

César Aira, la máquina de contar. Una lectura de *Emilia la cautiva*

César Aira, the teller machine. A reading of *Emilia the captive*

EMILIA ARTIGAS

(Argentina)

Universidad de Mar del Plata

mcartigas84@gmail.com

Recibido: 03/05/2019

Aceptado: 02/12/2019

Resumen: Uno de los temas recurrentes en la literatura argentina es la tensa relación del hombre con el desierto y sus leyes. Desde los primeros cronistas hasta los escritores románticos, la dialéctica del sujeto y el espacio fue abordada discursivamente por innumerables autores. Bajo esa perspectiva y deudor de esa tradición, César Aira irrumpe en la escena nacional con una de sus primeras obras para cuestionar y homenajear la tradición literaria decimonónica. El siguiente artículo analiza la novela *Emilia la cautiva* (1981) en relación con los imaginarios de poder que deconstruyen la visión del desierto, los cautivos, los indios. Se intentará señalar los mecanismos de escritura utilizados por el autor para lograr mostrar una mirada novedosa e irreverente de la tradición literaria argentina del siglo XIX.

Palabras claves: César Aira, desierto, literatura argentina decimonónica.

Abstract: One of the recurring themes in Argentine literature is the tense relationship of man with the desert and its laws. From the first chroniclers to the romantic writers, the dialectic of the subject and the space was problematized discursively by innumerable authors. Under that perspective and debtor of that tradition, César Aira breaks into the national scene with one of his first works to question and honor the nineteenth-century literary tradition. The following article analyzes the novel *Emilia la cautiva* (1981) in relation to the imaginaries of power that deconstruct the vision of the desert, the captives, the Indians. We will try to point out the discursive mechanisms used by the author to achieve a novel and irreverent view of the Argentine literary tradition of the 19th century.

Keywords: César Aira, nineteenth century Argentine literature, desert



En la cautiva, la novela de César Aira de 1981, es uno de sus primeros trabajos publicados junto con *Moreira* de 1975. En él se encuentra el germen de su política de escritura: Aira monta la máquina de ficción y desde ese momento no deja de publicar continuamente. La literatura se convierte así, en una actividad productiva que desafía al mercado editorial. Su ficción existe y se reproduce en tanto tal, siguiendo la lógica de publicar primero y luego escribir, iniciada por Osvaldo Lamborghini (Fernández, 2012:103). En esta novela en concreto, el autor problematiza la configuración del espacio, el desierto, –descrito por innumerables autores– a partir de un núcleo narrativo particular: el sistema económico.

Cabe señalar en primer lugar el contexto de producción de la novela, la cual tuvo una peregrinación por diferentes sellos que se rehusaron a publicarla hasta que en 1981 la editorial “Belgrano” lo hizo con un evidente “propósito de marcar un corte en la serie literaria nacional, descolocando los motivos tradicionales” (Pérez Calarco, 2015: 2). Para esa misma fecha Aira había sido foco de las polémicas sobre la literatura contemporánea argentina con su publicación: “Novela argentina: nada más que una idea” en la cual manifestó señalamientos a muchos escritores, por ejemplo, Valenzuela o Piglia por sus falta de invención validada en una moral histórica, social, política (Contreras, 2015: 192). Así, esbozó su sello personal en el campo cultural de la época: una lógica escrituraria inversa a la impuesta por el mercado y la crítica, como se observa en la contratapa de la primera edición de *En la cautiva* en la cual exagera su tono irreverente, demuestra cierta indiferencia al referirse a su libro y se esgrime como aquel que escribe “en contra”. Se burla del oficio del escritor, del editor y de la literatura como objeto simbólico y comercial. A partir de ese paratexto, Aira propone un juego de transgresión de las nociones historia y discurso literario en relación con la literatura nacional.

En este artículo se intentará pensar la novela *En la cautiva* a partir de una temática concreta: la del dinero y el poder. Asimismo, se reparará en el modo en que el autor hace dialogar su relato con la tradición decimonónica europea y argentina, cuyo primer guiño ya aparece en el título que remite a Flaubert y a Echeverría. La realidad del desierto bajo la óptica de Aira abandona, por ejemplo, la mirada romántica de Echeverría, o el prejuicio del desierto como mal que proponía Sarmiento. Este espacio, “el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo

pasado” (2005: 12)¹ se convierte en un criadero de manipulación genética manejado –lo que es aún más significativo– por una cautiva, el lugar en el que se llevarán a cabo todo tipo de transacciones financieras.

Sandra Contreras (2005) señala que la novela puede leerse en relación con la idea de procedimiento, y así cabría marcar una triple operación: la dineraria, la genética y la narrativa. Esa tensión puesta en el procedimiento de máquinas y la reproducción literaria recuerda la tradición arltiana (Astier, Erdosain, Barsut, el Astrólogo como inventores, pero también, como el monstruo del que habla Aira cuando intenta descifrar la literatura de Arlt). En su análisis de la escritura de Arlt, lo que Aira subraya es la exhibición, la torsión sobre sí mismo, la acumulación de Monstruos (Aira, 1993) es decir, el lenguaje como dispositivo de creación y autoreflexión. En este caso concreto se parte del personaje principal quien excede su rol de cautiva, pues es una potencia inventiva femenina que transforma un procedimiento genético y lucrativo preestablecido. Podría decirse que la novela trata sobre un invento o una forma de inventar(se) de Ema, como sujeto subalterno, esto es, como minoridad. Aira propone otra torsión en los imaginarios de las cautivas de la literatura argentina. Su mirada es irreverente: funciona en contra de lo establecido por las lecturas canónicas (algunas disímiles entre sí) y mira de manera inventiva, (o monstruosa) la tradición por ejemplo de Echeverría, Mansilla, Hernández. Con una lógica similar a la de su contratapa, se manifiesta en contra de una forma de pensar los tópicos de la literatura nacional del siglo XIX.

En relación con la famosa cautiva de Echeverría puede observarse que Aira retoma la imagen de una mujer autónoma, no tan abnegada pero que ilustra la valentía y el arrojo. Respecto del caso de *La vuelta de Martín Fierro* hay cierta consonancia con la cautiva que aparece en el canto VIII de Hernández como víctima del descarnado trato de los indios, situación recreada por Aira en los primeros capítulos. Por otra parte, la imagen de mujeres blancas cautivas remite a Mansilla, en este caso con cierto distanciamiento que supone un gesto irónico, lo que en este autor era negado, casi ausente, en Aira se vuelve de un protagonismo alevoso. Habría

¹Todas las citas del libro se harán por la siguiente edición: Aira, César (2005). *Ema la cautiva*. Mérida: el otro el mismo Ediciones.

que tener en cuenta que en el libro de Mansilla aparecen dos cautivas en actitudes antagónicas Petrona Jofré sometida a la esclavitud y violencia, en el otro polo Fermina Zárate como una señora adaptada al mundo indígena (Rotker, 1999: 220). Se presentan desdibujadas del teatro real de los acontecimientos, pues se les destina a éstas apenas pocas páginas. Se vuelven invisibilizadas, como si su cautiverio fuera legal y sólo aparecen como las progenitoras obvias de los mestizos, cuestión que Aira pone en jaque con el protagonismo y visibilidad que se le da a Ema.

Esos procedimientos novedosos, que señala Sandra Contreras, se abordarán en este análisis a partir de la idea de “contar”, verbo que remite –según el Diccionario de la Real Academia– en primer lugar, a la acción de numerar o computar unidades. En segunda instancia a la acción de referir un suceso verdadero o fabuloso, por último, con el sentido de tener en cuenta, considerar. Ordenado bajo esas tres formas de pensar este término, se verá de qué modo Aira a través de un discurso lleno de términos y nociones económicas, lee y cuenta la historia y la literatura argentina.

La economía como motivo literario

La primera definición del diccionario acerca del término “contar” es: “numerar o computar las cosas considerándolas como unidades homogéneas”. Eso que parece un acto mecánico de pensar unidades o sujetos en el mundo, es una forma de posicionarlos, de seleccionarlos dentro o fuera de los sistemas. Puedan clasificarse entonces estas unidades/sujetos en productivos e improductivos, ricos y pobres y demás taxonomías usadas a diario. Si tenemos en cuenta que la narrativa de Aira evidencia matrices de escritura en relación con el azar, la repetición, el paisaje, el desplazamiento (Fernández Della Barca, 1996: 27) puede observarse que en *Ema la cautiva*, todos los personajes están atravesados por el paisaje y el desplazamiento, y dichos núcleos pueden leerse en función de la idea de productividad o improductividad. Todos son especies de sombras de un sistema mayor regido por el poder, el dinero y la ficción. De ahí la necesidad de analizar los diferentes roles productivos/improductivos de ciertos personajes y su relación con el espacio económico que desestabiliza o deconstruye algunos modelos de la tradición literaria del siglo XIX.

En la primera parte de la novela aparece la figura del francés Duval, quien es contratado por el gobernador para pasar un año en la frontera. El precio de este hombre es ese: dejarse enajenar por el desierto para cumplir con un trabajo. Si existe una correlación entre el viaje y el lenguaje, dar cuenta de él, traducirlo, supone incursionar en una alteridad. Ese viaje es para el francés una travesía laboral que lo doblega y lo somete a un hábitat hostil. Aquí surge la primera cuestión económica: el factor trabajo como actividad cuestionada por un sujeto quien ve en el paisaje puro salvajismo y llanura. A partir de un requerimiento laboral empieza a ser parte de un mundo ajeno a su experiencia. Así como Duval inicia una forma de sometimiento económico, muy próximos a él están los prisioneros como sujetos/objetos de un valor monetario inexistente. Estos son llevados para poblar los fortines incluso cuando no tenían ya ningún tipo de valor económico: se los describe demacrados, flacos, inhumanizados. Son sujetos secundarios, en apariencia improductivos que funcionan como una parte necesaria de un sistema económico mayor rector de sus vidas.

Al comienzo de la novela el narrador (sugestionado por el valor económico portado por todo ser u objeto mirado y descripto) observa sobre los presos: “Se preguntaba qué interés podía tener el ejército en transportarlos costosamente a los fortines, si casi no vivían” (Aira, 2005: 18) es decir que la mirada del personaje del francés, revelada por el narrador, está mediada por una noción netamente financiera. Surge de este modo un pensamiento deshumanizado, estratégico y marcado solo por la cuestión monetaria. De nuevo se observan sujetos sometidos a las fuerzas de un sistema desconocido: el desierto y sus leyes.

Luego de reflexionar sobre la inserción o inutilidad de estos presos en el sistema, aparece el cuestionamiento sobre otro colectivo humano muy importante en términos de tradición literaria: los indios. Éstos son mencionados desde las primeras páginas pero es recién en la llegada de los protagonistas a Azul cuando se observan sus modos de lucrar y negociar con Espina. La relación de los indios con este personaje es narrada en términos de poderío y conveniencia. Él, desatendiendo las leyes y la autoridad mayor, negocia con ellos. A su vez ellos permiten la circulación de bienes y papel moneda. El negocio es perfecto para Espina quien lleva a cabo sus transacciones con dinero falso. En esta primera parte los indios son descriptos como aquellos que le garantizan la circulación de dinero a los blancos,

se verá luego que se vuelven personajes mucho más intrincados en el final del relato. Por medio de esta inteligente y fraudulenta conducta, Espina logra sobrevivir. Podría pensarse que es eso lo sugerido por Aira sobre la relación de los blancos con los indios y de ambos con la ley: es una maquinaria fundada en la reproducción y falsificación. Lo cierto es que, no existe autoridad alguna capaz de intervenir en la dinámica propuesta por el desierto. Habría que señalar que si bien en varios pasajes del relato se deja entrever el poderío de Espina cifrado precisamente en ese artificio monetario, es posible pensar también que su poder emana menos de su dinero que de su estoico salvajismo: “lo pintaban como un ser semisalvaje, con sangre india (...) apasionado por el terror y tiránico al grado máximo” (Aira, 2005: 23) lo que evidencia su adaptación al contexto y el manejo de las relaciones interpersonales dentro de la llanura. En tal sentido, el poder se establece en la relación con el paisaje del cual puede manejar las relaciones entre la naturaleza, el dinero y los nativos.

Con respecto a los indios es pertinente señalar que en los primeros capítulos son vistos también como posibles bienes de utilidad, en esa inaugural visita del francés a las tolderías, éste se cuestiona la causa de que nadie hubiera sacado provecho de la constante reproducción de ellos. La imagen brindada por Aira sobre los indios viene a desestabilizar la de la tradición, pues la cuestión indígena era un problema –ya sea por deseos de incorporación o voluntad de erradicación–, pero este autor la introduce de modo distinto. Los indígenas son personajes felices, acomodados, integrados a un sistema financiero. Algunos viven en palacios, practican el amor libre, tienen planes de vacaciones y hacen excursiones. Los indios aquí son una pieza clave del engranaje de la plata falsa y de los relatos de la tradición, de la máquina de contar la historia argentina. Por eso es importante la torsión propuesta por Aira respecto de esta figura.

En ese sentido, ellos se vuelven elementos nodales, la maquinaria y el poderío de Espina funcionan como un sistema donde todos cooperan para que los demás subsistan en el desierto. El único personaje que queda afuera de esa economía al parecer perfecta es el francés, pues no sólo desconoce los pormenores de esa coyuntura financiera, sino que también es ajeno al paisaje. Duval no deja de sentirse perturbado por la naturaleza, que opera como filigrana (siempre se siente descontextualizado) imposibilitando ver lo más real: el montaje financiero. Pero

de ningún modo podría decirse que este personaje está afuera del pensamiento económico, él a su manera también cuenta –no dinero– pero es un calculador, un contador de aire, respiraciones, sapos, la inmensidad de la tierra, esa “era su novela” (Aira, 2005: 38), es decir que por medio de sus ensoñaciones matemáticas está de algún modo pensando en términos de productividad económica y literaria. Así, su travesía se vuelve ficción y contabilidad, la llanura ante sus ojos se convierte en “un teatro de acontecimientos estúpidos” (2005: 39), que no lo dejan adaptarse y participar del sistema. Esta visión del desierto se lee en el resto del relato, la llanura es descrita siempre con cierto grado de ensoñación, o vista como un lugar exótico, fantástico, sobrenatural. Ya no es la naturaleza desconocida y temida que describían los conquistadores y cronistas, ni el desierto ingobernable que mencionaban los románticos, menos aún un mal que debe remediarse como sostenía Sarmiento, (se señalan solo algunas configuraciones espaciales tradicionales). En la novela se lee un escenario fantástico que es descripto, por momentos en forma hiperbólica, como gesto irónico, o guiño con el lector que pueda ver allí una tradición cuestionada.

Estos personajes que en apariencia protagonizan la novela son en realidad los factores secundarios del foco central del relato, postergado hasta el capítulo dos en el que por fin se conoce mejor a Ema. Ella se presenta como una mujer con una vida agradable y tranquila. A partir del avance de la trama empieza a mostrar anticipos de lo que sería en los capítulos finales: una mujer dispuesta y autónoma. Esta cautiva funciona como una pieza clave para pensar la dinámica de productividad/improductividad en tanto ella entiende el sistema del que participa activamente. Ese conocimiento parece llegarle con el final del relato. Sin embargo, ya en las primeras escenas comienza a perfilar un pensamiento económico, por ejemplo en una de las primera páginas la cautiva realiza una reflexión acerca de las cifras que costaría llevar a las queridas europeas a las aldeas para acompañar a los hombres y en tal sentido empieza a “calcular” y a ser consciente del engranaje económico movilizador del mundo circundante.

En tanto Ema tiene los primeros contactos con los caciques, su noción lucrativa despierta. A partir del tercer capítulo se problematiza el valor del papel moneda y de qué modo éste se convierte en un espejismo. En apariencia era útil para evitar la guerra, pero en verdad servía para empoderar a Espina y a los caciques. Ellos

deseaban ponerlo a circular, para generar ese falso montaje económico. Es interesante que Aira habla de crear un “clima de dinero” (2005: 78). El planteo excede las circunstancias decimonónicas del fuerte de Pringles, la propuesta sería mirar al dinero como un objeto desprovisto de todo valor, como un decorado de la guerra y el poder. Es: “una construcción arbitraria, un elemento escogido únicamente debido a su utilidad para hacer pasar el tiempo” (2005: 77) y en tal sentido la Historia no es más que una acumulación de pagos que fueron frustrando o engordando posibles guerras y acuerdos.

Ema parece consciente de esa absurda circulación monetaria. Se observa en el cierre del capítulo una conversación con Gombo acerca de los mecanismos de poder de Espina y sobre el modo en que la naturaleza (los faisanes) serían presentes del trato con el coronel. En esa escena se ve el germen del negocio de la cautiva, se inicia así una elucubración sobre el poder del dinero y la relación entre la economía y la naturaleza: “Ema quedó pensativa. Pasó la tarde tomando sol” (2005: 81). De su ocio nació el comercio: si Espina podía reproducir papeles monedas, ella podría hacer lo mismo de manera natural.

Una travesía hacia el poder

Ema la cautiva narra el peregrinaje de su protagonista a la ciudad de Azul, luego hasta Pringles y más tarde a los lagos del sur en la Patagonia argentina. Parece un desplazamiento lento y absurdo cuyo mayor interés está dado por la tensa convivencia entre el paisaje desértico y el hombre. Este motivo del viaje referido extensamente en la tradición literaria argentina, en la novela se vuelve solo un pretexto para poder poner a circular otros cuestionamientos, pues el punto nodal de la trama no es el viaje en sí sino el desplazamiento psicológico (en términos de mutación de su personalidad). La cautiva pasa de una condición marginal de sumisión a la lógica empresarial que la convierte en una mujer con poder. En este sentido, el desierto es el escenario que desvía los focos de atención hasta llegar al problema esencial del relato: el dinero, el poder y lo que la cautiva hace con ellos. En varias ocasiones se hace referencia al espacio a la manera de un hábitat fantástico, y el fuerte como una “torre de Babel”, o una “heteróclita ciudad de juguete” (Aira, 2005: 21). Tanto la imagen del paisaje y de los indígenas como del estilo de vida de

la cautiva, generan una distancia respecto de lo que se lee en las primeras partes de la obra pues al llegar a Pringles, el punto de vista narrativo se focaliza en Ema, quien deja la plácida convivencia con Gombo y es raptada por un indio, situación bisagra en la conformación psicológica y económica del personaje. Ello permite ir pergeñando un perfil interesante de mujer dado que ya no asume un lugar subalterno y desplazado. Podría decirse entonces que en ese peregrinaje la personalidad de Ema avanza junto con la trama. Como sujeto femenino logra obtener poder y establecer las bases de su futura empresa.

Desde el cuarto capítulo, ella es la gran protagonista de la novela. Este apartado inicia con el tono menos de un relato, sino que de un ensayo filosófico-económico en tanto se registran las reflexiones de Espina sobre el exceso y el dinero. Lo interesante en esos fragmentos es observar el uso que él hace del dinero y de qué modo lo vuelve un bien fantasmagórico. La plata circula al igual que una ensoñación: se describen carretas con dinero, se imprime la cara de Espina y la de la reina de Inglaterra en los billetes. Este detalle no es menor en tanto evidencia que el poder excede los límites del desierto y vale, en tanto cobra valor respecto a otros lugares, a otros horizontes culturales imaginarios, por ejemplo, Europa para los nativos. En definitiva, ese es el valor real del dinero: no el impreso en el billete sino la sensación de uso y el caudal enigmático que pueda albergar, sobre todo las supersticiones que despierta en las fantasías de sus usuarios.

Si se tiene en cuenta la combinación de personajes presentada por Aira en este teatro fantástico del desierto, cabe señalar uno que funciona al modo de contrapunto de Espina: Hual, ya que pese a su riqueza no detentaba poderío. Se lo describe rodeado de exotismo, superabundancia, factores con los que no hace nada, la improductividad ociosa alimenta la vida del príncipe. Se sabe que obtenía pingües ganancias del lacrenegro (urucú) nacido en sus tierras, sin embargo, en esa rentabilidad ociosa hay un dispositivo útil para la cautiva. Luego de vivir con Huel, Ema ya conoce mejor los territorios y movimientos de blancos e indios, se vuelve experta en el ocio: empieza su colección de mariposas. Acaso sea este el primer gesto por un lado ocioso, pero por el otro de acumulación, es decir como una forma de montar una economía primaria a partir de la cual la cautiva inicia un tránsito hacia el poder o mejor, comienza a transitar su empoderamiento. Una vez que se asienta en los territorios de Catriel tiene contacto con los ejemplares más fabulosos de los

faisanes hasta detectar el dorado, aquel que funciona en clave alegórica de la futura riqueza de la protagonista y del lujo aproximándose al sitio donde ella vive.

Así como se analizó de qué modo la idea de contar en la novela funciona en términos de acumulación, productividad/improductividad, en adelante se pensará en las otras dos acepciones: la acción de referir un suceso verdadero o fabuloso y la idea de tener en cuenta, considerar.

La ficción, una moneda corriente

Ya se ha referido en las líneas anteriores que “contar” significa para el Diccionario de la RAE: “referir un suceso verdadero o fabuloso”. Esta otra acepción permite problematizar ¿por qué Aira irrumpe en el mundo de la escritura con esa figura ambivalente que marida la tradición argentina y la europea? ¿cómo es “contada” la tradición literaria? ¿de qué modo fue consumida y sometida a la lectura de la crítica, replicada en versiones, releída y reinventada? Frente a esas preguntas, Aira contesta con acciones: multiplica las posibilidades de pensar desde la literatura, hace de ella algo más que contar una peripecia. Subvierte lo establecida y retoma esa actitud señalada en la contratapa de posicionarse en contra de las lecturas tradicionales: cuestiona la configuración de referentes como el desierto y las cautivas para poner a funcionar en ese paisaje uno de los motivos que ha movido al mundo y a la Historia: el dinero.

Para Aira el dinero no vale en sí mismo, puede ser monedas, faisanes, naipes firmados por un gobernador, para este escritor el flujo del dinero se convierte en una suerte de juego regulado por ciertos sectores. De igual modo, el flujo de la ficción, su circulación, funcionaría también al igual que un juego. Entonces, contar ya no solo sería calcular unidades sino hacerlas funcionar en una trama ilusoria, en un juego literario que mientras construye un sistema lo sostiene y lo pervierte constantemente.

Pensado desde la trama es útil reparar en una conversación sostenida por Ema y Espina –uno de sus primeros encuentros– y que imbrica las dos acepciones de la idea de contar. Por un lado, cuentan billetes por medio de una maquina, pero también se explicita la historia de esa maquinaria. Espina explica su origen y funciona-

miento y lo que inicia con tono filosófico y continúa en términos económicos es en realidad un relato, es decir, mera ficción. Esa exposición sobre las primeras impresiones de billetes deviene un cuento: “No sé para qué le cuento estás historias” (2005: 168) asume Espina que no es más que el motor ficcional que le permite a Aira problematizar detrás de esa línea la productividad de la literatura, precisamente él que no acaba nunca de producir ficción. La tradición de la literatura argentina parece querer contar de modo obsesivo la Historia, evidenciando una pulsión igual de interesante: contar el cuento de la economía que cifraba esa Historia y la forma en la que se amalgaman el poder narrativo y el poder político, que no es otra cosa que el poder económico.

En gran medida, esta ficción aireana se cifra en la tensión entre la escritura y el dinero. Como explica Piglia, en relación con Roberto Arlt, –cuestión también observada en Aira– “la escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar (...) la ficción es esa máquina de fabricar pesos (...) esa máquina es la literatura” (Piglia, 2000: 28). Pensar en la maquinaria económica es una invitación a pensar en la producción maquinales de ficción.

Alejandra Laera advierte en la Introducción de su libro *Ficciones del dinero* de qué manera distintas generaciones de escritores tomaron como matriz de su escritura el tema antes señalado. Analiza ciertos autores: Alan Pauls, el mismo Aira con su novela *Varamo*, Ricardo Piglia entre otros, y explica que esas ficciones encuentran “en el dinero una potencia renovadora para el relato, una matriz que permite hablar a la vez del mundo y de la literatura, que permite tramitar una experiencia” (2014: 22). Lo que resulta interesante de su planteo es que puede pensarse que la novela de Aira *Ema la cautiva* se adelanta a esa lógica señalada por Laera dentro de los años 1990 y 2001. Este autor parecería superar esa ficción dineraria no sólo desde lo temático como se ha intentado demostrar en el análisis, sino desde una actitud como intelectual de producción inacabable, difícil de enumerar, clasificar y leer. Así, se convierte en el escritor que desborda la lógica del mercado para marcar otra matriz o torsión nueva respecto del dinero. Sus libros – por inscribirse en el mercado, en el sistema, al volverse mercancías de constante producción– son dispositivos de escritura parecidos al sueldo en billetes falsos de *Varamo*, el botín quemado de Piglia o el absceso del protagonista de la novela *Wasabi* de Pauls, pues se someten a ese mecanismo que funcionan en contra de un sistema.

De esta manera, la identidad pública de Aira y su lugar en el campo cultural argentino de las últimas décadas se vuelve siempre una invitación a leer en contra, a someter a una torsión la ficción.

Sería útil subrayar que Aira parece preguntarse hasta dónde es posible inventar una operación escrituraria capaz de posicionarse frente a la tradición literaria y la Historia Argentina. Una tradición atravesada por dicotomías irresueltas, proyectos políticos pensados en y desde la literatura que establecieron las disputas del ámbito cultural y editorial. De ahí que su escritura mejore esas propuestas, las supere desde una tendencia a insertarse en la ruptura y homenaje de modelos. Por cierto, en *Ema la cautiva* se evidencia un intento complejo, puesto que recrea el mundo desértico de la tradición y al mismo tiempo se convierte en la contracara de la realidad inmediata. Funciona entonces a modo de evasión hacia el pasado que se sitúa en el siglo XIX, pero se aproxima de modo irremediable a la actualidad de su edición. Con esta novela no busca reactualizar las dicotomías que atravesaron toda la literatura argentina desde los cronistas hasta hoy, sino revelar de qué modo la otredad, los personajes menores o secundarios, ganan la pulseada por el poder. La novedad, la mirada irreverente se observa en el mecanismo por el cual Aira le da el poder, el dinero, a una mujer socialmente desplazada quien, sobre el final, gobierna el ámbito financiero del desierto.

La economía no entiende de contemplaciones

Sobre el final de la obra Ema establece su comercio, gracias a su relación con Evaristo Hugo de quien hereda uno de sus mayores tesoros: los mapas de las especies de faisanes. Con él comienza a advertir que lo único que mueve el mundo es el dinero pues para los indios esos rollos de papel eran la vida, dado que era una actividad “cuyo secreto se les escapaba” (Aira, 2005: 151). A partir de esos mapas toma contacto con la reproducción y la manipulación genética de los faisanes. También logra conocer los criaderos y en esa salida en la que se vincula con el ingeniero zoológico puede leerse una operación simbólica: Ema vuelve al mundo indígena, a la naturaleza solo con dos faisanes que lleva de regalo. Parece no necesitar nada más, es sin dudas una mujer ya no relegada sino fuerte, concedora del mundo indígena y del paisaje y con una proyección económica clara. Llevaba con-

sigo todo lo necesario: conocimiento sobre la reproducción, las muestras proveedoras y su coraje. En ese sentido, Aira propone otro imaginario sobre las cautivas. O mejor, visibiliza un imaginario sobre las cautivas ignoradas por los autores canónicos antes mencionados: como un eslabón crucial en la rueda de comercio y poder entre blancos e indios, ya no como un objeto de transacción o una mera progenitora de mestizos, ahora se la reconoce en un perfil empresarial, genetista, un modelo de mujer del siglo XX extrapolada en el contexto decimonónico. De este modo puede verse la figura espejada de Ema y Espina, los dos reproductores de algo que funciona como el dinero. Es útil recordar ese encuentro referido anteriormente en el que todavía ella estaba con la necesidad de negociar con él. Así aparece la idea de crédito, contrabando y circuito de opulencia en tanto desmembraciones del dinero. A partir de esa entrevista con Espina comienza su plan, monta su empresa. Consigue los caballos de los traficantes, los materiales para construir, hasta los empleados, lo que la convierte en una empresaria mujer. Emprende una especie de viaje, acaso una travesía en diálogo con la escena inicial de la novela con una difusa simetría: los trabajadores de Ema parecen los soldados del principio, los faisanes asustados y amontonados parecen los presos escuálidos de las primeras páginas. Todo ello es arrastrado en una travesía hacia un límite del que no se conoce ni sospecha el final, y sobre el cual no habrá contemplación alguna por el otro ni por la naturaleza –víctima ahora de la explotación de la cautiva–.

Una vez ya en el rol empresarial, Ema concurre a una feria. En dicho contexto es interesante observar de qué modo se conjugan la teatralidad y el comercio. El ambiente tiene un tono espectacular y ficticio: actuaciones, equilibristas, orquesta, todo se desarrolla en el anfiteatro oval donde también se realizaban las ventas. Allí aprende sobre papeles para emitir moneda y tiene contacto con los mejores ejemplares de faisanes. Consigue los más exóticos, garantía de mejorar la raza y agrandar el comercio. La técnica narrativa utilizada por Aira funcionaría como un *zoom* que agranda y distorsiona, y que pone en primer plano la importancia del simulacro dinerario montado para los indios. Y así como ellos inventaron el “simulacro del dinero” (2005: 181) a partir de la opulencia de sus máscaras, también se muestra el modo en que ellos funcionan en él. Entonces lo que está poniendo de relieve el autor es que el dinero se consigue y se aniquila a la vez y que toda la parafernalia

teatral de alrededor no es más que una maquinaria deslumbrante usada para confundir. Es importante señalar que la escritura de Aira se observa ornamental, exótica, detallista, con abundantes descripciones con tono naturalista y esteticista cuando habla del desierto, los faisanes o los manatí: “Cuando nadó al revés le vieron dos cuernos a los lados de la cloaca, erectos, del largo y ancho de dos lápices (...) La hembra giraba: la cloaca envuelta en anillos de materia bulbosa que latía. Se acoplaron y cayeron hasta el fondo” (2005: 122). Una literatura que “se entrega al juego de desarmar y rehacer como otra cosa, la lógica del verosímil” (Fernández, 2012: 101) y que vemos empleada desde un *zoom* que distorsiona –las dimensiones y descripción del manatí desborda la lógica del realismo: “era un manatí de seis metros de largo, azul” (Aira, 2005: 121)–, para montar un simulacro igual que el de la rueda económica.

Ahora bien, ¿de qué modo se va enriqueciendo la protagonista? Ema sobre el final es descrita como una conoedora de genética. Una manipuladora incapaz de reparar en los animales, que solo considera su rentabilidad pues nadie puede contar con la compasión de Ema. En ese sentido, la tercera acepción brindada por el diccionario sobre el término “contar” se revierte. El procedimiento basado en inseminación, incubación y cría llega al nivel de la explotación. La naturaleza ya no es un elemento solidario a la causa económica, sino un elemento fagocitado por la misma economía. Un claro ejemplo se lee con el caso del faisán gris. Ella sostiene con astucia la técnica capaz de asegurar la reproducción constante: riegan el ovario hasta dejar a los animales casi sin movimiento, hasta su mayor grado de rentabilidad. Al ser una empresaria no repara en contemplaciones humanas y explica que lo rentable es hacerlos tener dos huevos por día y aduce que el animal ya tendría tiempo para recuperarse. Se ve así al personaje como una mujer fría y calculadora. Sumado a ello la escena se complejiza puesto que se habla de reformismo sexual, de darles estimulantes a ciertos ejemplares para que pudieran moverse, todo se vuelve extraño y más propio de la ciencia ficción que del desierto del siglo XIX. Es una visita al desierto decimonónico desde el extrañamiento, con la maquinaria y el pensamiento genético/económico adelantado al futuro.

En la excursión de Espina por el criadero de Ema se problematiza también la relación economía-arte, pues se sugiere que muchas de las aves son una joya, una obra de arte. En dicho contexto se evidencia la mano humana interviniendo la

naturaleza para crear eso: arte y dinero. Incluso el método de inseminación se vuelve un trabajo artístico según se describe paso a paso del procedimiento, parece un espectáculo con final trágico y funesto: la pastilla para afrontar al macho, la manipulación del testículo, el gesto sombrío del animal luego de la extracción seminal, los frascos de laboratorio, la etiqueta con un número en clave, las marcas de los operarios que evidencian en sus dedos la resistencia del animal, todo genera un ambiente ajeno a imágenes del desierto del siglo XIX. El circuito económico es para Aira el horror artísticamente trabajado, se lee sobre los animales: “ojos en blanco y la cabeza le colgaba como un guiñapo”, “gritos y aletazos”, “ferocidad de sus pacientes”, “no podían drogarlas”, “tenía los ojos inyectados, le temblaba el pico”, “se desplomaba” (2005: 189-190) tanto es así que hasta Espina se muestra asustado, impresionado y es Ema quien, con la frialdad necesaria para llevar a cabo semejante manipulación genética, logra asumir que la crueldad es parte de la convivencia con estos seres. El plan, no obstante, parece perfecto: generar un ecosistema tan poblado de animales de esta especie que en la abundancia se pudiera esconder una riqueza infinita, tan próximos que resultarán invisibles. En este sentido es relevante remarcar el caso del Faisán estrella, el famoso Satélite que funciona alegóricamente como el negocio de Ema: parece desapercibido, no ostenta su color verdadero (parece gris, pero es dorado) pero guarda un gran valor.

La excursión de Espina por los criaderos de tortura y terror asocia, de este modo, a la idea de dinero dos términos ineludibles: poder y sexo. La metáfora final de la visita a la empresaria revela la imagen de los indios luchando en el agua con los faisanes –resistentes al baño– cuestión que genera una tensión en el espectáculo. Lo vuelve para Espina un acontecer entre grotesco, terrorífico y placentero: un momento artístico. Aira muestra lo que en verdad mueve al deseo y por ende al dinero. Anticipa la clave de angustia que todo placer conlleva: parece no haber moral capaz de detener la sed del deseo. Parece no haber dinero alguno capaz de ordenar los límites estéticos/eróticos que trastocan el deseo. El lector asiste a una escena en la cual unos indios intentan de la manera más cruel ahogar aves, pero en esa imagen está cifrado lo que Espina siente placentero, bello, es para él, un hecho artístico. El narrador la describe como un juego, se lee: “El agua hacia brillar a los peones y faisanes que se debatían. Sintió crecer en él un extraño desasosiego, la intranquilidad, el deseo súbito. El criadero era un juego de niños, sin consecuen-

cias. Le sobrevivían. Encarnaba a la sodomía” (Aira, 2005: 194).

Lo sugerido por el escritor por medio de este desenlace sería que el mismo juego o circuito que mueve al dinero mueve al deseo y en tal sentido, la imaginación literaria en el intento de dar cuenta de él cae en un punto de fuga, sin consecuencias ni límites. Espina se muestra atraído y horrorizado por aquello que él mismo financió. En ese pasaje se lee acaso una paradoja: es difícil configurar un circuito dinerario, pero es imposible salirse de él una vez iniciado, pues la economía, como la ficción avanza inacabadamente.

Desierto y tradición

La novela de Aira es un dispositivo que observa de manera distinta el desierto y la tradición: bajo la óptica de una economía actual se recrea la tradición decimonónica, ya no suscribiendo a una forma específica de proyecto político o literario, sino por medio de operaciones de escritura novedosas respecto de la tradición. *Ena la cautiva* es una obra anclada en múltiples referencias al campo cultural argentino y es, por ello mismo, una reflexión sobre el poder, el dinero y los agentes favorecedores de esa relación. Por medio de la reformulación de temáticas como la de los indígenas, las cautivas, el desierto y la tensión civilización/barbarie instala sentidos más propios de fines del siglo XX, por ejemplo, los relacionados con la genética. Ese diálogo permanente con la tradición se convierte en un procedimiento por el cual puede leerse el horror que todo sistema financiero conlleva y los sutiles modos en que este se amalgama con el poder político.

De este modo, Aira propone una forma de pensar el discurso literario e historiográfico sobre el desierto que oscila entre la novedad y el homenaje. Es importante pensar finalmente que los señalamientos del autor siguen aún desafiando a los lectores: todavía debe problematizarse los desplazamientos socio-culturales y económicos a los que se someten a ciertos sujetos considerados “secundarios”, todavía la manipulación genética es un tema de controversias, así como siguen siendo actuales las teorizaciones acerca de la relación arte/dinero/poder. Sin dudas, este autor logra plantearse esos debates de una manera muy novedosa, descontextualizándolos para volverlos aún más cercanos y vigentes.

Bibliografía

- Aira, César (1993). "Artl" en *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2005). *Ema la cautiva*. Mérida: el otro el mismo Ediciones.
- Contreras, Sandra (2005). "Prólogo" a *Ema la cautiva*. Mérida: el otro el mismo Ediciones.
- (2015). "Aira con Borges". Biblioteca Nacional Argentina "Mariano Moreno"; La Biblioteca; 13; -1-2013; 184-198.
- Diccionario de la Real Academia (2018), recuperado de: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Fernández, Nancy (1996). "Bordes, límites y fronteras: notas sobre los viajes en Mansilla, Saer y Aira" en *Letras, Curitiba* n°45, Editora da UFPR.
- (2012). "César Aira, el punto de inicio" en Mónica Bueno (comp.) *La novela argentina: Experiencia y tradición*. Buenos Aires: Corregidor.
- Laera, Alejandra (2014). "Introducción" en *Ficciones del dinero*. Argentina, 1890-2001, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Calarco, Martín (2015). "Inscripciones contemporáneas de la matriz gauchesca. Moreira y la revolución cultural de los 60'-70', de César Aira a Néstor Perlongher" en Edgardo Berg y Nancy Fernández (coord. y ed.) *Intervenciones*. Mar del Plata: La Bola Editora.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rotker, Susana (1999). "Noticias de un mundo que se acaba. Una excursión a los indios Ranqueles de Lucio V. Mansilla" en *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Arial.