resultado de un movimiento permanente. Los textos de Aira se ajustan a la descripción de la guerra moderna de Virilio, en la que “sólo cuenta la velocidad del móvil y la indetectabilidad de su curso” (Virilio 132-133). Estas fugas, estos escamoteos, son la materia de las novelas de Aira. Para el arte de la guerra de los indios, “desaparecer es el principio y fin de toda estrategia” (Aira 1991,194). Ya Adolfo Alsina, anticipando la irritación que Aira produce en cierta crítica actual, se quejaba de la evanescencia de los indios. Su represión resultaba imposible “por la sencilla razón de que jamás ofrece ó acepta combate” (Alsina 62).

Los indios no existen, insisten como efectos imprevistos, como fantasmas que recorren sin sentido el tablero de la civilización. Los indios son guerrilleros irrepresentables, “eran un vendaval, una fugacidad que trabajaba con los grandes bloques atmosféricos de la política continental” (Aira 1984, 37). Sus movimientos nómades ponen en juego la identidad misma, los sólidos bloques nacionales y económicos. También Moreira seguía con su dedo las líneas de un mapa del sur de la provincia de Buenos Aires, donde “cada latifundio estaba pintado de un color distinto. Las carreteras eran delgadas cintas blancas, los arroyos (ese era el camino que pensaba seguir Moreira: el agua) rayas en zig-zag” (Aira 1975, 80). Esta “estrategia de localizaciones mágicas” (Aira 1984, 37) tiene sus antecedentes en San Martín. Los movimientos de superficie de los malones del vestido rosa, o el pasaje del ejército mapuche que Clarke comanda por el subsuelo de la pampa, “de horizonte a horizonte” (Aira 1991, 203), siguiendo el camino de la liebre; son el reverso de las alturas andinas que cruza el ejército libertador, que “faltando a su lugar” aparece a espaldas del enemigo. Después de todo, San Martín es casi contemporáneo de Poe. Podemos imaginar una novela de Aira, ligeramente anacrónica, en la que, después de leer “La carta robada”, San Martín viaja a América para realizar un fabuloso plan de conquista que finalmente cae en manos de Catriel. Como la carta, la evanescencia de las hordas indias o sanmartinianas está hecha de su cualidad exclusiva de presencia, según una estética de las desapariciones y apariciones súbitas.

“La liebre era adecuada como emblema de una estrategia bélica: por sus carreras imprevisibles, por su velocidad escurridiza, su flexibilidad, por sus observaciones fascinadas del sol naciente o poniente” (Aira 1991, 202). Volviendo a Clarke, su modo de hacer la guerra se inspira en el camino de la liebre. Clarke comprende que la clave de la política salvaje está en la discontinuidad de los territorios (lo que Aira llama pampas, con minúscula y en plural, para representar una dispersión de puntos excéntricos, sin un centro fijo). El problema es entonces crear una lógica de los continuos que relacione la multiplicidad sin reducirla a un centro, a un sentido, a la unidad de una capital o del capital. Ya en “El vestido rosa” se desarrollaba esta intuición: “históricamente el movimiento de los indios se interpretó como un intento de enlazar

todas las pampas del sur en un solo sistema de multiplicidades salvajes” (Aira 1994, 36). La política es un arte ficcional. Gobernar es hacer actuar al sentido, poner a circular fuerzas Accionales capaces de fundar lo real. Tal es el rasgo efectista de la escritura de Aira. Cafulcurá, quien fundamenta su gobierno en fábulas, explica que en su lengua, política, espacio y movimiento se anudan en la misma palabra: “Nosotros tenemos una palabra para “gobierno” que significa, además de toda clase de cosas, el “camino”, pero no un camino cualquiera sino el que siguen algunos animalitos cuando corretean, zigzagueando” (Aira 1991, 38). Se trate de los saltos por la pampa de la liebre, del vestido rosa o de cautivas, el zig-zag de un elemento sin-sentido irradia en su trayecto ondas expansivas de ficción. No es casual que en *Embalse* la liebre sea un material radiactivo, un arma atómica, absoluta, que sustituye al proyectil teledirigido de la antigua balística.

Se equivocan los que reducen los textos de Aira al absurdo: el sin-sentido no es la falta de sentido. Más bien es un exceso, un desborde económico, la S de oro cincelada sobre la daga de plata de Moreira. El sentido implica una economía del lujo, de la riqueza. Entre los indios de *Ema la cautiva* un sistema de pagos ficticios evita la guerra. La ficción del dinero, la emisión de billetes, crea el continuo que estabiliza provisoriamente las relaciones. Pero entre las mesas de azar y los mitos del desierto, circula una partícula de lo real: Ema, perpetuamente embarazada, poblando el desierto. Ema recoge un doble imperativo: la consigna sarmientina “gobernar es poblar”, y el mandato póstumo de Moreira: “Sean marxistas”. En efecto, si gobernar es narrar, narrar es poblar la pampa de sentido, montando un aparato de producción de diferencias. Por eso Ema cría faisanes, porque opone una teoría de la producción de diferencias a una economía basada en circulaciones y propiedades estériles: una genética materialista, femenina, opuesta a la abstracción de la estructura monetaria. Es el naturalismo de Aira. En los mapas que representaban los reinos de Catriel no hay lenguaje: “hermosas miniaturas reemplazaban las inscripciones ausentes” (Aira 1981,166). De esos mapas, Ema prefiere aquel que está dedicado a la población y distribución de faisanes, en el que “aparecían todas las razas, en dibujos meticulosos”. Al orden simbólico de la estructura se opone la dispersión material de los mapas, que representan multiplicidades, flujos genéticos de producción. Después de todo, explica Juana Pitiley, esposa de Cafulcurá, lo real existe porque la producción de sentido no se detiene. Sin esta producción “se desvanecería la función que más aprecian los mapuches, que es la preservación de la especie” (Aira 1981, 243). La línea que separa la ficción de la realidad es una cadena de montaje de elementos heterogéneos, el sin-fin de una máquina de producción.

A partir de esta teoría de la producción, la literatura de Aira se vuelve sobre sí misma. ¿De dónde viene la novela? ¿De dónde viene lo prolífico de Aira? Tal vez del mismo lugar de dónde vienen los niños. La perplejidad de Asís frente a una mujer embarazada, “la extrañeza de algo que se transmitía” (Aira 1984, 83), constituye el único enigma de sus novelas: el azar del nacimiento y la herencia. Sus personajes son niños expósitos, hijos de madres expropiadas, libres de un origen. Y son, además, mestizos. Cualquier linaje, cualquier descendencia, cualquier genealogía familiar, nacional o literaria, remite a una diferencia en el origen: una lucha de fuerzas bárbaras y civilizadas. La novela entonces es la continuación de la guerra por otros medios, por otros espacios: una topología de la patria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AIRA, César (1975). *Moreira*, Buenos Aires, Achával solo.
- AIRA, César (1981). *Ema la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1984). *El vestido rosa*. Buenos Aires, Ada Korn.
- AIRA, César (1991). *La liebre*. Buenos Aires, Emecé.
- AIRA, César (1994). *La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ALSINA, Adolfo (1977). *La nueva línea de frontera. Memoria especial del Ministerio de Guerra y Marina*, año 1877, Buenos Aires, Eudeba.
- MANSILLA, Lucio V. (1947). *Una excursión a los indios ranqueles*, México, Fondo de Cultura Económica. Volumen editado por Julio Caillet-Bois.
- VIRILIO, Paul (1991). *Vitesse y Politique*, Paris, Galilée.