



América Latina Hoy

ISSN: 1130-2887

latinohoy@usal.es

Universidad de Salamanca

España

Mesa Gancedo, Daniel
Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90
América Latina Hoy, núm. 30, abril, 2002, pp. 157-178
Universidad de Salamanca
Salamanca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30803006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ISSN: 1130-2887

AVATARES DEL PERSONAJE ARTIFICIAL EN LA NOVELA ARGENTINA DE LOS 90

Vicissitudes of the artificial character in the Argentine novel of the 1990's

Daniel MESA GANCEDO

Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Jaén

BIBLID [1130-2887 (2002) 30, 157-178]

Fecha de recepción: diciembre del 2001

Fecha de aceptación y versión final: enero del 2002

RESUMEN: A partir de una incitación de Macedonio Fernández en el *Museo de la Novela de la Eterna*, el siguiente trabajo estudia cómo se manifiesta la reflexión metaliteraria en tres novelas argentinas de los años 90 (dos de César Aira, una de Osvaldo Soriano) en las que diversos avatares del «personaje artificial» desempeñan un papel protagonista. Analizando los rasgos del creador, las características de la criatura artificial y las relaciones entre ésta y el artificio de la creación, se revela que el personaje artificial (autómata, robot o clon) se asocia en esos textos a la crisis de la verosimilitud que caracteriza a una cierta narrativa contemporánea, cuya única pretensión de sentido (aparentemente) reside en la revelación de la actividad narrativa misma.

Palabras clave: novela, Argentina, años 90, metanarración, criatura artificial.

ABSTRACT: Based on an idea from *Museo de la Novela de la Eterna*, by Macedonio Fernández, this paper studies the metaliterary reflection in three Argentine novels of the 90's (two of them by César Aira; one by Osvaldo Soriano). In these novels, the «artificial character» plays a principal role. By analysing the features of the creator and of the creature, as well as the relation between the «artificial creature» and the «artifice of the creation», it becomes obvious that the «artificial character» (automaton, robot or clone) is tied in these texts to the «crises of the credible», so present in an important number of contemporary narratives, which (apparently) only can find their meaning in the revelation of the narrative activity itself.

Key words: novel, Argentina, 90's, meta-narrativity, artificial creature.

A mediados de los años 20, Macedonio Fernández empezaba a ceder, con fruición inusitada, a lo que, en palabras casi contemporáneas de André Breton, podríamos llamar la «tentación del personaje»¹: proponiendo máscaras nuevas para el sujeto de los relatos, el autor del *Museo de la Novela de la Eterna* amplía singularmente el *dramatis personae* de la narrativa en castellano, al punto de que aún hoy siguen sin cubrir algunos de los papeles propuestos por Macedonio.

En ese vivero de «novelas futuras» que es el *Museo de la Novela de la Eterna*, la reflexión sobre la entidad del personaje literario constituye una de las más poderosas líneas de sentido. Macedonio apura una perplejidad: la de Don Quijote reconociéndose como personaje de ficción, dentro de la ficción misma. Otros habían ya reparado en ello (Laurence Sterne, Miguel de Unamuno, Pirandello), pero la propuesta del autor argentino queda como programa para la escritura que habría de sucederle. La apariencia de vida debería apartarse de una narración que quiera ser artística, porque los personajes, «gente de fantasía» (MNE: 145), carecen de ella. No ha de procurarse la mimesis de existencia, sino que, inversamente, hay que manipular la posibilidad de establecer diferentes grados de inexistencia para unas entidades exclusivamente textuales. Fundamental, al respecto, es en el *Museo* la presencia del «No-existente-caballero»: «el único no-existente personaje, [que] funciona por contraste como vitalizador de los demás» («El autor también habla», MNE: 149). La entidad de unos personajes, definida negativamente por relación a otros elementos, depende absolutamente del «énfasis» con el que se subraya la inexistencia de otros. El mecanismo más adecuado para la producción de ese efecto (retórico o estructural, si se quiere) es señalado por Macedonio en las últimas páginas del *Museo*: se trata de convertir la trama de la novela en la lectura de otra novela:

Nótese que hay una verdadera posibilidad en el adosamiento de la doble trama, por el que obtendría mediante una alquimia conciencial una asunción de vida para el personaje lector, con vigorización de la nada existencial del personaje leído, que es mucho más personaje por ello, que acentúa su franco no ser con un énfasis de inexistencia que lo purifica y enaltece lejos de toda promiscuidad con lo real; y al tiempo repercute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura con el personaje se desdibuja de existencia él mismo («Al que quiera escribir esta novela [prólogo final]», MNE: 422)

Conviene notar que al autor no le preocupa tanto la «falsa existencia» del personaje-lector, como el «franco no ser» del personaje-leído, involucrando al lector «real» en una operación que termina cuestionando su propia identidad². Antes de llegar a esa

1. «Et si un personnage n'est pas une tentation, qu'est-il?» (BRETON, 1985: 25). «[...] del *Museo*... se tiene noticia a partir de 1928, aunque es posible que ya entre 1925 y 1927 comenzara la redacción de notas, fragmentos, diversos materiales que apenas toman forma» (RODRÍGUEZ LAFUENTE, 1995: 90). En adelante se cita por esta edición (abreviada como MNE).

2. Probablemente, de este fragmento procede un cuento como «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar.

dicotomía que cierra (aparentemente) el *Museo*, Macedonio proporciona un nutrido censo de los personajes que, con diferente grado de inexistencia, podrían actuar en su novela. La más extensa y organizada nómina incluye los siguientes:

Personajes efectivos: Eterna, Presidente. Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio, Dulce-Persona. Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamor. Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple. Personaje de Fin de Capítulo: el Viajero. Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje: El Hombre que fingía vivir. Personaje relámpago y teórico: Metafísico. Personaje Impedido y Candidato a Personaje: Federico, el Chico del Largo Palo. Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela). Personaje con el ser esperado: Amada de Deunamor. Personajes por absurdo: el lector y el autor. Personajes desechados *ab initio*: Pedro Corto y Nicolasa Moreno («Dos personajes desechados», MNE: 224).

A pesar de su exhaustividad, quedan fuera de la lista otros personajes que sí actúan en la novela³ y también un personaje posible que no tiene sitio allí:

No nos jactamos de una novedad que efectivamente sería muy grande, de introducir en la novela un personaje autómata (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda) [...] («Deunamor», MNE: 199).

La figura del «personaje autómata» podría interpretarse, entonces, como el «límite» de «inexistencia» en el *Museo* y, en mi lectura, surge, por ello, como uno de los avatares privilegiados del que he denominado «personaje artificial», figura que Macedonio no menciona con ese nombre, quizás por considerar que se trata de una expresión redundante. Sin embargo, el significado que propongo para esa expresión no es redundante, o al menos no más que la figura misma a la que se refiere: podríamos decir que se trata del hombre «doblemente fingido», si fuéramos capaces de entender en toda su amplitud la definición que dio E. M. Forster del personaje literario, al que llamaba *homo fictus*:

Generalmente nace, es capaz de morir, desea poco alimento y necesita poco sueño, y está incansablemente ocupado con las relaciones humanas. Y, lo que es más importante, de él podemos saber más de lo que podemos saber de nuestros prójimos, porque su creador y el narrador son una y la misma persona. Si poseyera el don de la hipérbole, podría explicar ahora: «si Dios pudiera narrar el relato del Universo, el Universo se tornaría ficticio⁴.

3. Y que Jitrik ordena. Por ejemplo, el personaje «obtenido o rechazado mediante aviso en los diarios»; el «que ha actuado en otras novelas»; el «desconfiado»; el «libre» respecto de la cárcel de la novela; el «simple empleado de la novela»; el «que dialoga con el lector»; el «vigilado y protegido por el autor» (JITRIK, 1975: 71-73).

4. *Aspectos de la novela*. Trad. de Francisco González Aramburu. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1961, p. 78.

El personaje artificial podría considerarse, entonces, otra subespecie de «homínido», cuya existencia se da primero en textos literarios, pero que cada vez parece más realizable fuera de ellos. Si el personaje humano (*homo [sapiens] fictus*) es el análogo textual del hombre (*homo sapiens sapiens*), el personaje artificial es un análogo doblemente fingido (*homo fictus fictus*). No obstante, existe una diferencia sustancial entre los personajes «artificiales» y los personajes «humanos» que conviven en el relato: mientras que éstos aparecen y actúan en el mundo narrativo sin necesidad de justificación⁵, los personajes artificiales padecen un mayor grado de ficcionalización puesto que son creados por los primeros, circunstancia que, por lo general, queda reflejada en el discurso. Es más, cabe ya anticipar que la presencia de personajes artificiales suele incidir en el grado de conciencia metaliteraria que el relato ofrece. El «énfasis de inexistencia» inducido por la presencia de criaturas artificiales en el relato parece ser correlativo de un «énfasis» sobre la condición artificiosa de la creación de ese mismo relato y, así, esta peculiar «gente de fantasía» se convertirá en excipiente que adensa la reflexión explícita sobre las condiciones del fabular.

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo se manifiesta dicha reflexión en algunas novelas argentinas recientes en las que diversos avatares del «personaje artificial» desempeñan un papel protagonista.

Esa presencia protagónica surge, significativamente, en el contexto de un evidente cuestionamiento de los modelos miméticos en la narrativa contemporánea, paralela, acaso, a la «crisis de la verdad» en otros paradigmas. El personaje artificial funciona como emblema de la crisis de la verosimilitud que podemos encontrar ejemplificada en casi todas las novelas de César Aira y en algunas de las mejores de Osvaldo Soriano. El hecho de instalar esa crisis en el nivel de los personajes es tanto más importante por cuanto éstos, como «homólogos» del lector (el *homo sapiens* de Forster), son los elementos narrativos que otorgan «el máximo de inteligibilidad» al mundo del relato⁶. El cuestionamiento de la entidad del personaje revela hasta qué punto el «énfasis de inexistencia» es capital en lo que podríamos llamar un «arte nuevo de hacer novelas», que, prolongando la idea del «belarte» macedoniano, se sitúa al margen del realismo tradicional, consciente de que los límites del universo reproducible por las palabras se encuentran en el marco de una escritura que refleja su propio desarrollo⁷.

5. «[...] llegan al mundo más como paquetes que como seres humanos» (*ibid.*, p. 73).

6. «Como el propio novelista es un ser humano, existe entre él y su tema una afinidad que no se encuentra en muchas otras formas del arte» (FORSTER. *Op. cit.*, p. 64); «[...] la forma del personaje en la narrativa latinoamericana ha sido entendida de acuerdo con una máxima pretensión de verosimilitud hasta llegar en la actualidad a su casi disolución» (JITRIK. *Op. cit.*, p. 14); «El personaje es una imagen antropocéntrica que otorga acaso –pero no excluyentemente– el máximo de inteligibilidad a la comunicación humana que se establece a través de una narración [...]» (*ibid.*, p. 27).

7. «Ser personaje es soñar ser real. [...] Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenina, Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de “personajes”, es decir, éstos no sueñan ser, porque creen ser copias» (Novela de los personajes, MNE: 176); «[...] los tristes seres personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos: concluidos de hacer, han concluido, nada son [...]» (Salutación, MNE: 190).

El personaje artificial, artefacto antropomórfico hecho de palabras, se relaciona así con las «máquinas delirantes» que (a juicio de Pablo de Santis)⁸ protagonizan y hasta funcionan como metáfora «internas» de numerosas ficciones argentinas recientes: Alberto Laiseca, César Aira, a veces Osvaldo Soriano o Ricardo Piglia⁹, simulan construir sus textos como mecanismos autocreados, al margen de cualquier control ajeno al desarrollo de la ficción misma. En algunos casos privilegiados, el personaje-autómata o artificial surge como causa o producto de una desenfrenada actividad fabuladora.

LAS TRAMAS¹⁰

En *El sueño* (1998), de César Aira (1949), se relata la aventura de Mario, quiosquero del barrio de Flores, quien procura rescatar a Lidia, madre soltera al parecer secuestrada por las monjas de un convento de la zona, en donde éstas llevan a cabo experimentos reproductivos que darán como resultado monjas artificiales (ciber-monjas o monjas-robot), entre las que destaca el gigantesco «Monjatrón». Una vez que Mario ha descubierto su secreto, esa especie de godzilla beato acabará enfrentándose en singular, apocalíptica y teledirigida batalla al «Dormilón», robot descomunal y soñoliento, reclamo publicitario de una abandonada fábrica de muebles. Con la destrucción de ambos concluye la aventura y la novela.

En *El congreso de literatura* (1999), del mismo Aira, el narrador y protagonista, escritor y científico, también llamado César, tras resolver (de modo práctico e inexplicado) un enigma de tecnología pirata (que le reporta, obviamente, un tesoro escondido durante cuatrocientos años), se ocupará de la clonación de Carlos Fuentes, con el objeto declarado de llegar a «dominar el mundo». Un error de cálculo hace que en lugar de clones del escritor mexicano el resultado del experimento sean copias monstruosas de... su elegantísima corbata de seda azul, convertida en gusanos de dimensiones descomunales que amenazan destruir la ciudad de Mérida (Venezuela), sólo salvada al final por la milagrosa intervención del protagonista.

8. «...todas las máquinas de nuestra literatura [...] parecen metáforas del acto del escribir, aparatos destinados a infectar de ficciones el cuerpo de lo real»; «Todas nuestras máquinas son, en el fondo, máquinas de escribir, que inventores secretos (Morel, el Astrólogo, los anónimos redactores de la enciclopedia de Tlön) utilizan para infectar la realidad con las alucinaciones provocadas por el insomnio» (CLARÍN, 20-8-2000). En el mismo sitio, Marcelo Cohen (uno de los autores más destacados de la ciencia-ficción argentina) se sitúa quizás también en la estela «futurista» de Macedonio: «Hay en la máquina y en las novelas que tienen algo maquinico una potencia auroral».

9. Dejo fuera, por razones de espacio, el análisis de *El jardín de las máquinas parlantes*, descomunal novela de Alberto LAISECA (1993) y el probablemente más aventajado ejercicio macedoniano: *La ciudad ausente* de Ricardo PIGLIA (1992).

10. Las novelas y ediciones que manejo son las siguientes: César AIRA. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998; *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999; Osvaldo Soriano. *El ojo de la patria*. Barcelona: Mondadori, 1993. Cito en el texto con las siguientes abreviaturas: ES, CL, OP, seguidas del número de página.

El ojo de la patria (1992), penúltima novela de Osvaldo Soriano (1943-1997), se presenta como relato de espionaje, protagonizado por Julio Carré, «agente confidencial» argentino, algo lamentable, encargado de ir de París a Viena para recuperar una especie de androide, algo así como la «momia» animada de un anónimo prócer argentino, para llevarla a Marsella, desde donde debe ser remitida a la Patria. En el torbellino aventurero Carré asesinará y será (falsamente) asesinado, mudará de identidad y hasta de cara; terminará, como es lógico, huyendo de quienes quieren arrebatarle al prócer para venderlo a un museo o a una multinacional norteamericana. Varados al final en el cementerio Père Lachaise de París, el espía y el prócer androide terminan cantando una canción de Jim Morrison y esperando al asesino que les está destinado.

EL CARÁCTER DEL CREADOR

El análisis de las circunstancias que rodean el tema de la «creación artificial» en estas novelas se centrará en tres cuestiones básicas: el carácter del creador; las características de la criatura; y las relaciones entre criatura artificial y artificio de la creación.

Los rasgos del creador suelen estar configurados sobre el tipo del «científico loco»¹¹. El ingeniero Neurus, que desarrolló los «prototipos» de robots en *El sueño*, y César, el narrador-protagonista de *El congreso de literatura*, se presentan explícitamente como variantes de un arquetipo paródico: el «sabio loco de los comics»:

Los [robots los] hizo un sabio loco del barrio, Phillip Lamarque de Panzoust, que vivía en la mansión donde ahora está la plaza. Lo apodaban Neurus, y fue el modelo de un personaje de historieta... (ES: 192).

[...] su objetivo final, [...] era nada menos que el dominio del mundo. En ese sentido era el típico Sabio Loco de los comics. No podía proponerse nada más modesto, porque en su nivel no habría valido la pena. En cierto modo se había metido en la trampa de su propio éxito, en el esquema clásico del Sabio Loco que en el curso de la aventura propiamente dicha, en la política de la acción, siempre es derrotado, por grandes que hayan sido sus logros previos en el campo de la ciencia (CL: 29).

Por su parte, Tersog, el «profesor» argentino que ha creado el chip neuronal capaz de animar al prócer en *El ojo de la patria*, tiene también rasgos grotescos¹²: es

11. Gwenhaël PONNAU. *La folie dans la littérature fantastique* (1997, especialmente 117-142): «L'avènement du mythe du savant fou est d'abord à mettre en relation avec la résurgence, attesté en particulier par le premier Faust de Goethe, du mythe de Prométhée: le savant des récits fantastiques, magicien moderne qui se rebelle contre l'ordre de la Création, doué de l'ancien prestige des alchimistes du Moyen Âge et fort de l'efficacité de ses connaissances positives, se trouve à la croisée d'un mythe ancien réactivé par Goethe et du mythe du progrès triomphant véhiculé par l'idéologie positiviste. La conjonction de ces deux mythes au sein des récits fantastiques apparaît, pour la première fois, dans Frankenstein, le roman de Mary Shelley» (117).

12. Hasta el punto que su apellido podría ser un anagrama parcial de ese adjetivo.

«un hombre muy flaco que parecía haber fracasado antes de cumplir los treinta» (OP: 86). En todos los casos, estas novelas presentan la figura del creador (más o menos) diabólico bajo un prisma cómico¹³. Los nombres de los científicos de *El sueño* y *El ojo de la patria* ya apuntan en ese sentido. En el caso de *El congreso de literatura* el Sabio Loco se identifica con el narrador («El “Sabio Loco”, por supuesto, soy yo», 36) y éste a su vez con el autor, al ser nombrado como «César», ya avanzada la novela (CL: 91). Las relaciones entre creador y criatura se ofrecen como una variante de las relaciones entre personaje y autor. La identidad del creador, en estas novelas, oscila entre la parodia de un arquetipo y el simulacro autobiográfico o la auto-re-creación por la escritura.

Hay, además, en el «sabio loco» una tensión entre la propiedad y la enajenación de su saber y del fruto de su trabajo. Podría postularse, por ejemplo, que la condición de «sabio loco» afecta tanto a la actividad científica como a la literaria, en el caso del narrador de *El congreso de literatura*. En ambos casos, el «sabio» produce objetos inútiles, quizá peligrosos. El escritor, tanto como el científico, resulta un «exponente» delirante. Puesto que es «loco», la responsabilidad de su creación queda comprometida: ¿en qué medida conserva la propiedad y la autoridad sobre su producto (criatura/texto) o puede esperar o responder del uso que de él se haga? Ni el escritor ni el científico podrá negar que *lo hizo*, pero no asumirá nunca *toda* la responsabilidad de lo que ocurra *a posteriori*:

[...] todo quedaría puesto, «invertido», en el Gran Hombre, que por ser superior se haría cargo. Él por su parte quedaría libre de toda responsabilidad, salvo la de hacer el papel del chupamedias, el bufón abyecto [...] (CL: 34).

El creador se enajena en su criatura, como el escritor en el texto. La analogía sabio-escritor (explícita en *El congreso de literatura*, implícita e indirecta en *El sueño* y *El ojo de la patria*) se prolonga hacia los márgenes del relato, abarcando al «autor» y sugiriendo ya que todo relato sobre criaturas artificiales es, en realidad, un relato sobre el artificio de la creación.

LA CRIATURA

Importa, en estas circunstancias, atender a los detalles sobre el proceso de creación del personaje artificial, pues pueden mostrar ya ciertas analogías entre la criatura y

13. «La mera posibilidad del desastre proyectaba sobre mi persona un resplandor demoníaco. En mi carácter de escritor, soy inofensivo. ¡Qué más quería yo que ser un diabólico, un destructor de mundos! Pero es imposible. Aunque, bien pensado, ahí se manifestaba la productividad del cambio de niveles, porque yo sí podía ser en la realidad un ser diabólico, un monstruo del mal: esas cosas son bastante relativas, como cualquiera lo sabe por su experiencia cotidiana» (CL: 113).

el texto. En *El ojo de la patria* no se ofrecen demasiadas precisiones acerca de la fabricación del prócer. Se asume que se trata de un cadáver «incorrupto», al que se le ha añadido un «chip» que le permite hablar y ciertos movimientos: «No es Frankenstein pero algo se mueve. Cuando está enchufado canta y dice algunas cosas. Se la pasa hablando mal de Rivadavia, ya le dije» (OP: 82). Funciona con pilas y exige por ello cierto trabajo de mantenimiento. Se apunta que esta criatura es el resultado final de un proceso de experimentación sobre otros muñecos, gracias al dominio de una tecnología que constituye motivo de orgullo «nacional»:

Se preguntó si el mundo se enteraría de que el chip del año dos mil había sido inventado por un argentino. Se sintió vagamente orgulloso aunque Tersog fuese un traidor y tal vez un día tuviera que matarlo (OP: 213).

En *El sueño* no se trata de animar un cuerpo orgánico muerto, sino de construir y mover autómatas. Las referencias a las monjas-cyborgs implican, no obstante, el manejo de una tecnología avanzada, que permite integrar mecanismos ciberneticos con cuerpos orgánicos. Hay algunos momentos en los que el uso de esa tecnología se hace explícito, bajo la especie de la parodia de ciencia-ficción¹⁴. Se dice que con un instrumental no muy moderno se han conseguido productos «muy refinados» (ES: 142), cuyo máximo ejemplo será el Monjatrón de cuatro metros, que, al final, se enfrenta a otro robot semejante, en un alarde de dominio «aleatorio» de la tecnología por parte de los personajes «naturales»: «Frías no les daba tregua a los botones, descubriendo cuál movía los brazos, cuál las piernas, cuál lo hacía girar, cuál avanzar» (ES: 194).

En *El congreso de literatura* la presencia de la tecnología y la descripción del proceso de creación son mucho más importantes. Constituyen, en cierto modo, el armazón de la novela. Con respecto al proceso de creación de los clones, se precisa el tiempo y el tipo de máquina necesarios para la clonación, así como las condiciones ambientales para la reproducción¹⁵. La cuestión de la tecnología está directamente implicada desde ese prólogo titulado «El hilo de Macuto», aparentemente desvinculado de la trama

14. Así, un Cristo articulado que aparece al comienzo de la aventura se mueve gracias a la incidencia de un rayo láser: «Un rayo láser desde los ojos [de la foto] de la monja debían de encender el mecanismo del muñequito de plata» (ES: 73); el Monjatrón provoca un ruido extraño con sus «radares», sus ojos son de color «fucsia», «dos brasas de uranio» (ES: 135).

15. «Nunca había visto una célula igual, casi no parecía humana. La puso en el clonador portátil que había llevado consigo, llamó un taxi al hotel, se hizo llevar al páramo más alto de las inmediaciones, desde allí siguió trepando a pie durante un par de horas, y ya en los ventisqueros donde empezaba a faltarle el aire buscó un sitio recóndito para depositar el aparato. Esta incubación en la cumbre de una montaña no era un detalle poético: las condiciones de presión y temperatura a esa altura eran las que necesitaba el proceso; para reproducirlas artificialmente debería haber estado en su modesto laboratorio [...]» (CL: 35-36); «Clonar seres vivos no es soplar y hacer botellas. Se hace solo, pero lleva su tiempo. Si bien el proceso está prodigiosamente acelerado, necesita casi una semana del calendario humano para completarse, porque debe reconstruir en pequeño toda la geología de la evolución de la vida» (CL: 37).

principal: se trata de una invención de un «pirata leonardesco» para esconder un tesoro, cuyo funcionamiento logrará desentrañar el narrador:

Según la leyenda inmemorial, el Hilo debía servir para izar del fondo del mar un tesoro, un botín de valor incalculable puesto allí por los piratas. Uno de los piratas (todas las indagaciones en crónicas y archivos han fallado en identificarlo) debió de ser un genio científico-artístico de primera magnitud, un Leonardo a bordo, para idear el maravilloso instrumento que servía a la vez para ocultar el botín y recuperarlo (CL: 12-13).

La importancia de ese «hilo» en la novela reside en su valor metafórico (como análogo del «hilo del relato», según se verá). El principio de contradicción que es la base de su enigma («ocultar el botín y permitir recuperarlo») impone que para resolver éste haya que aplicar un mecanismo de «inversión» («hacer funcionar al revés») que también se hace presente en la resolución de la aventura de los clones, utilizando una máquina denominada «Exoscopio» (relacionada explícitamente con las «máquinas solteras» de M. Duchamp) previamente usada en la representación de una obra de teatro que tiene lugar durante la aventura.

Los personajes artificiales, por otro lado, suelen reproducir un modelo humano, más o menos concreto. En *El sueño* son monjas o arquetipos relacionados con «el mundo de la cama»¹⁶. En *El ojo de la patria* se trata del «prócer» por antonomasia, apenas descrito y nunca individualizado¹⁷. En *El congreso de literatura* se postula, sin discusión, pero con muchísima ironía, que el modelo necesario es Carlos Fuentes, arquetipo del intelectual con influencia¹⁸. Pero al final, sin embargo, la criatura realmente reproducida no será el escritor sino una variante monstruosa de un elemento accesorio de su atuendo: la corbata. Se plantean así cuestiones relacionadas con la personalidad, la identidad y la unidad que, según el mismo narrador, se extenderían análogamente a la relación de un autor con su obra:

¿Cómo iba a saber [...] dónde terminaba el hombre y empezaba su ropa? [...] era todo lo mismo, era todo «Carlos Fuentes». Al fin de cuentas, no era distinto lo que pasaba con los críticos y profesores que asistían al congreso, que se habrían visto en dificultades para decir dónde terminaba el hombre y dónde empezaban sus libros; para ellos también todo era «Carlos Fuentes» (CL: 111).

16. «El Enfermo, los Recién Casados, la Bella Durmiente (y un autómata Mosca Tsé Tsé, del tamaño de un lechón), el Holgazán, el Soñador» (ES: 101).

17. En cierto modo, este prócer es casi el «avatar» de un arquetipo de la historia argentina, que podría llamarse el «cadáver repatriado» (Perón, el propio Rivadavia, tan denostado por la momia). Conviene recordar las palabras de Soriano en una entrevista de 1995: «—Hay una vocación suya por los próceres...— Yo los quiero mucho, no digo a todos, pero los quiero mucho porque los aprendí de viejo» (en *La Maga: Homenaje a Osvaldo Soriano*, 1-9-1997).

18. En esta novela aparece el modelo reproducido, el «verdadero» Carlos Fuentes como personaje, aunque, significativamente, no llega a intervenir en la acción: apenas aparece como «público» de un drama representado en la novela.

Por otro lado, antes o después, la presencia de personajes artificiales contamina a los «naturales» y les hace mostrarse o verse como autómatas, «como muñecos de una caja de música» (OP: 206), «torpe y duro como un muñeco mal hecho» (ES: 74)¹⁹. Se sugiere siempre una equiparación relativa entre los diferentes tipos de personajes. El personaje «natural» actúa, en determinadas circunstancias, de modo automático o posee algunas características que lo «des-humanizan»²⁰. El personaje artificial, por su parte, está lejos también de compartir todas las capacidades humanas. Por lo general, es un ser dependiente²¹, pero sus mayores limitaciones residen en su capacidad de reproducción y en su capacidad expresiva.

El tema de la reproducción no aparece mencionado en *El ojo de la patria*, pero se hace explícito en las dos novelas de Aira: las monjas quieren superar esa limitación a la reproducción sexual impuesta por sus hábitos, «dando a luz» criaturas artificiales. Su intención deriva de una «mala interpretación», pues cuando escuchan que Lidia, la muchacha secuestrada, era madre de un hijo «sin padre», consideran que esa circunstancia puede ser *literalmente* cierta (ES: 148), empiezan a interesarse por técnicas de reproducción asistida (tal como se exponen en los semanarios de gran difusión que venden los quiosqueros) y emprenden la tarea de fabricar ellas mismas «monjas-bebés» (ES: 142), primero, y luego criaturas diversas, hasta llegar al Monjatrón.

En *El congreso de literatura* se postula que la «clonación» fue el mecanismo reproductivo originario y que sólo la diferenciación sexual lo habría enviado a un olvido del que retorna como mito²². La limitación del prócer de *El ojo de la patria* no tiene que ver

19. En *El congreso de literatura* los personajes que resultan muñequizados son los espectadores que contemplan un drama escrito por el narrador-protagonista: «Todos volvían a parecerme autómatas surgidos del corazón de mis experimentos. Me poseía una especie de desdoblamiento. Pensaba: “si fueran reales, ¿qué estarían haciendo en este momento?”» (CL: 76).

20. En *El sueño* las monjas, despojadas de determinadas características humanas (el «raciocinio» –se las calificó de «imbéciles»– o la capacidad de reproducción natural) se presentan ya, en cierto modo, como seres artificiales. Que pretendan reproducirse en figuras mecánicas resulta, entonces, menos extraño. En *El ojo de la patria*, la asumida naturalidad con que casi todos los personajes llevan más caras de actores o músicos famosos los presenta en buena medida como muñecos: «Me hicieron una cara nueva y tengo que aprender a vivir con ella. No conozco una sola persona que tenga una foto mía para saber cómo era antes. Lo que usted ve es una máscara. –No es el único, hombre. Mire a su alrededor. La gente descubrió que es más llevadero usar una cara ajena» (OP: 132).

21. Tanto el Monjatrón como el Dormilón que se enfrentan en *El sueño* son robots teledirigidos (190, 192). La movilidad del prócer en *El ojo de la patria* es bastante reducida (casi siempre debe ser ayudado o arrastrado por los otros) y su «vida» está supeditada a la duración de sus pilas. De las criaturas de *El congreso de literatura* realmente llegamos a saber muy poco; de hecho, por un error ya señalado, no se parecen en nada al modelo humano del que pretendían ser réplica, Carlos Fuentes, sino que son hipérbole monstruosa y multiplicada de uno de sus atributos, la corbata de seda azul. Sin embargo, esa «diferencia» había sido ya anticipada en la novela: «El éxito era invariable, aunque al pasar a los seres humanos los clones resultantes cambiaron sutilmente de naturaleza: eran clones no parecidos» (CL: 28). Del régimen metafórico o de la semejanza se pasa a un régimen metonímico, pero monstruoso: se reproduce una «parte» accidental del modelo, y se sugiere que es imposible determinar en qué punto éste pierde su unidad o su identidad: «[...] era todo Carlos Fuentes» (CL: 111).

22. «De Adán a Eva se había dado un pasaje que, bajo la fábula de la costilla, no era otra cosa que la clonación. Una vez que los dos personajes estaban en escena la clonación caía, y definitivamente.

con sus posibilidades de reproducción (aspecto que ni se plantea), sino con su capacidad de «discurso», cuestión soslayada en las dos novelas de Aira, donde ni los autómatas ni los clones tienen relación alguna con la expresión verbal²³. El discurso del prócer de *El ojo de la patria* es, por el contrario, frecuente, aunque limitado, reiterado y, sin duda, simbólico. Está compuesto de frases hechas (sacadas de libros de historia), exabruptos contra otros próceres, canciones «patrias», grabadas previamente en una cinta²⁴. El diálogo con él resulta imposible o se convierte en una ficción necesaria²⁵, de la que el héroe puede extraer la única explicación posible de su propio destino. Eso no quiere decir que su discurso sea «original» sino que quizá puede ser leído de otra manera:

Pensó que en ninguna parte encontraría un refugio más seguro [que en su tumba]. Y el prócer necesitaba descansar de una buena vez. «He visto amaneceres de sangre...», lo oyó decir. Tal vez a solas le revelaría los secretos de su vida y entonces comprendería por qué los habían entregado. Tenía pilas nuevas y muchas historias que contar (OP: 224)²⁶.

La capacidad reproductiva y la capacidad expresiva se instalan en el conflicto mismo de la creación artificial. Ambas son atributos del ser vivo, lo cual supone una

El plano de la fábula se encargaba de ponerlo en un pasado inaccesible, un pasado que sólo podía captarse con la imaginación o la ficción. [...] En el presente quedó el sexo como único camino de la reproducción. El sexo, y las maniobras concomitantes del amor» (CL: 71-72).

23. Lo cual sorprende especialmente en el caso de *El congreso de literatura*, puesto que tratándose de reproducir un intelectual, esa capacidad habría de ser esencial. Sin embargo, hay que insistir en que la intención queda frustrada y la criatura artificial dista mucho de parecerse a su modelo.

24. Al final, esta criatura manifiesta, no obstante, una especie de autonomía «imitativa», quizás una cierta capacidad de aprender, por cuanto no es posible suponer que en esa cinta llevara registradas las canciones de *The Doors* que al final se pone a tararear en el cementerio Père Lachaise, acompañando a algunos de los eternos admiradores de Jim Morrison: «El prócer se bamboleaba sobre el cuadro de la bicicleta y acompañaba los lamentos de la chica [que cantaba «The End»]: *El fin de la risa y las dulces mentiras, / el fin de las noches en que habíamos querido morir*» (OP: 223).

25. «De tanto en tanto, pidiendo disculpas por la indiscreción, [Carré] hacía preguntas sobre los héroes de la Independencia y creía escuchar respuestas que lo dejaban perplejo. Sin darse cuenta le tendía la botella al prócer y reía o se indignaba con lo que le parecía oír. En alguna parte oyó decir que San Martín y Belgrano debían algunas muertes y lo tranquilizaba que el prócer se lo confirmara asintiendo con la cabeza. Lo miró de reojo y vio que seguía imperturbable, opinando que sí o que no cada vez que las ruedas de la camioneta saltaban de la vía» (OP: 186-187). Parece operar ahí el recuerdo de cierta costumbre del padre de Soriano: «Citaba con frecuencia a San Martín; pero no lo que San Martín decía, sino lo que mi viejo deseaba que hubiera dicho» (*Temas y Debates*. TN, entrevista de Norma Morandini, 1994; en *La Maga: Homenaje a Osvaldo Soriano*, 1-9-1997).

26. Se intuye ahí una cita de *Blade Runner*, como sugería Juan Forn: «Con Rodrigo [Fresán] coincidíamos en una vuelta de tuerca del final: el libro termina con el protagonista metiéndose en la tumba del héroe, y nosotros pensábamos que el héroe, el cadáver, tenía que hablar. Y tenía que empezar a hablar como en el final de *Blade Runner*, donde el tipo dice: "Yo vi atardeceres de dos soles en la galaxia de Orión, vi batallas sepulcrales..." ; que el héroe empezara a contar algo de la historia argentina de una manera épica y lunar, y que el libro terminara... era como un golpe de efecto» (FORN y FRE-SÁN, 1997).

paradoja explicitada en *El congreso de literatura*: que lo único que puede reproducirse artificialmente es la vida: «las armas no se reproducían por clonación; ésta actuaba sólo sobre materia orgánica viviente, de modo que la vida era el único elemento con el que podía contar» (CL: 31). Algo que está dado ya como *artefacto* no puede reproducirse como *artificio*. La copia de un objeto inerte no difiere esencialmente del original, algo que sí ocurre cuando lo reproducido es un ser vivo. En ese margen de diferencia se juega todo el misterio de la creación artificial y, probablemente, su encanto para un arte de palabras que, a menudo, reproducen palabras.

El procedimiento, sea como sea, transforma al modelo vivo reproducido: la creación artificial roza la idolatría, pues toda imagen, por el hecho de serlo, se reviste de un cierto carácter sagrado. Esto es evidente (e irónico) en el Cristo autómata y en las cíbermonjas de *El sueño*, pero también despunta una sacralidad laica (y no menos irónica) en las reproducciones del prócer de *El ojo de la patria* y el proyecto de clonar a Carlos Fuentes en *El congreso de literatura*. La reproducción genera una especie de «nueva mitología»²⁷. Las fronteras entre los seres «reales» y los iconos acaban difuminándose, en la búsqueda arriesgada y fatigosa de la identidad propia²⁸:

Un modelo con una historia bien armada siempre es mejor que andar preguntándose quién es uno. Si usted lleva la cara de Elvis Presley ya se siente alguien, ya tiene una vida vivida, una leyenda [...] (OP: 132).

De hecho, en *El ojo de la patria*, la creación artificial aparece a veces como alegoría del sentido de la vida. Para Tersog, la condición necesaria para crear un hombre es «tener un sueño» («Si yo tengo un sueño le hago un hombre. Lo contrario no se puede doctor», OP: 88) y los muñecos no animados son experimentos fallidos, equiparados por su creador con los «monstruos de la razón» (OP: 88)²⁹.

La cuestión de la semejanza entre el modelo y la criatura artificial, por otro lado, puede ser interesante, pero no es imprescindible, pues como se indica en *El congreso de literatura*: «[...] al fin de cuentas la percepción de parecidos es algo muy subjetivo, siempre cuestionable» (CL: 28-29) y los clones pueden ser «no parecidos» (CL: 28). La proliferación (posible) de las criaturas reproducidas pone en crisis la unicidad del

27. En *El ojo de la patria* rescatar la momia animada del prócer apunta en esa dirección, pero la cuestión se traduce también en el uso de máscaras y nombres de iconos «pop» (Bruce Springsteen, Michel Jackson, el Gordo y el Flaco, Schwarzenegger, Pavarotti, Harrison Ford, Richard Gere).

28. Conviene señalar que, al parecer, Julio Carré, el protagonista también tiene un modelo real: «[...] el espía argentino Julio Carré, que en realidad existió: la cámara [de Eduardo Montes Bradley, en su documental *Soriano*, 1998] busca, movediza, inquieta, entre las tumbas del cementerio parisense Père Lachaise, hasta que, muy cerca del epitafio a Oscar Wilde, se detiene en la sepultura de un tal Julio Carré, donde se lee: "Doctor en leyes, inspector general de consulados. Agente confidencial del gobierno argentino. 1857-1910"». (JUÁREZ, 1998).

29. Un poco más adelante aún insiste el creador: «Busco sueños perdidos y armo los pedazos, pero siempre me falta algo. No me va a entender. Yo estoy en el borde de las cosas» (OP: 89).

original, abre la puerta a la multiplicidad y a la diferencia, pero también a la perfección y a la individualidad:

[...] la perfección en sí es la perfección o realización plena de la diferencia. Por eso, cultivar la perfección es colaborar con lo que un joven discípulo me señaló una vez como la tarea a la que debíamos dedicar nuestra vida: hacer nacer el individuo (CL: 47-48).

El proceso reproductivo proliferante busca siempre el *parangón*, el arquetipo o lo perfecto... aun a riesgo de producir el monstruo. La generación de figuras aberrantes es el límite a la creación artificial, desde *Frankenstein*. El tema se plantea explícitamente en los gusanos monstruosos de *El congreso de literatura*, pero aparecía ya en *El sueño* y *El ojo de la patria*, moviéndose en la frontera entre lo siniestro y lo grotesco. El objeto animado (ES) o el muerto re-animado (OP) son siniestros porque simulan la vida donde no la hay³⁰. Pero también son «extraños e inquietantes» por su tamaño una «inocente» monja y un adorable «dormilón» de cuatro metros de altura. Pero lo siniestro que comportan los textos posmodernos no puede ser puro, como sí ocurría con lo siniestro romántico. La terrible criatura de estas nuevas ficciones es tan poco «seria» como su creador: el Monjatrón es ridiculizado desde su propio nombre; el aspecto del Dormilón subraya su «aire humorístico» (ES: 194): «el cuerpo fláccido vestido con un pijama arrugado, el saco desprendido sobre la panza, un gorro de dormir torcido en la cabeza, sin afeitar, con los ojos hinchados de tanto dormir [...]», sus pies calzados en pantuflas con pompón». Su lucha final no es duelo trágico, sino reyerta de guíñol³¹.

El contexto para la existencia de estos «monstruos» es la catástrofe. Sólo en el caos se justifica lo «inverosímil». Aira lo escenifica y teoriza sobre ello en *El congreso de literatura*: «Como tanta gente, como todos quizás, siempre he pensado que en una verdadera catástrofe colectiva podría encontrar la materia de mis sueños, tomarla en las manos, darle forma, al fin; así fuera por un instante, todo me estaría permitido» (CL: 107). Ese contexto lo pone el sombrío convento de *El sueño* y, sobre todo, la lucha apocalíptica final, donde, realmente, todo está permitido desde el punto de vista narrativo:

La imaginación, que no deja de trabajar ni siquiera ante la realidad más palpable, se las arreglaba para ver en ellos seres vivos: una monja, un vecino sacado de la cama... Era tan escandaloso ver que un hombre le pegara una trompada a una monja como que una monja quisiera decapitar con azada y rastrillo a un inofensivo señor en pijama. Pero eran dispositivos mecánicos, simulacros gigantes. Se habían recalentado, y a cada movimiento

30. Cfr. S. FREUD. Lo siniestro. En *Obras completas*, vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2483-2505.

31. También el prócer de *El ojo de la patria* sufre manipulaciones degradantes: «Los chicos del hotel lo habían vestido de jeans, con una remera de Génesis y medias de colores» (OP: 179). En la culminación de ese proceso, aparece lo que podríamos denominar el «grotesco abstracto» de los macrogusanos de *El congreso de literatura*, que deriva de la explicación de su origen (la corbata de Carlos Fuentes).

sonaban tantos «¡klang!» que aturdían. De pronto cayeron uno sobre el otro y se sacudieron con furia, en un tango de montañas (ES: 195).

En *El ojo de la patria* el cataclismo viene propiciado por la persecución que hilvana buena parte de la aventura a partir del momento en que el prócer es secuestrado: se destruyen hoteles, se asaltan y se hacen descarrilar trenes. Las vicisitudes que afectan a los personajes son por tanto imprevisibles y queda abierta la posibilidad de justificar lo absurdo³².

EL TEXTO COMO ARTIFICIO: LA CUESTIÓN DE LA METALITERATURA

Tanto la criatura como el texto coinciden en su condición de «obra», aspecto subrayado explícitamente en alguna de las novelas que nos interesan. En *El ojo de la patria*, por ejemplo, la comparación afecta al momento de manifestación o revelación de la criatura ante el mundo. Cuando Carré recibe la oferta de vender al prócer, otro personaje interpreta:

[...] Lo que ese tipo le proponía era publicar su obra maestra. Negociarla, arrojársela en bandeja a los comentaristas y los envidiosos. No, yo le ofrezco algo más noble, le propongo que su genio siga siendo inédito. Secreto como la creación. ¿Acaso conocemos a Dios? Sólo vemos su obra imperfecta y de ella deducimos que hay un autor (CL: 140-141).

En las dos novelas de Aira la relación texto-criatura es contrastante. No hay indicios claros de la analogía en *El sueño*, aunque la reiterada presencia de criaturas fragmentarias permite sugerir que funcionan como figuras del modo de construcción del relato típico en Aira: fragmentos engarzados de modo (aparentemente) aleatorio y cada vez más complicado, a la vez que transparente respecto de sus «trucos». Al igual que de las cíber-monjas de *El sueño*, se podría decir de las novelas de Aira que «algunas estaban abiertas, mostrando un interior barroco y retorcido» (ES: 142).

En *El congreso de literatura*, la reiteradísima propuesta de leer en diferentes niveles³³ lleva a preguntarse en todo momento por el significado del signo «clon». Su equiparación con el texto se hace explícita en algunos lugares, en relación con la cuestión de la originalidad, la copia, la invención, etc.:

Esa comedia [sobre Adán y Eva] data de mi época darwiniana, pero anuncia mi trabajo posterior con los clones. Fue una excepción en el conjunto de mis escritos, porque siento

32. O, como ocurre en *El congreso de literatura*, hasta los olvidos más extraños: «Aquí hay un blanco en el relato. No sé lo que pasó en los minutos que siguieron» (CL: 121).

33. «[...] la Fábula a su vez toma su lógica de una Fábula anterior, en otro nivel más de discurso, del mismo modo que del otro lado la historia sirve de lógica inmanente de otra historia, y así al infinito» (CL: 28).

aversión por lo que ahora se llama «intertextualidad», y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo; cuando no hay más remedio que recuperar algo ya existente, prefiero echar mano a la realidad. Pero esta excepción me la permití porque después de todo el Génesis es un caso especial, aunque más no sea por el título. Si la invención, o la transmutación de la realidad, son partes de una mecánica amplia de genética literaria, el Génesis bien puede considerarse su plan maestro, por lo menos entre nosotros los occidentales (CL: 70).

La escritura puede pretender ser original, como invención o manipulación de la realidad, como «dominio del mundo» (por recuperar el propósito del «sabio loco»), pero está marcada por la presencia de un texto fundador, el relato de la Creación, cuya huella es insoslayable para cualquiera que pretenda crear un relato³⁴.

La intertextualidad (repudiada falsamente por Aira)³⁵ es uno de los mecanismos para subrayar el carácter artificial del texto. Otro es la multiplicación de indicios auto-referenciales: apelaciones al lector o alusiones a la extensión³⁶; autocitas o inclusión de textos dentro del texto³⁷; por fin, las referencias al personaje como escritor (*El congreso de literatura*, *El ojo de la patria*) o la puesta en perspectiva total del relato por la inclusión de su trama como trama de una novela escrita por un personaje (según ocurre también en *El congreso de literatura* y en *El ojo de la patria*)³⁸.

34. Segundo Arturo CARRERA (1999), «en esa obra [“Adán y Eva”], a mi juicio, parece residir la punta de secreto del libro y de toda la obra de Aira: ¿qué es la imaginación?». Sobre la «excepción» en el repudio de la intertextualidad, conviene recordar con Luis CHITARRONI (1999) que «[el] título (*En la corte de Adán y Eva*), resulta de la combinación de los de dos obras de Mark Twain. En esa pieza también está presente un motivo de *Madre e hijo*, obra de César Aira...». No he podido ver esta última obra, de 1993.

35. El recurso es más explícito en Soriano: importantes en la trama son los textos de Verlaine (9), las *Memorias de una princesa rusa* (16, 38), *Moby Dick* o las canciones de *The Doors*. Además hay guíños a otros autores en los nombres de los personajes: Stiller, otro de los protagonistas remite al *No soy Stiller* de Max Frisch; el apellido del personaje principal no deja de recordar a Le Carré; hay quizás referencias a Graham Greene («nuestro hombre en París») o incluso un posible guíño a Nabokov en la figura de «Vladimir el Triste», espía ruso que juega al ajedrez en un café de París (26).

36. «No haré aquí el desarrollo de toda la explicación, porque me llevaría muchísimas páginas, y me he impuesto una extensión fija para todo el texto (del cual esto es apenas el prólogo) por respeto al tiempo del lector» (CL: 20).

37. «Usted me dijo que era un espía muerto de un país que no existe. Linda frase, ahí está anotada» (OP: 145). Con respecto a los textos dentro del texto, hay que pensar en la mencionada obra sobre Adán y Eva representada en *El congreso de literatura* o los resúmenes de las obras de los escritores inéditos que aparecen en *El ojo de la patria*: «Bibi está con un largo poema al que le falta tiempo para ser la última referencia de este siglo miserable. Marc está logrando lo que Bernhard nunca pudo, pero necesita tranquilidad. Yo mismo preparo unos cuentitos cortos y para que funcionen tengo que vaciarlos de todo contenido» (OP: 138-139).

38. «Pensé en tomar nota, para una novelita, pero ¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo?» (CL: 19-20); «[...] Me falta su aprobación para escribir un relato de suspense que pasa en un tren nocturno. Los personajes son un agente secreto, un muerto que habla y una banda de escritores que se han juramentado para no publicar nunca» (OP: 141). Carré piensa también escribir sus memorias, lo que supondría una culminación de su periplo vital, y se refiere a varios episodios como

Pero resulta más significativo percibir que el relato sobre criaturas artificiales propicia un discurso ambiguo en el que los niveles de referencia aparecen mezclados. Son numerosos los lugares en los que las observaciones del personaje o el narrador parecen referirse al nivel de la acción (fábula) y, sin embargo, podrían aplicarse con igual coherencia al nivel de la escritura de la novela (discurso). Las peripecias, riesgos e incertidumbres de la trama (lo narrado) se convierten así en peripecias, riesgos e incertidumbres del proceso de escritura mismo (la narración) y ambos niveles aparecen marcados por el signo de la aventura o el experimento.

Esta característica constituye casi un principio organizador en *El sueño* y *El congreso de literatura*³⁹. Desde el momento en que Mario, el protagonista de *El sueño*, se introduce en el convento, las incógnitas de su acción pueden interpretarse como las incógnitas del relato: «Para otro podía ser un simple trámite, una averiguación; para él era una aventura» (ES: 64). La confusión en la que el personaje se encuentra es equiparable a la que invade al lector y, quizás, al autor. Disolver esa confusión implica, como dice Mario, «separa[r] los elementos y [...] coloca[rlos] en un orden espaciotemporal, como en una novela» (ES: 136).

La narración parece encontrarse siempre en un filo de indeterminación que se va resolviendo a medida que el personaje humano avanza y se convierte en una especie de *alter ego* tanto del lector como del autor *en el interior* de la novela. Para poder actuar, el personaje debe hacer un ejercicio de «interpretación»:

De pronto, no podía imaginárselo, parecía demasiado fantástico, sujeto a un azar sin cálculos... Esa sensación le hizo ver a la monja bajo otra luz: a la vez más extraña, más sobrenatural, y más racionalizada. Porque si la esfinge-monja desafía a la razón, por eso mismo la obliga a explicarla. ¿Y qué otra explicación puede haber sino la más simple, la más a mano? Las monjas son mujeres desprovistas de cerebro, falsos seres humanos (ES: 65).

El personaje artificial es alegoría del resultado de esa interpretación sobre el hecho de narrar.

Ese sistema que podríamos llamar de «doble entramado» –recuperando la expresión de Macedonio– es sistemático en *El congreso de literatura*. Desde su planteamiento, el narrador sugiere la necesidad de «traducción» de un nivel a otro:

dignos o no de figurar en ellas: «Si lo entregaba [al prócer] en Marsella seguramente tendría otra medalla, la más grande de todas. Quizás una felicitación del Presidente y el retiro para escribir sus memorias. ¿Por qué no? Desde que salió de la cárcel había soñado con escribir un libro sobre los otros, ya que ni él ni la Argentina contaban para nadie. Su pasado no le servía. En cambio, si se convertía en el confidencial que había hecho posible el Milagro Argentino, podía ser tan famoso como esos espías ingleses que revelaban secretos y se volvía intocables. *El hombre que volvió de dos muertes* sería un buen título. O tal vez *Confesiones de un agente confidencial*. Tenía que pensarlo con calma. Nunca había leído libros de espías y no tenía idea de cómo comenzar el suyo» (OP: 104).

39. Como en otras narraciones de Aira: las tres «nouvelles» de *Cómo me hice monja* o *La mendiga*, por ejemplo.

En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas poéticas), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que hubiera una historia. Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato. Después tendré que hacer la «traducción», pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, iré «traduciendo» sólo donde sea necesario; donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en su lengua original; si bien me doy cuenta de que eso puede afectar el verosímil, creo que de todos modos es la solución preferible (CL: 27-28).

La reflexión metanarrativa, que parodia cierta jerga estructuralista, es profundamente irónica (por cuanto la «claridad» es precisamente lo que falta en el desenlace). En cualquier caso, anima a sospechar un sentido profundo, que no se revela. Más que el compromiso con el rigor que ahí se postula, lo que rige las ficciones de Aira es una poética de la improvisación, que se presenta como analogía del «modo de vivir» real, en el que el cálculo y la predicción resultan imposibles:

Para actuar, se necesita tiempo: tiempo para que las cosas sucedan y pueda establecerse la causalidad que las encadene. Pero el tiempo, ese mismo tiempo (porque no hay otro) produce un distanciamiento, un vacío, que aleja al hombre de su acción. No. Nada de esperas. Aquí lo indicado era esa «ciencia de la improvisación» que consiste en buscar la posición adecuada (o mejor: encontrarla) y dejar que los hechos se configuren por sí solos (ES: 61).

De nuevo la afirmación parece referirse a la conducta del personaje, pero, en realidad, refleja exactamente el planteamiento del relato. La búsqueda del personaje es idéntica a la del narrador («Si no sabía lo que buscaba, podía encontrarlo en cualquier cosa, en todas y en ninguna», ES: 127). Una errata –se dice– o una foto, pueden darle la clave del misterio de las monjas. Una interpretación exagerada de una hipérbole («hijos sin padre», por seguir en *El sueño*) puede desencadenar el relato.

El mismo mecanismo articula las últimas novelas de Soriano y, singularmente, *El ojo de la patria*. La estupefacción del protagonista ante las posibilidades de desarrollo de la acción son análogas a la supuesta perplejidad del narrador y, obviamente, ambas se reflejan en la actitud de un personaje escritor:

Empezaba a pensar que todo daba igual, que cualquier cosa que hiciera o dejara de hacer alimentaba un mecanismo perverso que nadie controlaba y lo devoraba todo. Era lo mismo que el prócer siguiera viaje con él o con otro. Nadie estaba seguro de nada y ni siquiera el viejo que tecleaba con furia en la pieza de al lado conseguía juntar el odio necesario para hacer vivir a su personaje (OP: 153-154).

La narración se finge automática o aleatoria. Significativamente, el objeto de la escritura consiste en «hacer vivir» al personaje. Todas estas narraciones sobre criaturas

artificiales cuentan eso: el proceso de animación de unos seres hechos de palabras. O a la inversa, la presencia del personaje artificial actúa como signo-excipiente que señala el artificio de una narración auto-reflexiva, como si ya no pudiera narrarse de otro modo.

Al multiplicar los albores de la aventura, el avance de la trama se supedita a la introducción de elementos imprevisibles que para ser comprendidos precisan de un torbellino de acciones ulteriores. La multiplicidad polivalente del personaje artificial se proyecta sobre la «criatura» proliferante que es un relato en el que cada elemento se multiplica en otros relacionados y ajenos, parecidos y disímiles.

El mecanismo retórico del tropo se convierte, entonces, en la estrategia fundamental de estos relatos. El tropo es *desplazamiento*: del personaje artificial, movido por otros, y también del sentido, oscilante o incierto. Hay desplazamiento metonímico en la importancia de la fragmentación de las criaturas, pero es más importante el uso de la metáfora. La metáfora genera (y explica) el proceso narrativo: todo está por otra cosa, en una espiral criptográfica infinita. En *El congreso de literatura* llega a teorizarse la cuestión, cuando el escritor-narrador-científico realiza un auto-análisis:

La hiperactividad cerebral se manifiesta, dentro de mí (y la lengua es mi puente con el exterior) con mecanismos retóricos o quasi retóricos. Y éstos se distorsionan de un modo muy peculiar. Por ejemplo la metáfora: todo es metáfora en la microscopía hiperkinética de mi psíquis, todo está en lugar de otra cosa... Pero de la totalidad no se sale indemne: el todo forma un sistema de presión que distorsiona las metáforas y desplaza sus miembros a todas las demás, con lo que se establece un continuo (CL: 42-43).

La teoría, además, es puesta en práctica: *El congreso de literatura* activa la narración a partir de dos metáforas, el «hilo» y la «válvula». El hilo es el «hilo del relato», cuyos «cabos sueltos» deben ser necesariamente recogidos al final (CL: 108) en una operación que implica una reinterpretación generalizada no sólo de las «traducciones» previas, sino del proceso mismo del que salen las «traducciones» (CL: 108), como dice el narrador. Pero es también, ahora, ese «hilo de Macuto» (el artilugio pirata, olvidado desde el prólogo) cuyo secreto será también el secreto del modo de narrar en *El congreso de literatura*; para cerrar esta historia delirante habrá que hacer lo mismo que para resolver el enigma de Macuto: hacerlo funcionar al revés, «invertir» el proceso, volver a meter los clones monstruosos en la máquina que los ha producido. El sentido del relato –prolongando la analogía– será reabsorberse en sí mismo, por muy absurdo que haya sido mientras se desarrollaba. Pero ese proceso conculca e invierte el mecanismo de la «válvula», la otra metáfora, que define la manera de actuar del narrador de Aíra:

[...] ese pequeño drama sin actores ni argumento, tendría la figura de una válvula. O, en términos menos técnicos, de lo que Baudelaire llamó «irreversibilidad». Pensamiento que se forma, no vuelve a pasar por las horcas caudinas de su engendramiento, no retrocede a la nada de la que provino. [...] En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia delante, empujado salvajemente por lo que sigue entrando por la válvula maldita (CL: 41).

El párrafo define a la perfección el principio que parece articular estas novelas de Aira: *semper plus ultra*, incontinencia imaginativa y verbal, asociación aparentemente libre, decisión de no volver nunca atrás. Todo lo surgido tiene un sentido, volver sobre ello no lo anula, sino que lo sobredetermina: «Bajo mi lupa interior, o dentro de ella, cada pensamiento en su anamorfosis retórica toma la figura de un clon, una identidad sobredeterminada» (CL: 43). La multiplicidad de sentidos es consecuencia de la imposibilidad de sentido. El clon (lo idéntico multiplicado al margen de referentes) es el emblema del signo en el relato posmoderno.

Querer entender lo narrado sólo puede conducir al *misreading*, a la mala interpretación (de la que deriva, por ejemplo, la acción en *El sueño*). El texto enmascara otra cosa, como ocurre con las caretas y los nombres en *El ojo de la patria*. Lo inverosímil sólo surge en una lectura literal, pero puede llevar más allá, multiplicarse en sucesos y en sentidos. El simbolismo político o moral del prócer-androide puede ser más o menos claro en *El ojo de la patria*, aunque falta el tenor de otras metáforas que allí operan (la máscara, el espionaje, la transformación de identidades). Nadie sabe, en esa aventura, para quién trabaja, pero todos lo hacen para que la aventura (y el discurso) no se detengan: el fin (*The End*) sólo llega con la muerte, sólo se encuentra en el cementerio. En *El sueño* y en *El congreso de literatura* es más significativa la voluntad paródica, pero en todos los casos la verosimilitud aparece como límite que debe ser superado. Las tres novelas toman del realismo sus modos discursivos; pero ese realismo es desafiado constantemente por sucesos difícilmente explicables. Sin embargo, el reto no se refiere tanto al nivel de la realidad como al nivel del relato. Constantemente, la narración es desafiada por la necesidad de *explicar*. Irónicamente, la falta de explicación se ofrece como un rasgo realista⁴⁰ o se justifica como exigida por la coherencia con el proyecto de escritura⁴¹. La verosimilitud ampliada que proponen estas novelas se apoya sólo en la (relativa) coherencia interna: el «hilo» de Macuto cuya presencia parecía casual y caprichosa se revela como el «modelo» para devanar la madeja enrevesada del relato en *El congreso de literatura*⁴²; desde otro punto de vista, vaciar de sentido al relato se convierte en la única posibilidad de hacerlo comprensible, según uno de los escritores inéditos de *El ojo de la patria* (138-139) y el lugar que otorga sentido a toda la peripecia de esta novela es, curiosamente, la tumba vacía del protagonista, ante la que se postran él y el personaje artificial; por fin, el sueño que da título a la novela homónima (exclama Mario: «¡Anoche soñé que Rácing salía campeón!», *El*

40. «Aquí hay un motivo extra de asombro, y es pensar cómo fue posible que una riqueza proveniente de cuatrocientos años atrás siguiera teniendo valor, y que este valor fuera enorme. [...] Pero no entrará en ese tema. Por otro lado, la riqueza siempre tiene algo de inexplicable, más que la pobreza» (CL: 22).

41. «No haré aquí el desarrollo de toda la explicación, porque me llevaría muchísimas páginas, y me he impuesto una extensión fija para todo el texto (del cual esto es apenas el prólogo) por respeto al tiempo del lector» (CL: 20).

42. «Era absurdo, pero en cierto modo evocaba el mecanismo a resorte del Hilo de Macuto, sobre el que yo había triunfado, y eso lo verosimilizaba» (CL: 115).

sueño: 38) y que parecía irrelevante para su sentido es un mensaje escrito en el aire después de la catástrofe:

El Dormilón y el Monjatrón se acercaron hasta tocarse, y cuando se separaron, en los ritmos del aire, desplegaron una larga cinta celeste y blanca que decía RÁCING CAMPEÓN. Una gran exclamación recorrió la multitud, la exclamación se transformó en risas, en aplausos, y fue la verosimilización definitiva de la aventura. El fútbol era la realidad infinita que los abarcaba a todos, el Gran Sueño que daba continuidad a sus días y densidad narrativa a sus vidas (ES: 197).

Parodia o burla, el desenlace –inquietantemente realista– de la aventura y de la escritura trata de la confrontación de la vida-realidad con la imaginación-inverosímil⁴³. El personaje artificial se manifiesta como habitante de pleno derecho en esa «realidad infinita». Despliega un mensaje absurdo, quizá, pero el único capaz de aglutinar *un cierto sentido*.

CONCLUSIÓN: ASPECTOS DE UN «ARTE NUEVO DE HACER NOVELAS»

En las tres novelas que he comentado, la aventura que surge de una serie de concatenaciones casuales de circunstancias es análoga (en ocasiones de modo explícito) al aparentemente azaroso entramado del texto. A menudo, el lector no puede evitar la sensación de encontrarse ante un relato que se va haciendo linealmente, en un movimiento sin retorno, con un destino siempre incierto. Este «estilo improvisado y rapsódico, [...] que parece estar burlándose de la literatura tal como la entendemos» (Oviedo, 2001: 463)⁴⁴ no es exclusivo de César Aira. Todo parece poder ocurrir también en las últimas novelas de Osvaldo Soriano⁴⁵ y en las de otros narradores argentinos. Parecen haberse comprometido todos ellos en una especie de «nueva narrativa experimental», entendida como experiencia verbal aparentemente no controlada, desarrollada en la más absoluta libertad de invención⁴⁶. El único objetivo prefijado parece ser el

43. «Traducciones que dejan imaginar la literatura como una fábrica perpetua de traducciones. Para Aira, parece que no fueran otra cosa que un indiferente secreto. Algo así como el secreto de la vida misma, cuya fórmula, vuelvo a conjeturarlo, parece ser la inconstante mezcla, pero el matiz justo, alcanzado, de realidad e irrealdad» (Arturo CARRERA, 1999).

44. Las tres novelas que integran *Cómo me hice monja* (1993), el libro de Aira más conocido y celebrado en España, van en la misma línea paródica, al igual que *La mendiga* (1998).

45. *Una sombra ya pronto serás* (1990), *El ojo de la patria* (1992) y *La hora sin sombra* (1996), unificadas también por Cristián Montes según lo que él llama su «dimensión contrautópica» (otoño 2000).

46. Interesante al respecto es el artículo de César Aira «La nueva escritura», donde se leen afirmaciones como la siguiente: «[...] la vanguardia, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura

descubrimiento del funcionamiento interno de la actividad narrativa misma. El motor es la pura «curiosidad»: si el personaje ignora lo que va a suceder, el narrador simula ignorar lo que *va a contar*. Así, el relato no vacila ante nada: giros bruscos de la acción, abandonos de la línea supuestamente principal, planteamiento de situaciones cada vez más delirantes. La concatenación de sucesos puede ser más o menos absurda, más o menos simbólica. En cualquier caso, el curso acelerado de acontecimientos sorprendentes finge someterse a un prurito de «verosimilitud» formal, una cierta «tensión» que tiña de *necesidad* lo sucedido. Lo azaroso de las aventuras no pretende ser más azaroso que la propia vida. Sin embargo, al final parece que el único modo de verosimilizar lo sorprendente es supeditarlo a algo más sorprendente todavía. El relato, que a veces trata a sus personajes artificiales como monstruos, se presenta también como un «monstruo» por desmesura⁴⁷. En esas circunstancias, las reflexiones explícitas e implícitas sobre teoría del relato constituyen el único hilo de sentido que puede otorgar unidad a cada historia individual (y quizás, en el caso de Aira, al conjunto de su obra). Cuando el «personaje artificial» ocupa un lugar privilegiado en la trama, como en las novelas de las que me he ocupado, ya no se puede ocultar que el protagonista de esta nueva narrativa no es otro que el «artificio de la creación» y que el universo creado existe sólo «los minutos que alguien posa escribiéndolo», como decía Macedonio de sus personajes.

que tuvo en sus orígenes»; «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»; «lo más sano de las vanguardias [...] es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción» (1998).

47. Hay algunos lugares en *El congreso de literatura* en que las referencias al exceso o a lo artifcial como «monstruosos» podrían aplicarse a las fabulaciones disparatadas de Aira: «La literatura, la clonación... las transformaciones... [...] todas las transformaciones se llevan a cabo sin el menor gasto de energía. Eso es fundamental. Si se requiriera un esfuerzo, así fuera el más mínimo, dado que el punto de partida y el de llegada en una transformación son identicos, i.e. «lo transformado», la energía quedaría sobrando, e iría a hinchar por un lado o por otro al universo, produciría un bulto, y estaríamos de vuelta en el campo del monstruo» (48-49); «Bajo el microscopio, [la avispa clonada] se habría parecido más a un hipocampo dorado, con vigorosas alas de polilla, en forma de abanico, y saliéndole de la cabecita algo entre cuerno de rinoceronte y pinza de can/grejo, articulado: el sacabocados celular. Todo eso hay, y más, en la zoología. Era un prototipo, un espécimen único, un simpático monstruito que no se repetiría» (53); «Me fascina lo grande, lo desmesurado. Quizá nunca antes había hollado la tierra una criatura semejante, un ser de seda azul, tan artifcial y a la vez tan natural» (123). Cfr. de nuevo CARRERA (1999): «la clonación es como un fractal de la traducción. ¿Por qué fractal? Sin duda por el aspecto irregular del fractal; sin duda por su carácter casual. Es decir: monstruoso, a su manera; con una capacidad azarosa y monstruosa de infinitos lados. No se obtienen iguales, se obtienen "gazapos" de clones; y no son "símiles", sino "traducciones"».

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- . *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- . *La jornada semanal*, 12-4-1998; también en *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria de la Universidad de Rosario*, nº 8, octubre, 2000, pp. 165-170; también en Internet: www.poesia.com/n15 o en www.literatura.org/Aira.
- BRETON, André. *Manifestes du Surrealisme*. París: Gallimard, 1985.
- CARRERA, Arturo. Fábula y delirio: Sobre El congreso de literatura. *Clarín*, 4-4-1999.
- CHITARRONI, Luis. El olvido y la creación: sobre El congreso de literatura. *La Nación*, 10-3-1999.
- FORN, Juan y FRESÁN, Rodrigo. Soriano descubrió la Argentina que no sale ni llega a ninguna parte. *La Maga*, 1-9-1997.
- FREUD, Sigmund. Lo siniestro. En *Obras completas*, vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- JITRIK, Noe. *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- JUÁREZ, F. N. La novela de Gardel. *La Nación*, 25-1-1998.
- MONTES, Cristián. *Cyberhumanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, nº 14, otoño 2000; en Internet: www.uchile.cl/cyberhumanitatis/cyber14/tx25cmontes.html.
- OVIEDO, M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 4. Madrid: Alianza, 2001.
- PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. París: PUF, 1997.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando. Introducción a M. FERNÁNDEZ. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SORIANO, Osvaldo. *El ojo de la patria*. Barcelona: Mondadori, 1993.