



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

7 | 2012
Arqueologías

Figuraciones de la escritura de una *opera prima* en la obra de César Aira

Graciela Villanueva



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/628>

DOI: 10.4000/lirico.628

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Graciela Villanueva, « Figuraciones de la escritura de una *opera prima* en la obra de César Aira », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7 | 2012, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 07 mayo 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/lirico/628> ; DOI : 10.4000/lirico.628

Este documento fue generado automáticamente el 7 mayo 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Figuraciones de la escritura de una *opera prima* en la obra de César Aira

Graciela Villanueva

- 1 Entre las diversas formas que asume la reflexión sobre los comienzos en la obra de César Aira, las figuraciones en torno a la manera en que alguien se convierte en un escritor ocupan un lugar particularmente importante. Muchas de las historias narradas en las novelitas de Aira tienen, en efecto, como protagonistas a personajes que están escribiendo o que van a escribir su *opera prima*. El procedimiento empieza a tomar forma cuando en *El volante* (1992) Norma Traversini se lanza por primera vez a la redacción de un texto publicitario asumiendo el lema *Incipere non discitur* después de parafrasearlo ("No se aprende a empezar [...] Se empieza") y acaba narrando una novela de aventuras. La reflexión sobre cómo se empieza vuelve a aparecer, de manera implícita, oblicua, metafórica, en *Cómo me hice monja* (1993)¹, pero es en la producción airiana de los últimos diez años donde la figuración del devenir escritor pasa a un primer plano. Varamo en la novela homónima (2002), el protagonista de *El mago* (2002), Perinola en *Parménides* (2006) y el protagonista autodiegético de *La vida nueva* (2007) tienen algo en común: son personajes que acaban de escribir, que están escribiendo o que van a escribir por primera vez un texto literario.
- 2 El *incipit* de *Varamo* anuncia que el propósito del relato es justamente mostrar cómo alguien llegó a convertirse en escritor². El verbo "convertirse" se adapta particularmente al caso de Varamo, que cuando comienza el relato no es más que un "escribiente de tercera" que trabaja para el gobierno y a quien nunca se le ha ocurrido pensar que hay una incongruencia en el hecho de que los ministerios estén situados en Colón y no en la capital del país, es decir en Panamá. Su hobby es embalsamar animales pequeños e integrarlos en esculturas o maquetas, como convertir, por ejemplo, a un pez en un pianista, cosa que no logra, y no sólo porque se olvida de que un pez no tiene brazos, sino fundamentalmente porque es incapaz de embalsamarlo. Las vueltas del relato llevan al protagonista a encontrarse con tres editores piratas que le encargan el libro *Cómo embalsamar animales pequeños mutantes*. Varamo se pone a escribir y en una sola noche de 1923 concluye, utilizando los papelitos que ha ido metiéndose en el bolsillo a lo largo del

día³, el *Canto del Niño Virgen*, obra maestra de la poesía centro-americana. El lector de *Varamo* no tendrá nunca acceso a ese poema, ni siquiera a uno solo de sus versos, lo cual le deja una única posibilidad: imaginarlo⁴. La novela demuestra que los requisitos para convertirse en escritor difieren mucho de los que la opinión común presupone.

- 3 Hans Chan (o Pedro Gregorini), protagonista de *El mago*, busca en vano la inspiración necesaria para crear el gran número que le permita convertirse en el mejor mago del mundo y resolver su vida desde el punto de vista económico, pero lo único que se le ocurre son ideas idiotas (hacer aparecer un elefante, o crear un aerosol que inhale lo que acaba de exhalar). El asunto no debería ser demasiado difícil, ya que él es un mago de verdad (el único en el mundo) dotado de poderes sobrenaturales infalibles. El problema es que para ser aceptada por los hombres, la magia debe parecerse a un conjunto de trucos (impresionantes tal vez, pero trucos al fin) y esto obliga al mago a inventar espectáculos verosímiles, misión casi imposible para él, que se siente paralizado por el temor de que se descubra su secreto y que vive acosado por la duda metódica acerca de todo lo que lo rodea (al punto de ser incapaz de decidir si lo que percibe a cada instante son realidades o emanaciones de su subjetividad). Consciente de que en un gremio de ilusionistas sus poderes sobrenaturales constituyen una trasgresión a las reglas del género, el mago opta finalmente por volverse escritor, pues sabe que la literatura le permitirá escribir rápido (como lo hace el propio Aira), como por arte de magia, sin que nadie le venga a pedir cuentas. Guarida para trasgresores de su estirpe, la literatura hará posibles el éxito y la paz interior.
- 4 *Varamo* y *El mago* insisten en la facilidad del devenir escritor. En ambos casos se pone de relieve la rapidez de la escritura y en *Varamo* se subraya además la relación entre la escritura y la unión casual de elementos heterogéneos, de veta claramente surrealista. La mezcla de lo heterogéneo y la rapidez de la escritura son -huelga decirlo- dos rasgos fundamentales de la poética y de la producción airianas.
- 5 *Parménides* es la novela que más explícitamente lleva a la ficción cuestiones relacionadas con la puesta en marcha del proceso de escritura, en particular la angustia ante la página en blanco y la posibilidad de superarla a partir de un método aleatorio de composición, método que en muchos sentidos repite ciertas declaraciones de Aira acerca de su propia manera de escribir. *Parménides* cuenta la historia de un prominente jerarca griego que "quería tener un libro firmado por él" ("porque sí", "porque estaba de moda, porque era lo único que le faltaba para terminar de dorar su prestigio"). El jerarca recurre a los servicios de un escritor relativamente joven, Perinola (quien en realidad más que un escritor, es una "promesa", puesto que hasta el momento no ha publicado nada). Parménides, que había intentado primero ponerse en contacto con Zenón (quien, desmintiendo el orden alfabético, era "el primero de su lista") y no lo había logrado porque Zenón estaba de viaje (lo cual, dicho sea entre paréntesis, no deja de tener gracia si se tiene en cuenta que Zenón ha quedado en la historia de la filosofía como aquel que niega el movimiento y el espacio), encarga a Perinola la escritura de un texto "obre la naturaleza" y durante años le paga puntualmente un sueldo sin demostrar ninguna prisa respecto de la terminación del proyecto. Parménides no le da Perinola más precisiones que algunas respuestas que a éste le parecen "superficiales, inconexas, vacuas" (35):

...quería que los asuntos fueran procediendo encadenados, no sueltos y fragmentarios como lo hacían otros tratadistas; quería que hubiera una lógica que llevara de un tema a otro, y que las transiciones se hicieran insensiblemente... [...] Había que ir de mayor a menor, de los temas más incluyentes a los más incluidos, de lo visible a lo invisible, de lo fácil a lo difícil... O viceversa. En realidad el orden

general no importaba en tanto el particular estuviera bien pensado. [...] ¿Con cuál [asunto] empezar? Con cualquiera. Todo en el mundo y en el tiempo podía ser un buen punto de partida, porque las cadenas de causas y efectos empezaban y terminaban en todas partes. [...] Lo quería conciso, sin alargamientos innecesarios, sin repeticiones (salvo cuando fueran necesarias), interesante, sin énfasis, liviano (aunque no al punto de la frivolidad), serio sin acartonamiento, natural, convincente sin chicanas retóricas. (*Parménides*, 28-30)

- 6 El "prominente jerarca" de Elea es, según Perinola, un hombre de "charla hueca", "opiniones estereotipadas", muy seguro de sí mismo y satisfecho con su vida. Su pensamiento es "inmune a la realidad" (67). Este último detalle se adapta perfectamente a la prédica filosófica de Parménides tal como nos la ha transmitido la historia de la filosofía.
- 7 Responsable y preocupado por cumplir con el trabajo por el cual Parménides lo remunera, Perinola se sienta a escribir en dos oportunidades, una al tercero o cuarto día de haber conocido a su empleador (capítulo 3) y la otra al cabo de muchos años de relación (capítulo 8), justo antes del accidente que acaba con su vida (y con la novela). El resultado del primer trabajo de escritura es, según el narrador (que asume en la mayor parte del relato el punto de vista de Perinola), un encadenamiento de "frases hechas y obviedades" sobre el universo, los cuerpos celestes, la Tierra, los objetos, los seres vivos, lo masculino y lo femenino. Aunque en un primer momento Perinola tiene "la insólita sospecha" de haber "escrito algo bueno sin querer" (45-6), finalmente califica a esos versos de "bazofia" (74). La temática y la cita de una serie de imágenes del poema durante su composición muestran que lo que Perinola escribe corresponde a los versos conservados de la segunda parte del poema del filósofo presocrático, la que se titula "Vía de la doxa" y está construida a partir de la enumeración de una serie de creencias sobre temas muy generales⁵. Perinola ha comenzado (y seguirá) escribiendo a contrapelo, ya que no comienza por el prólogo ni por la primera parte del poema, sino por la segunda.
- 8 El segundo momento de escritura del escritor a sueldo da por resultado los versos incluidos en la "Vía de la verdad", que es la primera parte (la más citada) del poema de Parménides. Son versos que tratan la cuestión del ser, presentan la imagen metafórica de la esfera inmóvil, postulan la inexistencia del espacio y el tiempo y plasman la célebre fórmula "el ser es y el no ser no es". En este caso es "la mecánica de la esfera (de lo abstracto)" la que da a Perinola la clave para una escritura vertiginosa, la que le hace vislumbrar que se acerca al final y le permite formular una más de las paradójicas afirmaciones que caracterizan la poética airiana :

A partir de ahí empezó a apurarse. Ya no quería más que terminar lo que había empezado, para poder empezar de verdad. Terminar con el simulacro. Al menos tenía la seguridad de que podía terminarlo. La velocidad que llevaba se lo estaba garantizando. (*Parménides* 102, énfasis mío)
- 9 Terminar es empezar, porque Perinola podrá ponerse a escribir su propia obra cuando complete la de Parménides. Terminar es empezar porque las líneas de sentido empiezan a tejer su trama cuando el proceso de escritura se completa.
- 10 La segunda vez que Perinola se sienta a escribir, el pliegue del texto sobre sí mismo se hace más evidente : en el principio (de la escritura y en el principio *tout court*) hay "una superficie vacía [...] sin límites visibles" (96). La *mise en abîme* es obvia : esa superficie está tan vacía como la mente de Perinola o como la hoja de papel cuando un escritor comienza. Escribiendo "cualquier cosa, sin pensar, unas palabras al azar" y cambiándolas luego de ubicación, sin intención precisa (94-95), Perinola se da cuenta de que ha

construido, por casualidad, un verso (recordemos que Parménides compuso su poema filosófico en hexámetros). A partir de allí todo se encadena. Perinola comprende que vuelve a suceder lo de siempre : "del más pequeño agujero de la imaginación podían salir figuras y palabras sin fin, una riqueza innumerable por la que no había más que dejarse llevar" (97). El hallazgo casual de la imagen de la "esfera" guía a Perinola en el proceso de escritura con que culmina su obra (y la de Parménides, y la novela de Aira), un proceso que avanza a contramano : "no había terminado de escribir un verso que ya sabía cuál era el anterior..." (101).

11 "Esfera" es la palabra con la cual Perinola reemplaza "superficie". Al hacerlo, el escritor a sueldo descubre que al dejar intacto el contexto, la "esfera", se vuelve "extraña, novedosa, bastante inasible, y por lo tanto un buen objeto literario" (99). De allí surgen todas las otras ideas del poema, en las que el lector puede percibir los ecos de las enseñanzas del filósofo presocrático : la esfera "no 'iba' sino que 'estaba'" (99), "no se movía" (100), representaba "la inmóvil homogeneidad en la que se efectuaba el Gran Equilibrio", "no era divisible ni siquiera con la hoja afilada del cuchillo del análisis teórico" y anulaba los conceptos de espacio y tiempo, algo que a Perinola "no le pareció muy convincente, pero sonaba bien" (103). Por "un juego de palabras, excesivamente obvio pero, por ese mismo exceso, sumamente eficaz", Perinola llega al meollo : "lo que es, es, y lo que no es, no es" (pilar de la doctrina del filósofo presocrático tal como a llegado a nosotros). El razonamiento le causa mucha gracia al escritor a sueldo ("...lo que es, es, y lo que no es, no es. [...] ¡Lo que no es, no es ! ¿A quién se le pudo ocurrir que lo que no es sí es ? ¡Absurdo ! Se reía al escribirlo...", 103) y de allí surgen los corolarios : "si uno pensaba algo, ese algo 'era'", el ser es un continuo pleno, sin intersticios, y así siguiendo. Perinola sólo se detiene cuando "las palabras se le empezaron a mezclar en la cabeza y él mismo dejó de entender lo que escribía" (104). La mayor parte de las expresiones que describen al ser en el *Parménides* airiano corresponden a posibles traducciones al español de los hexámetros conservados del Parménides griego, versos en los que abundan las expresiones oscuras que permiten efectivamente imaginar que quien las escribió haya podido en algún momento perder el hilo de su propio razonamiento⁶.

12 Llegado el momento de "redondear" (y el narrador agrega entre paréntesis su nota de humor : "nunca mejor usada la metáfora"), Perinola agrega una cantidad de versos aproximadamente equivalente a los ya escritos y los dispone simétricamente respecto de lo que considera el centro, pero "como no había nada más que decir, repitió la deducción anterior, con otras palabras" (104). Completada la nueva serie de hexámetros, Perinola cree que ha terminado, pero prefiere fingir que todavía tiene trabajo y mentirle a su mujer para no verse obligado a asistir a una reunión familiar. A decir verdad, finalmente no hay mentira, puesto que Perinola escribirá algunos versos más :

En efecto, al sentarse a simular que seguía trabajando, se puso a leer, y cuando lo hubo leído todo advirtió que faltaba algo. Ese disparatado cuento del "ser" y el "no ser", en razón de su clima exasperadamente abstracto, no funcionaba como tema, sino como prólogo a un tema ; para darle sustancia había que ponerle a su vez un prólogo que funcionara como tema. (*Parménides* 107)

13 De ese último proceso surgen treinta y dos versos en los que Perinola despliega la "riqueza abigarrada de figuras y avatares" que había intuido y reprimido durante la escritura de las imágenes sugeridas por la "esfera" (100-101). Así surge un grupo de "veloces yeguas" que llevan al lector "a ver a una indefinida Diosa de la sabiduría" que es la que anunciará "las grandes verdades... del conocimiento". La referencia a los treinta y

dos versos que efectivamente se conservan del Proemio del poema de Parménides es, esta vez también, muy clara⁷.

- 14 Los ecos de la poética airiana se dejan oír desde el principio de la novela : se perciben en el pedido de Parménides a Perinola de que escriba "cualquier cosa"⁸, en el hallazgo de la idea de "una historia que no fuera historia" para poder enlazar los elementos totalmente heterogéneos de una simple enumeración (41), en el papel del procedimiento en la creación (ya que son los hexámetros los que van decidiendo los contenidos que entran o no en el poema, 42) y en la posibilidad de que lo bueno salga por casualidad (44-45) o de que surja el sentido por sí solo a partir de elementos inconexos :

...al escribir que en la oscuridad siempre hay algo de luz y no al revés [...] en aquella noche que retrocedía en el tiempo, lo había puesto porque sí, por completar un verso, por gusto del absurdo. Y sin embargo el sentido venía. No era la primera vez que le pasaba. Le pasó con casi todo lo que había escrito aquella vez. Era como si, dado el tiempo suficiente, los hechos de la vida pudieran crear el sentido de cualquier combinación de palabras (*Parménides* 69).

- 15 La opinión de Perinola acerca de lo que ha escrito tiene innegables ecos shakespearianos y faulknerianos : la historia del "ser" y del "no ser" es para él un "cuento disparatado" (107)⁹. Cabe pensar por otra parte que el juego con los opuestos (ser / no ser) no puede sino atraer a un escritor como Aira, afecto a las paradojas, como la que cierra justamente uno de los razonamientos de Perinola :

En realidad, escribir y no escribir se parecían mucho, ésa era la lección que le había dejado su colaboración con Parménides. Durante toda su juventud Perinola había escrito, había escrito mucho, y no le había servido de nada. Desde que empezaron a pagarle por escribir, no había escrito nada (no por culpa suya) y había ganado plata, había ganado un amigo, su vida se había transformado para bien, con todos los beneficios que antes esperaba de la escritura. En cierto modo, no hacerlo era hacerlo de verdad, en la realidad. La explicación de esta paradoja debía estar en el estatuto ambiguo de la literatura respecto del mundo real. (*Parménides* 97).

- 16 En síntesis : en el *Parménides* airiano el encadenamiento aleatorio inherente a la conservación fragmentaria del poema del filósofo presocrático es reemplazado por otro encadenamiento aleatorio imaginado (el de la urgencia de Perinola por respetar las vagas consignas de su empleador escribiendo "cualquier cosa" y según un método de composición *ad hoc*, el que Perinola -haciendo honor a su nombre- pone en práctica cuando se deja llevar por el azar y por las exigencias métricas). El texto fundador de la metafísica occidental se convierte así en un juego disparatado surgido de la pluma de un escritor a sueldo, un juego en el que la pura "redundancia reemplaza [...] a la significación" (100) y en el que Aira pone en escena el carácter arbitrario de todo sentido y el inevitable malentendido en el que acaba todo mensaje en un lapso de tiempo más o menos prolongado¹⁰. Convergamos que el dispositivo airiano es aquí, como en las instrucciones que Parménides le da a Perinola, "interesante, sin énfasis, liviano (aunque no al punto de la frivolidad), serio sin acartonamiento, natural, convincente sin chicanas retóricas" (30).

- 17 Si *Parménides* figura el nacimiento de la escritura, *La vida nueva* gira en cambio en torno a la publicación de un texto ya escrito, es decir que no se interesa en la génesis sino en la edición de una *opera prima*, que es otra forma de comienzo, puesto que es lo que hace que alguien sea efectivamente reconocido como un "escritor" ¹¹. El título retoma el de *La vita nuova* de Dante, donde el adjetivo "nueva" se justifica de varias maneras : porque es la primera obra de Dante, porque marca un cambio, una ruptura, el comienzo de algo nuevo

(en Dante el comienzo de esa etapa radicalmente nueva nace de su amor por Beatriz) y porque además, leído en la diacronía, es el primer texto autobiográfico de la literatura europea en lengua vulgar¹².

- 18 En la *La vida nueva* de Aira se trata justamente de narrar la publicación de la primera novela de un escritor. El texto es ante todo un homenaje a Horacio Achával, traductor, editor, director de colecciones en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y en el Centro Editor de América Latina, creador de lo que el narrador homodiegético denomina una "editorial personal" que acepta publicar su primera novela. El juego autobiográfico es evidente : esa primera novela es *Moreira*, que la editorial "Achával solo" publicó en 1975, aunque en ninguna página de *La vida nueva* se mencionen ni su título ni su argumento y sólo se hable de *Moreira* de manera oblicua (se hace alusión a su "irreverencia", 11, y más tarde a su vigencia como "un arma de grueso calibre contra el cinismo rampante del posmodernismo", 50). El narrador cuenta que hubo una primera editorial (dedicada "por imperio de los gustos y la demanda de la época" a cuestiones relacionadas con "política, sociología, psicoanálisis y estructuralismo", 10) que rechazó el texto temiendo que el punto de vista del narrador respecto de esas materias, "un tanto frívolo e irresponsable" (11), molestara o desconcertara a los lectores. En boca de Achával aparece una crítica a la uniformidad de pensamiento propia de los años 70 y el narrador subraya la confianza del editor :

[Achával], aun siendo un hombre de larga militancia izquierdista y gran compromiso político y social, supo apreciar el soplo fresco de irreverencia que representaba lo mío y que no era otra cosa, según él que la libertad intrínseca de la literatura, antídoto necesario a la seriedad o solemne empaque, ya francamente estalinista, que estaban tomando las ciencias sociales. (*La vida nueva* 11)

- 19 El primer plazo dado por el editor es de tres meses, pero el escritor deja pasar seis antes de manifestarse. El segundo plazo es de un mes, pero ahora el escritor deja pasar un año. Los inconvenientes se multiplican de manera imprevisible y el editor impone un tercer plazo, de quince días, que el escritor tampoco respeta, ya que deja pasar dos años antes de volver a hacer un llamado telefónico. Los plazos se hacen cada vez más breves y el tiempo que deja pasar el escritor cada vez más largo : cuando el editor le pide que vuelva a comunicarse en una semana, el escritor deja pasar cuatro años ; cuando el editor le da un plazo de dos días, el escritor deja pasar seis o siete años y cuando finalmente el plazo se reduce a una hora, el escritor deja pasar diez años. La "novelita" finalmente no se publica, es decir que nunca llega a existir ("al no publicarse no llegó a adquirir esa realidad de la que me hablaba Achával", 71) y a su autor se le va borrando todo lo que tiene que ver con ella. En realidad lo que se le olvida es lo que él era cuando la escribía. Se ha convertido en un hombre exitoso, ha ganado fama y dinero y luego ha decidido retirarse, lo que le da tiempo para pensar en aquel mundo de la literatura. Lo imagina "un poco sórdido, un mundo alternativo donde iban a parar los fracasados del mundo real" (76). Capturado por el presente, por sus valores y por sus modales, el narrador conserva sin embargo el recuerdo (en cierto sentido el olvido) de Achával, símbolo de lo que nunca fue y de lo que nunca será. Leemos al final del *excipit* :

No me llegó la noticia de su muerte, y yo preferí no averiguar. De algún modo extraño, lo sentía vivo, un fantasma amable, protector, presidiendo mi juventud, o la juventud del escritor que no había sido, un mojón que marcaba el comienzo de mi vieja vida nueva. (*La vida nueva* 77)

- 20 El oxímoron final subraya la transformación de la novela en lo contrario de lo que prometía al comienzo : *La vida nueva* resulta ser ya no el relato de cómo alguien se

convierte en escritor sino todo lo contrario, el relato cómo alguien nunca llega a serlo, lo cual, considerando el hecho de que *La vida nueva* existe, tal vez sea, en definitiva, más o menos lo mismo.

- 21 Las figuraciones de la escritura de una *opera prima* constituyen una de las modalidades de la reflexión sobre la cuestión del comienzo en la obra de César Aira, pero esta misma reflexión se declina de muchas otras formas en la producción del escritor argentino. El diálogo con los textos fundadores de la literatura argentina (los de Esteban Echeverría, Domingo Sarmiento, Eduardo Gutiérrez y Lucio Mansilla, entre otros), sobre todo en las novelas del ciclo pampeano¹³, los planteos sobre el comienzo de la ficción en *El vestido rosa* (1984), la interrogación sobre el comienzo de la escritura del *Diario de la hepatitis* (1993) - obra en la que las reflexiones del primer viernes está dedicadas a la cuestión del comienzo *tout court*-, el diálogo con el Génesis bíblico en *El congreso de literatura* (1997) -en las páginas que evocan el estreno de la obra *En la corte de adán y Eva*, compuesta por el narrador / sabio loco que espera clonar a Carlos Fuentes- y la reflexión sobre los taumatropos y los orígenes del arte en el primero de los epílogos de *Fragmento de un diario en los Alpes* (2002) son ejemplos de la importancia que esta pregunta por los comienzos tiene en una obra que nunca deja de interrogarse a sí misma y que, al hacerlo, nunca deja de interrogar a sus lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César, *Moreira*. Buenos Aires : Achával Solo, 1975.
- Aira, César, *Ema, la cautiva*. Buenos Aires : Editorial de Belgrano, 1981.
- Aira, César, *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires : Ada Korn Editora, 1984.
- Aira, César, *La liebre*. Buenos Aires : Emecé, 1991.
- Aira, César, *El bautismo*. Buenos Aires : Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- Aira, César, *El volante*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Aira, César, *Cómo me hice monja*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Aira, César, *Diario de la hepatitis*. Rosario-Buenos Aires : Bajo la luna nueva, 1993.
- Aira, César, *El mensajero*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Aira, César, *El congreso de literatura*. Mérida : Universidad de los Andes, 1997.
- Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Aira, César, *Varamo*. Barcelona : Anagrama, 2002.
- Aira, César, *El mago*. Barcelona : Mondadori, 2002.
- Aira, César, *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Aira, César, *Parménides*. Barcelona : Mondadori, 2006.
- Aira, César, *La vida nueva*. Buenos Aires : Mansalva, 2007.

- Aira, César, *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona : Mondadori, 2008.
- Aira, César, "Lo incomprensible". *El malpensante* N° 24, Bogotá, agosto 1 a septiembre 15 del 2000. (ensayo)
- Aira, César, "Cualquier cosa : un encuentro con César Aira", 2005, entrevista de Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen in : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. (entrevista)
- Barthes, Roland. *La préparation du roman* I et II. Paris : Seuil/IMEC, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*, 1928 (edición consultada : Madrid : Alianza Editorial, 1998).
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de Aira*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2002.
- Gaos, José, Antología filosófica : la filosofía griega. México : La Casa de España en México, 1940 (editada en 2000 en <http://www.cervantesvirtual.com>).
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2006.
- Villanueva, Graciela. "La tradición argentina del siglo XIX en las novelas de César Aira", *L'écrivain argentin et la tradition*. Attala, Delgado, Le Mach'hadour, editores. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, 187-195.
- Villanueva, Graciela. "Historias suspendidas en el aire". Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira", *César Aira : une révolution, Tigre / hors série*. Grenoble : Université Stendhal-Grenoble III, 2005, 67-78.
- Villanueva, Graciela. "Generación y degeneración del relato en César Aira", *América* N° 34. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, 17-26.

NOTAS

1. Mariano García lee *Cómo me hice monja* (1993) como una novela de "iniciación escritural" y cree que su protagonista metaforiza los procesos por los que pasa un escritor para poder ser a la vez todos sus personajes (García, 2006, 217 y 251-262). La misma idea aparece en el trabajo de Sandra Contreras, que subraya que la fecha final de esa novela coincide con el momento en que Aira acaba de cumplir cuarenta años (es decir que se encuentra "en medio del camino de la vida"), fecha que marca el nacimiento de "el monstruo César Aira", nacimiento que "puede - o quiere-ser leído en el conjunto de la novela de Aira como punto de inflexión en la novela del artista". (Contreras, 2002, 267).
2. "El objeto de este relato es presentar en su despliegue natural la serie completa de hechos que fue de una cosa a la otra, desde el momento en que tomó los billetes hasta que el poema estuvo terminado. Los dos extremos tenían en común una cualidad de ajeno a su tren habitual de pensamiento. Nunca había tenido en las manos, ni visto, un billete falso [...]. Del mismo modo, nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de ese género literario, o cualquier otro. Pero una vez que pasó una cosa, pasó la otra, y entre la primera y la segunda se extendió una cadena de causas y efectos perfectamente justificada. Lo que no estaba justificado era el principio, y el fin, y ese arbitrario radical envolvió la serie y la aisló, encadenando sus causalidades internas con una lógica de hierro. Por otro lado, el carácter heterogéneo de los extremos entre sí (¿qué relación puede haber entre un par de billetes falsos y una obra maestra literaria?) creó una proliferación incontrolable de pasos intermedios.

Compacto de sentido, entonces, pero amenazado desde dentro por el infinito." César Aira, *Varamo* (2002).

3. Los papeles que sirven a Varamo para componer su obra maestra son : 1) una carta delirante con números en código que le da un quinielero clandestino junto con el dinero ganado por su madre, 2) los papeles arrugados y mojados en los que Varamo intentó en vano registrar meticulosamente los procedimientos para embalsamar el pez y en los que las líneas fueron tomando direcciones erráticas, 3) la carta anónima que Varamo encuentra en manos de su madre, escrita en el reverso de la boleta perdida del colchón (el anónimo inquietante – lo que no deja dormir- en el revés del colchón), carta que, aunque el texto no lo explicita, teniendo en cuenta que Varamo sentía un "respeto supersticioso por todo lo que fuera papel", podemos imaginar que también fue a parar a su bolsillo y 4) el cuaderno de claves de las vecinas contrabandistas, fuente de las Voces que Varamo oye todas las noches a la misma hora cuando se dirige al café.

4. Este silencio es, para García, una manera de oponerse a los relatos de vida de artistas concebidos como progresiva revelación del sentido de una vida y una obra. García lee al personaje de Varamo en relación con el Bartleby de Herman Melville. Frente y contra el escribiente que siempre "prefiere no hacerlo", Varamo hace : embalsama, junta papelitos y finalmente escribe. La "nada silenciosa" de Bartleby se transmuta en la nada igualmente silenciosa del *Canto del Niño Virgen* que el lector debe imaginar (García, *op. cit.*, 109).

5. Los fragmentos 10 y 11 de la "Vía de la doxa" del *Poema del ser* de Parménides tratan, en efecto, del cielo y los astros, los fragmentos 12 y 18 discurren sobre lo masculino y lo femenino y en otros fragmentos conservados de esta misma segunda parte del poema de Parménides hay reflexiones sobre el universo, la Tierra, los objetos y los seres vivos.

6. A modo de ejemplo citamos parcialmente la traducción de José Gaos de los fragmentos 5 a 8 de la "Vía de la verdad" : "Pues una misma cosa es la que puede ser pensada y puede ser. [...] Necesario es que aquello que es posible decir y pensar, sea. [...] Una sola posibilidad aún de hablar de un camino queda : que es. En éste hay muchísimos signos de que lo que es no se ha generado y es imperecedero, pues es de intactos miembros, intrépido y sin fin. Ni nunca fue, ni será, puesto que es, ahora, junto todo, uno, continuo. Porque ¿qué origen le buscarás ? ¿cómo, de dónde habría tomado auge ? De lo que no es, no te dejaré decirlo ni pensarlo, pues no es posible decir ni pensar que no es. Y ¿qué necesidad le habría hecho nacer después más bien que antes, tomando principio de lo que nada es ? Así, necesario es que sea totalmente, o que no sea. [...] Y, además, puesto que tiene un límite extremo, está terminado por todas partes, semejante a la masa de una esfera bien redonda, desde el medio igualmente fuerte por todas partes, pues necesario es que no sea ni más fuerte, ni más débil en una parte que en otra. Porque no hay nada que pudiera hacerle dejar de extenderse por igual, ni hay manera de que lo que es pueda ser aquí más y allí menos que lo que es, ya que es todo inexpoliable. Pues aquello desde lo que por todas partes es igual, impera del mismo modo entre los límites." José Gaos, 1940. Como vemos, la referencia a la esfera se halla al final de lo que se conserva de la "Vía de la verdad".

7. He aquí el comienzo del proemio del poema de Parménides, en traducción de José Gaos : "Las yeguas que me llevan me condujeron hasta la meta de mi corazón, pues que en su carrera me trasportaron hasta el famoso camino de la deidad que, solo, lleva a través de todo al hombre iniciado en el saber. Hasta allí fui llevado, pues hasta allí me llevaron las muy inteligentes yeguas que tiran de mi carro, mientras que unas doncellas me enseñaban el camino." José Gaos, *op. cit.*

8. En una entrevista de 2005, dos investigadores estadounidenses (Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen) le preguntan a Aira cómo ve la relación entre su éxito y su libertad como escritor y el hecho de publicar en Beatriz Viterbo. César Aira contesta que para él es muy importante publicar en ésta y en otras pequeñas editoriales argentinas dirigidas por gente joven y agrega : "Hoy día con las computadoras, todo el mundo tiene su editorial. Y todos vienen a pedirme una novelita a mí y yo se la doy. Tengo una para cada una. Eso me gusta mucho. Hace unos años empecé a

publicar, más bien firmé con Mondadori en España, y bueno, hemos hecho un acuerdo que se saca un libro por año, un año sacan una reedición de una de mis novelas publicadas acá, y el año siguiente una nueva. Pero cuando les tengo que dar una nueva, si una editorial es demasiado grande, demasiado sería—y mis novelas se van haciendo cada vez más pequeñas, y cada vez menos serias—así que no sé, no siento la misma libertad que quedando con un chico que fundaba una editorial acá. Ahí puedo darle cualquier cosa. Que es lo que me gusta escribir—cualquier cosa". Cf. "Cualquier cosa : un encuentro con César Aira".

9. Sobre la reescritura airiana de la metáfora del "cuento disparatado" (lo que Shakespeare al final de su *Macbeth* presenta como la "vana y ruidosa fábula de un necio", el "relato de un idiota, lleno de ruido y furia, que nada significa") cf. G. Villanueva, 2005.

10. Puede leerse esto como una reescritura del razonamiento de Borges en "La fruición literaria" (ensayo incluido en *El idioma de los argentinos* de 1928) acerca de los efectos del tiempo sobre los textos. Nótese que es el mismo razonamiento que subyace en la noción airiana de "prosopopeya". Cf. G. Villanueva, 2006, 17-26. Sobre el malentendido y los efectos del paso del tiempo sobre el sentido, cf. Aira, "Lo incomprendible", 2000.

11. En *Las aventuras de Barbaverde* (2008) Aldo Sabor también inicia una "vida nueva" en la que, como en la obra de Dante, se conjugan el amor (por Karina) y la escritura (periodística). Aldo Sabor también es, a su manera, un escritor de una *opera prima*, aunque no escriba obras de ficción.

12. Sobre las connotaciones del sintagma "vida nueva" en relación con la idea de comienzo, cf. R. Barthes, *La préparation du roman* I et II, 280-295.

13. Ficciones que tienen lugar en la pampa son *Moreira* (1975), *Ema la cautiva* (1981), *El vestido rosa* (1984), *Las ovejas* (1984), *La liebre* (1991), *El bautismo* (1991), *El mensajero* (1996) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). En muchas de ellas puede percibirse un diálogo con la literatura argentina del siglo XIX. Cf. Villanueva, 2004.

RESÚMENES

Una de las formas que adopta la reflexión sobre los comienzos en la obra de César Aira es la figuración de la escritura de una *opera prima*. Los escritores noveles aparecen ya en la ficción airiana de los años 90 (en *El volante*, por ejemplo), pero su frecuencia aumenta en las novelas de la década siguiente (*Varamo*, *El mago*, *Parménides*, *La vida nueva*). Por muy distintos que sean los protagonistas de todas estas novelas, los planteos que surgen al narrar cómo cada uno de ellos se convierte en escritor guardan una estrecha relación con la poética del propio César Aira.

La figuración de la escritura de una *opera prima* prolonga y completa una reflexión ya iniciada anteriormente, por ejemplo en el diálogo que las primeras novelas de Aira entablan con los textos fundadores de la literatura argentina, en el diálogo con el Génesis bíblico propuesto por *El congreso de literatura* y en las páginas que *El vestido rosa* consagra a la cuestión del comienzo de la ficción, páginas que *Diario de la hepatitis* y *Fragmento de un diario en los Alpes* desarrollan y enriquecen en las décadas siguientes.

La figuration de l'écriture d'une *opera prima* est une des formes adoptées par la réflexion sur le commencement dans la fiction de de César Aira. Les écrivains débutants apparaissent déjà dans les romans des années 90 (dans *Le prospectus*, par exemple), mais leur fréquence augmente dans les romans des années 2000 (*Varamo*, *Le magicien*, *Parménide*, *La vie nouvelle*). Les héros de tous ces romans ont beau être très différents, les idées qui naissent du récit de la manière dont ils ont

commencé à écrire sont étroitement liées à la poétique de César Aira.

La figuration de l'écriture d'une première œuvre prolonge et complète une réflexion que Aira avait entamée à travers le dialogue que ses premiers romans établissent avec les textes fondateurs de la littérature argentine, à travers le dialogue entre le Livre biblique de la *Genèse* et *Le congrès de littérature* et dans les pages que *La robe rose* consacre à la question du commencement de la fiction, des pages que *Journal de l'hépatite* et *Fragment d'un journal dans les Alpes* développent et enrichissent dans les décennies suivantes.

Fictional representation of the writing of an *opera prima* is one of the many ways in which César Aira's books think about beginnings. First-time writers appear in the early Airean fiction of the 90's (in *The Flyer*, for instance), but their frequency increases in the novels published during the following decade (*Varamo*, *The Magician*, *Parmenides*, *The New Life*). As different as the main characters of these novels may be, the questions that arise from the unfolding of the way in which each one of them becomes a writer are strictly related to César Aira's poetics.

Fictional representation of the writing of an *opera prima* extends and completes Aira's previous reflections about beginnings: his first novels open a dialogue with the founding texts of Argentine literature, *The Literary Congress* opens a dialogue with the Biblical *Genesis* and several pages from *The Pink Dress* deal directly with the beginning of fiction. This reflection is enriched in the following decades, namely in *Journal of hepatitis* and *Fragment from a Journal in the Alps*.

ÍNDICE

Mots-clés: opera prima, réflexion sur le commencement, poétique airienne, devenir écrivain, genèse de l'écriture

Palabras claves: opera prima, reflexión sobre los comienzos, poética airiana, devenir escritor, génesis de la escritura

Keywords: opera prima, reflection on beginnings, Aira's poetics, becoming a writer, the birth of writing

AUTOR

GRACIELA VILLANUEVA

Université Paris Est-Créteil, Équipe IMAGER /CREER