

Adriana Astutti\*

## ➤ El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja*, de César Aira<sup>1</sup>

### 1. Un caso ejemplar

Luciano pensó: Hablan de mí. Eran dos personas grandes y él era el tema de la conversación, como si fuera la guerra, el gobierno alemán o el señor Poincaré: tenían aire grave y razonaban sobre su caso. Pero ni siquiera esta idea le causó placer. Sus oídos estaban llenos de las palabras cantantes de su madre, de las palabras chupadas y pegajosas del señor abate. Tenía ganas de llorar. Felizmente sonó la campana y le devolvieron su libertad (Sartre 1975: 132-133).

La cita es de *La infancia de un jefe*, de Sartre, una novela breve de formación irónica narrada en una tercera persona plegada al personaje, que va desde la infancia a la juventud, al momento en que Luciano se vuelve jefe, mayor. La novela es ‘ejemplar’ en muchos sentidos, sobre todo porque relaciona el encuentro de la identidad largamente buscada por Luciano con su adscripción a las juventudes fascistas. Marina Bethlenflavay (1979: 131-138) escribe: “Es en Sartre que encontramos en principio una descripción analítica y detallada de la experiencia subjetiva que vuelve al niño tan susceptible a las sugerencias de los otros”. El niño en Sartre, dice, se siente deforme y espera su definición de los otros, a la vez que sufre por su disponibilidad. Depende de y a la vez se identifica, no sin cierta culpa, con la máscara de inocencia que los adultos proyectan en él. Sujeto a esas proyecciones, el niño resulta “conformista, lleno de respeto por el orden establecido y las máscaras del poder. Nada queda de la energía subversiva del niño surrealista y revoltoso”<sup>2</sup>. Luciano tiene finalmente la certeza de existir y ser alguien porque ‘lo reconocen’ como joven, y como joven francés que odia a los judíos. Entonces se encarna en una ‘saludable’ tradición nacional y familiar. Luciano encarna el estereotipo nacional, mientras el trabajo sobre el estereotipo era el eje de argumentación de la novela, como ya se ha señalado (Amossy/Rosen 1982: 86-94). Pero aquí no nos vamos a dete-

---

\* Adriana Astutti es docente de Literatura Argentina y directora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario. Es autora de *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig (2001). Es también una de las directoras de Beatriz Viterbo Editora desde la creación de este sello editorial en 1991. Correo electrónico: aastutti@arnet.com.ar.*

<sup>1</sup> Este texto retoma fragmentos de otros textos en que abordé el tema de la infancia, y que fueron publicados en una primera versión en Astutti (1997) y (2001).

<sup>2</sup> Véase también Dolto (1994), Cap. 3: “Memorias de infancia”. Acerca de Rousseau en relación con la infancia y la importancia de enfocarla en el proceso de la educación, véase De Mause (1974), Cap. 10: “El hogar como nido: la infancia en la clase media en la Europa del siglo XIX”.

ner en *La infancia de un jefe*. Nos interesa ahora sólo esa cita. En ella, Luciano, que en el principio del relato parece una muñequita con su trajecito y sus largos bucles rubios, al punto de que no está seguro, ciertamente, de si es un nene o una nena –los niños, dice Dolto (1994), varones y niñas, usaron los mismos trajes en la primera infancia hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando comienzan a aparecer en la publicidad y se ingresa al niño en el consumo–, observa a los grandes (su madre y el educador) debatir acerca de su ‘indiferencia’ en el colegio. “Hablan de mí”, piensa. “Soy un caso”. Un caso que impone la gravedad de los tonos, como si él mismo fuera la guerra, o un gobierno amenazante. Pero como no se reconoce ni en las palabritas cantantes de la madre (“hablaba muy rápidamente y tenía la voz musical de cuando estaba enojada y no quería demostrarlo”) ni en las palabras pegajosas del maestro (“El señor abate hablaba muy lentamente y las palabras parecían en su boca mucho más largas que en las de otra persona; hubiérase dicho que las chupaba un poco, como a los caramelos, antes de dejarlas pasar”), sino que padece los tonos y el pegoteo de esas palabras, eso le afecta y le da ganas de llorar.

Entre la familia y la escuela, entre dos mayores, educadores, que hablan de él y que sin embargo ignoran su presencia, un chico escucha ese diálogo y en él no sólo lo que se dice sino los tonos, las velocidades y la consistencia de esas voces en conversación. Hasta que suena la campana y recupera su libertad. Qué hace Luciano con esa libertad, es un hiato: no está en el relato. Esa libertad recuperada es el fuera de escena, el resto inutilizable, para la vida de ese chico ‘que va a llegar a ser jefe’. Es el ‘afuera’ que el relato no incluye a pesar de incluir los ‘adentros’ de la clandestinidad: oculto bajo las sábanas, Luciano toca su pis de noche; encerrado en el baño, Luciano fantasea que lo miran desde afuera y ensaya las poses más adecuadas para darse a ver; en el silencio de la siesta, Luciano juega a ser huérfano. Todos esos espacios, cerrados, son espacios ‘velados’. Por eso el relato o el saber del psicoanálisis pueden ‘develarlos’. Luciano es efectivamente un ‘caso’, en tanto la indiferencia y la retracción de la que hablan su madre y el profesor tienen en el relato su origen en la escena primitiva, escena en la que el niño presencia o cree presenciar la relación sexual entre sus padres. No sólo en este punto el relato de Sartre sigue los pasos del psicoanálisis. Irónico, el relato da por sentado que la ingenuidad de Luciano, como la de cualquier niño, es, al menos, sospechosa: la sexualidad infantil “en la medida en que se halla sometida al juego de las pulsiones parciales, íntimamente ligada a la diversidad de las zonas erógenas, y en tanto que se desarrolla antes de establecerse las funciones genitales propiamente dichas, puede describirse como ‘disposición perversa polimorfa’”, dirán Laplanche y Pontalis (1981: 273) siguiendo a Freud (1993: 173). Desde esa perspectiva, cómo no ligar, entonces, la intimidad del niño a la clandestinidad y al secreto. Cómo resistirse, por tanto, a la interpretación.

Lógicamente, aquella libertad, que interrumpía el afecto desencadenado por la gravedad de los tonos de voz de los mayores sobre el cuerpo del niño, no puede tener palabras en el relato. Por trivial o por evidente, no cuenta. O quizá sólo cuenta, y sólo existe, en ese instante en que significa la interrupción de la sanción de las voces de los mayores sobre el cuerpo del menor. Lo que sigue, el recreo, es un júbilo inútil. Es evidente que el hiato es lo que mejor le va en este texto de Sartre, que es una versión irónica de la novela de formación, y en la que, por lo tanto, cada cosa está llamada a significar doblemente<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sobre la novela de educación, véase Bajtin (1982: 200-248).

Sin embargo nuestro interés aquí va por el lado en que se escapa, justamente, lo no aprovechable, lo inconsecuente, lo no interpretable en la novela de educación, a partir de una primera pregunta: ¿en qué punto se tocan, y cómo lo hacen, literatura e infancia? ¿Cuál es la ‘relación de infancia’ en la literatura? Imposible responder de modo abstracto, sin traicionar cada caso en particular. Quizá sea mejor, para acotar el problema, detenernos en una antología de relatos aparecida en Argentina con el título *Memorias de infancia* (Lugones 1968), para ver rápidamente cuáles son los tonos en los que allí se intenta hablar de la infancia.

Uno, se sabe, es el de la memoria, a veces nostálgica de un orden o de un paraíso perdido donde la infancia vuelve como un relente: la infancia como un hálito o una repetición que acuna y abriga, en la imagen de una abuela siempre dulce que en la intimidad deslía interminables cuentos, cuentos de los que sólo se cuenta el recuerdo idílico de la voz y del perfume de esa abuela, y no, nunca, los efectos de la crueldad frecuente de las historias contadas. Es el tono que usa, por ejemplo, Manuel Mujica Láinez en “La cama china” (Lugones 1968: 29-31). Otro es el tono reivindicativo en que se narra, al modo de la infancia, una injusticia ejemplar, y que aparece en los cuentos de Rodolfo Walsh: en “El 37”, incluido en *Memorias de infancia* (Lugones 1968: 53-60), y también en el ciclo de los Irlandeses, diseminado en varios libros de este escritor<sup>4</sup>. Otro tono es el de la picardía y el de la fábula moral, que en la antología está representado en el texto de Abelardo Castillo, “La culpa” (Lugones 1968: 13-22), pero que paradigmáticamente es la infancia de Picardía y la de los hijos de Fierro como la contó Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (1988). Otro tono es, finalmente, el que vimos en Sartre, el de la novela de la educación. En todos estos relatos se intenta, a partir de la memoria, ‘hablar de’ la infancia, sin que la infancia ‘ocurra’ en ninguno de ellos.

## 2. Niños demasiado inteligentes: dos ejemplos

En un diálogo de *Los premios*, la novela de Julio Cortázar, un niño, Jorgito, habla con un personaje típico de Cortázar, que en este caso se llama Persio:

- Además te traigo novedades del octopato –dijo Persio. Jorge puso los codos en la mesa.
- ¿Lo encontraste debajo de la cama o en la bañadera? –preguntó.
- Trepado en la máquina de escribir –dijo Persio–. Qué te creés que hacía.
- Escribía a máquina.
- Qué chico inteligente... (Cortázar 1964: 28)

Jorge, el niño, es en esa novela el único que puede prestar atención precisamente a aquello que no está escrito, a las posibilidades semánticas arbitrarias y no codificadas, como diría Agamben (2001). Jorge es capaz de prestar atención desinteresada a lo literal,

<sup>4</sup> Los relatos de infancia de Rodolfo Walsh, que parten de lo autobiográfico, se reúnen en el llamado “ciclo de los Irlandeses”. No están sin embargo recogidos en un solo libro. El ciclo está formado por los cuentos “El 37” (Lugones 1968: 53-60), “Irlandeses detrás de un gato” (Walsh 1997: 71-96), “Los oficios terrestres” (Walsh 1996: 53-68) y “Un oscuro día de justicia” (Piglia 1973). Los tres últimos fueron recogidos en *Cuentos* (Walsh 1993). Sobre este ciclo, véase Torre (2000).

y ése es su premio. No porque Jorge no sepa leer. Efectivamente Jorge lee en un prospecto médico acerca de los lípidos y los lípidos saltan de la química para volverse la manera de nombrar a los enemigos y de allí vuelven a saltar a lo codificado, no por la medicina sino por lo social, en tanto lípidos son componentes de las grasas y “grasas” es una manera de nombrar a las clases bajas e incultas por parte de las clases ilustradas en Argentina. Sólo que Jorge mezcla los diversos códigos según una idea de justicia que le trasciende y que habla, no del modo de operar injustificado y arbitrario de su no saber de niño, sino del saber de Cortázar, nunca puesto en suspenso a la hora de hacer de este niño el objeto de su narración. Entonces Presutti, por ejemplo, que para el grupo culto es el prototipo del grasa, no es un lípido en su interpretación. Si Jorge puede efectuar esas mezclas es porque para él *lo escrito no es ley* sino un ámbito más desde donde empezar a variar. Jorge pone a variar la lengua materna: vive y habla, efectivamente, entre lo escrito y lo oral, como una especie aparte, un ajolote, un anfibio. Sólo que en Cortázar esa ambigüedad permite formar especies de más de uno. Por eso entre Jorge y Persio (que es un adulto raro, acaso ‘infantil’) puede establecerse una comunicación a partir del reconocimiento mutuo de la inteligencia compartida. Por eso, los malentendidos de Jorge son en la novela la manera señalada de entender bien y tienden a un sentido final. Tan sólo eso basta para probar que en *Los premios*, como en todos los ejemplos previos, se habla de la infancia, pero la infancia no ‘ocurre’ en este texto. Y por eso lo citamos aquí no como caso (que es declinación, caída y avatar) sino como ejemplo<sup>5</sup>.

¿Es ineluctable, como un destino, no poder utilizar la escritura más que para inventar una infancia que no existe en la realidad o para servir a una ideología imponiendo sus modelos?, se pregunta Dolto (1994: 41). A pesar de la recurrencia de la infancia en la literatura, ¿se excluyen, finalmente, infancia y escritura? Algunos textos que escapan a todos aquellos tonos de la memoria, la picaresca o la fábula moral, o que los exceden, parecen decir que no. Un caso que al azar de la memoria de lecturas se opone a este encuentro entre un chico y un adulto ‘fuera de lo común’ es el que tiene lugar en el cuento de J. D. Salinger “Un día perfecto para el pez banana” (Salinger 1990). En ese cuento, de una melancolía perfecta y paradójicamente radiante, Sybil, una nena exigente y coqueta, es la última en hablar con Seymour Glass, a quien ella llama “*see more glass*”, en una torsión gratuita del nombre que repite todo el tiempo. Sybil y Seymour hablan con una capacidad equivalente para aceptar y continuar la charla por puro juego, mintiendo a veces un poco y aceptando la mentira, despreocupados de la verdad. Se diría que los dos se encuentran en un acto de fabulación. Desde los colores de la malla hasta el número de tigres en ronda, pasando por la increíble historia de la triste vida del pez banana. Cada uno de los detalles del relato es esplendoroso, lo que lo vuelve más melancólico, porque, se sabe, la muerte acecha fatalmente al final (del cuento y de la vida de Seymour y de la relación de infancia que se tiende entre los dos). Pero esa aceptación a la vez curiosa e indiferente los vuelve impredecibles a ambos, niños los dos e incapaces de predecir nada: una fisura en el presente. No porque sean por demás inteligentes (no porque Seymour fuera el mayor de una familia de niños prodigio o acaso un genio), sino porque los dos son, en sus réplicas, muy rápidos y a la vez siempre lentos. Por eso no es

---

<sup>5</sup> Acerca de este carácter deceptivo del tratamiento de la infancia en Cortázar en oposición al caso de Felisberto Hernández es notable la lectura de Alberto Giordano (2002), a la que me adhiero.

fácil vivir con ellos. Despiertan la irritación de la madre en el caso de Sibyl, y la desconfianza de los suegros y tal vez del lector en el caso de Seymour. Son tentadores mientras parecen andar a tientas y todo el tiempo fisuran la realidad con lo real<sup>6</sup>. Un viaje con ellos no es una aventura. No hay ni la meta ni el descanso de una distancia que superar. Y no hay futuro sino un presente absoluto. Un viaje con ellos es una cruzada, una fuga, un raptó: es abrir un agujero. Acá<sup>7</sup>. Por eso no sirve de nada haber leído muchas veces este cuento. El contacto con la infancia en él hace que el cuento contagie una fragilidad absoluta, la fragilidad de un cristal (“*see more glass*”) a punto de quebrarse. Y uno vuelve a tener cada vez, a pesar de saber el desenlace, la sensación de que la muerte está al acecho más allá, o más acá del final. Indiferente de aquello que en el relato se cuente, el retorno de la infancia en él comunica un ‘estado’, en el sentido que esta expresión tiene para Nietzsche<sup>8</sup>.

Algo de eso, creo, es lo que sucede con la infancia en Manuel Puig, en Silvina Ocampo, en César Aira, en Alejandra Pizarnik, en Arturo Carrera o en Osvaldo Lamborghini, por citar otros casos en el ámbito de la literatura argentina. La relación de infancia en todos ellos es poco común, lo cual no implica que haya entre ellos, entre sus tonos, alguna comunidad. Al contrario, podría pensarse que la infancia ocurre en sus estilos como la traición de toda comunidad; que hay en ellos, en la relación de infancia, una complicidad que se traiciona y abre un hiato por donde algo se escapa, excede los tonos y señala, como la campana de Sartre, un afuera del relato que, en principio, marca un límite donde la infancia se toca con el exceso y donde la escritura se toca con su afuera –acaso con la muerte, o con el estilo o con la oralidad–. “La infancia”, dice Aira (2002b), “es siempre la infancia de un solo niño” y el estilo es la creación de una “lengua extranjera dentro de la lengua materna”. La memoria entonces ‘se sale de madre’ y la relación señala un afuera inaprensible, un momento paradójico en que el sujeto de la memoria, perdido su dominio, puede asomarse al tiempo en que ‘yo no es yo’.

<sup>6</sup> Lo que llamamos aquí “lo real” es el presente tal cual lo concebimos en la ‘realidad’ cotidiana o según el sentido común. Es el presente fechado del día de hoy como sucesor del día de ayer y previo al de mañana (como punto de paso en la sucesión temporal), sólo que inficionado por la temporalidad del acontecimiento o del instante: algo que siempre es todavía futuro y ya pasado, que siendo presente siempre se adelanta y se atrasa a la vez.

<sup>7</sup> Con esto quiero decir que ese viaje no supone una salida hacia un suceso extraordinario, sino en todo caso un devenir: la irrupción del acontecimiento en el seno de lo que sucede, incluso en lo cotidiano. Sólo como ejemplo: las aventuras de Alicia tanto en *Alicia en el país de las maravillas* como en *Al otro lado del espejo* comienzan en el marco de lo familiar: la caída en un pozo mientras lee en el parque con su hermana o el paso al otro lado del espejo en la sala. Al respecto dice Deleuze: “El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace una seña y nos espera. [...] es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede” (Deleuze 1989: 158).

<sup>8</sup> “Voy a añadir ahora algunas palabras generales sobre mi arte del estilo. Comunicar un estado, una tensión interna de pathos, por medio de signos, incluido el tempo (ritmo) –tal es el sentido de todo estilo; y teniendo en cuenta que la multiplicidad de los estados interiores es en mí extraordinaria, hay en mí muchas posibilidades del estilo–, el más diverso arte del estilo de que un hombre ha dispuesto nunca. Es bueno todo estilo que comunica realmente un estado interno, que no yerra en los signos, en los gestos –todas las leyes del período son arte del gesto–. Mi instinto es aquí infalible” (Nietzsche 1982:61).

### 3. Relación oral o cómo huir de la lengua materna. Primera fuga

Podría decirse que ausente de la memoria, la infancia sucede sin identidad, en la relación de la infancia con otra cosa, o en la relación de oralidad. Otro caso: *La lengua absuelta* (*Die gerettete Zunge*) abarca los primeros 16 años de la vida de Elias Canetti. Lleva como subtítulo “Autorretrato de infancia”. Nada más alejado en el texto, sin embargo, que la idea de un autorretrato. La infancia vuelve, traída acá y allá por los recuerdos, como fragmento, como perspectiva, como sensación y como resto. Canetti no muestra un rostro infantil ni sucesivos rostros infantiles. Huidiza por naturaleza, la infancia no retorna en la identidad de un rostro, sino en las condiciones físicas de alguien pequeño: en las carreras que miden la longitud de un patio; en el cansancio de las piernas que deja esa carrera; en el susto que la provoca. El retorno de la infancia, la experiencia de la infancia (que en este libro se resume en la experiencia de la muerte del padre), es torbellino y también es vértigo. Pero más aún, es lo que lo ‘saca de madre’ y le devuelve una ‘lengua materna’ formada otra vez por un vaivén constante entre una lengua y otra cosa: entre el alemán –que es la lengua del deseo, la lengua secreta en la que hablaban los padres entre sí, y que es la lengua que violentamente la madre le enseña a hablar en Viena para retomar con él las conversaciones sobre cultura una vez muerto el padre, cuando el niño ya había pasado y abandonado el ladino, el búlgaro y el inglés– y el búlgaro de los cuentos –que le contaron las criadas y que ahora vuelven a la memoria no en búlgaro sino en alemán, vaya a saber por qué misterio–, y el ladino de los mayores –que vuelve en las memorias sólo para nombrar “los acontecimientos dramáticos, muertes u homicidios, y los peores terrores, [que] se [le] han grabado en ladino de manera exacta e indeleble” (Canetti 2001: 20)–.

Si aquella traducción de los más tempranos recuerdos y vivencias que debió haber escuchado en búlgaro o en ladino y ahora recuerda en alemán, ligados a palabras que en ese entonces no conocía, es un misterio que Canetti no quiere inspeccionar por temor a destruir esos recuerdos de infancia, esta permanencia intraducible de las experiencias más inquietantes o dolorosas en ladino es el núcleo incontestable de su intensidad. En esa lengua vuelve no sólo el canto homicida del chico que alguna vez fue, sino también los prejuicios del orgullo familiar. Ésta es la lengua que la autobiografía de infancia viene a absolver, la que, más allá de la memoria, comunica un estado.

Porque esa lengua hace retornar recuerdos que perduran, más allá de la traducción, es por lo que decimos que en ella se sospecha una vida previa a todo lenguaje. Entonces puede decirse que allí donde infancia y escritura se tocan, la memoria es devorada y en ese lugar aparece lo oral (y no lo vocal) de la oralidad<sup>9</sup>. Si allí la infancia ‘ocurre’ extra-

<sup>9</sup> Sobre la relación oral/vocal en la oralidad, véase Deleuze (1989: 197-198): “De la oralidad”. Deleuze subraya que la voz señala al lenguaje en su totalidad, para el niño, como modelo de lo que se pone como preexistente, previo a la formación del yo, “como si remitiera a todo el dominio de lo que ya está ahí, voz familiar que acarrea la tradición, donde el niño ya está incluido bajo la especie de su nombre y donde debe insertarse antes incluso de comprender” (199). Aun cuando esta voz dispone de todas las dimensiones del lenguaje organizado, no puede todavía hacer captar el principio de organización que la vuelve lenguaje. Permanece, por tanto, fuera del sentido, o previa al sentido. “Esta es la paradoja de la voz [...]: tiene las dimensiones del lenguaje sin tener su condición, espera el *acontecimiento* que hará de

ñando el lenguaje en la oralidad, la memoria sólo puede incorporar esa infancia como desde siempre perdida en una oralidad melancólica, que la asimila y la destruye a la vez. La infancia ‘ocurre’ en la memoria como un puro presente que no deja de pasar –“Es algo que no deja de pasar. ¿No le sucede así con las cosas de la infancia?”, preguntaba Silvina Ocampo (Beccacece 1994: 116)– y que desajusta las coordenadas de la subjetividad al hacer que la memoria cambie de género, se vuelva ‘relación’: a la vez presencia de una voz ‘oral’ en la escritura y enlace entre heterogéneos, entre mundos cerrados, entre *yoes* que al encontrarse en la discontinuidad de un presente ponen en cuestión la autoridad, la legibilidad, la comunicación. Algo que viene y va. Que está en el medio pero rechaza la mediación. Algo que está siempre presente en el discurso pero que no se deja atrapar por la escritura. No alguien que habla a la manera de un niño, sino algo que arrastra la lengua a la “infantia”: “Infantia, lo que no se habla. Una infantia que no es una época de la vida y que no pasa”, dice Lyotard (1991: 13). Eso exige un lector que no sabe leer o que todavía no sabe leer. Puesto que ese encuentro no es clandestino sino de otro género, de un género otro, no puede ser develado por la ciencia, ni sancionado por la autoridad, ni contado en la sucesión causal del relato. Debe ser contado, como lo hacen estos escritores, más allá de la lengua materna, como en un rapto, acaso por un narrador “insólito, que no se sabe de dónde salió” (Giordano 2002: 10).

#### 4. El rapto: fuga número dos

El rapto, dicen René Schérer y Guy Hocquenghem (1979: 9-47), es la puerta a lo desconocido, a lo monstruoso, a lo inhumano y altera los tiempos lentos y progresivos de la educación. Si el secuestro reposa sobre una lógica de alternancia simple con la muerte como única salida, en el rapto planea la amenaza de la perversión. De amor o de locura, el rapto siempre es de orden sexual. Y el niño tiene fantasías de rapto. Un niño siempre está por escaparse. Cautivo en un cuerpo cambiante, un niño siempre tiene la potencia de un rehén. La del que está a mano para todos los raptos. La del que, si está, es por la fuerza y siempre se puede fugar. Por eso un niño es el ladrón más perfecto. Su pequeñez insaciable puede robarse todo: ‘Eyyya me roba todo mi tiempo’, se justifica una madre en la puerta del colegio. ‘La niña de mis ojos’, dice la lengua. Y Macedonio Fernández le suplica a la niña amada ausente: “¡Que no te lleves mi Hoy!” (Fernández 1987: 106). Pero ella no escucha ese ruego. La niña amada ausente es una niña y un niño que no sabe nada del presente. Confunde el presente con un regalo y parte el tiempo en dos. ‘La niña de mis ojos’ es una lente que hace ver más allá, pero acá. Algo que por lejano, brutal o evidente ya no se ve. Lo inmenso o lo diminuto en el momento en que se cambian de lugar. ‘La niña de mis ojos’ es pura potencia de transformación.

Un niño tiene todo el saber de un viejo: “¿Aquí el presente?”, es la pregunta insidiosa con que, en *La causa justa*, de Osvaldo Lamborghini, interrumpe la clase un hombre casi viejo: Luis Antonio Sullo, agonizante y hostil. Un maestro hasta tal punto enfermo que todos los días debería estar ya muerto... “si aquí el presente, el pasado ¿dónde,

---

ella un lenguaje” (199). El retorno a la lengua de la infancia permitiría recuperar, como huella de lo dos veces perdido, esta oralidad.

entonces? y dónde el futuro” (Lamborghini 1988: 194)... Un chiste suyo es la única respuesta. Cruel, tonto, infantil, un chiste que repite lo obvio cuando da espesor a la lengua: “pero el presente como un regalo” (193). Para un niño, va de suyo, ‘el presente es un regalo’. Sorprende como un regalo y rompe los hábitos –saca al tiempo de la sucesión lineal–<sup>10</sup>.

A sabiendas y no, un niño rompe los hábitos y deshace los tiempos de cotidianidad. Un niño no tiene futuro. No es el porvenir de nadie sino a condición de dejar de ser lo que él es: un niño. Su único horizonte es el presente, pero entendido como un regalo, un exceso, un recreo, un don. Y en ese punto del malentendido la infancia se toca con la muerte. Lo sabe el maestro agonizante de Lamborghini. La literatura lo sabe. No cuando se pone a hacer memoria, a contar en primera persona ‘cuando yo era niño’, o cuando, perdida la infancia, la recuerda en función de un proyecto, personal o de estado<sup>11</sup>. Lo sabe la literatura cuando ya no cree ni en la infancia, ni en la Literatura. Cuando, más allá de cualquier creencia, tan sólo crea un niño contra el género. Lo sabe la novela que, mientras como un chico, o como un perro, se tira a muerto y finge ocuparse de ‘cosas de grandes’ –la historia, los signos sociales, las tensiones de la modernidad– como corresponde a su género, se deja tentar por un niño que se demora en aparecer.

¿Otro caso? En *Los misterios de Rosario* (Aira 1994a), Cecilia, niña y gigante a la vez, es la cautiva raptada y buscada en el seno mismo de la vida familiar. Doblemente un escándalo ya que, al margen de la literatura, Cecilia es un ‘personaje real’, como casi todos los de la novela. Eso no significa que Cecilia sea verdadera, ni que la Cecilia a la que algunos conocen sea un modelo para la ficción sino que en ella, en el uso de su nombre propio y en su aparición en la novela como ‘personaje real’, la ficción, en un rapto, traiciona la realidad y se afirma como ‘potencia de lo falso’, como ‘potencia de transformación’. Para eso es preciso que un escritor haya perdido el estilo y, con absoluta impro-

<sup>10</sup> Para Deleuze, “[l]a primera síntesis [del tiempo], la del hábito, es ciertamente la fundación del tiempo; pero debemos distinguir entre fundación y fundamento [...]. El hábito es la fundación del tiempo, el suelo móvil ocupado por el presente que pasa. Pasar es precisamente la pretensión del presente. Pero lo que hace pasar al presente, y se apropia del presente y el hábito debe ser determinado como fundamento del tiempo. Este fundamento del tiempo es la Memoria. [...] El hábito es la síntesis originaria del tiempo, que constituye la vida del presente que pasa; la memoria es la síntesis fundamental del tiempo, que constituye el ser del pasado (lo que hace pasar el presente)” (Deleuze 1988: 151).

<sup>11</sup> Respecto de la literatura hispanoamericana, Sylvia Molloy observó que la infancia se incorpora a ella de manera tardía. De hecho, son casi inhallables, dice, los relatos de infancia, autobiográficos, en la época colonial. Y en el siglo XIX, a pesar de que se admira a Rousseau, más como filósofo y novelista que como autobiógrafo, no se quiere, o no se puede, aprovechar el potencial del relato de infancia. Sí, en cambio, es aceptada la infancia en la novela histórica. Esta ausencia de la infancia en la autobiografía se debe a la ligazón de autobiografía e historia. El relato autobiográfico debe, ante todo, ser útil, ejemplar. Y, en tanto el pasado queda subsumido por el presente, es menos importante, impide la lentitud que impone el tiempo del relato de infancia. “Los autobiógrafos del siglo XIX tienden a registrar más que a evocar. La nostalgia, cuando aparece, constituye un lujo poco común en esas vidas dedicadas a la activa participación política; es una actitud controlada por un adulto calculador que desconfía del exceso sentimental (o no tiene tiempo para él), al menos en su autobiografía. [...] No sorprende por tanto que la literatura de esos primeros años, aunque esté marcada por el romanticismo europeo, más que demorarse en la pérdida del inocente paraíso infantil, tienda a pensarse en términos de ganancia [...] y progreso”. Es sólo en la literatura del exilio donde el pasado se recupera legítimamente con nostalgia (Molloy 1996: 116 ss.); véase también Ludmer (1995: 69-79) y (1999: 27-46).



piEDAD, más allá de la autoridad y de la verdad, se haya puesto a fabular<sup>12</sup>. Como el mismo Aira señala en el prólogo a *Novelas y cuentos* (Lamborghini 1988: 15) al referirse al uso que Osvaldo Lamborghini hace de su nombre propio y de su vida familiar en *Las hijas de Hegel*, se trata en estos casos de textos que, lejos de ser autobiográficos, hacen una ficcionalización algo desprejuiciada de algunos miembros de la vida familiar. En términos de Deleuze:

es preciso que el personaje sea primero real para que afirme la ficción como una potencia y no como un modelo: es preciso que se ponga a fabular para afirmarse tanto más como real y no como ficticio. El personaje no deja de hacerse otro, y ya no es separable de ese devenir que se confunde con un pueblo. [...] Pero lo que decimos del personaje también es válido, y eminentemente, para el propio [escritor]. También él se hace otro, en la medida en que toma personajes reales como intercesores y reemplaza sus ficciones por sus propias fabulaciones, pero en cambio él da a estas fabulaciones la figura de leyendas, las somete a la “puesta en leyenda”. [...] [Los escritores] deben hacerse otros con sus personajes al mismo tiempo que sus personajes deben hacerse otros también. [...] La forma de identidad Yo igual Yo (o su forma degenerada, ellos igual ellos) cesa de valer para los personajes y para el [escritor] en lo real tanto como en la ficción. Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el “Yo es otro” de Rimbaud. [...] “Yo es otro” es la simulación de un relato simulante, de una simulación de relato o de un relato de simulación que destituye la forma del relato veraz. [...] Lo que se ha de [escribir] es la frontera, siempre que la franqueen el [escritor] en un sentido y el personaje real en el otro: para ello hace falta tiempo. La frontera sólo puede captarse cuando es huidiza, cuando ya no se sabe por dónde pasa. (1987: 204-206)<sup>13</sup>.

Cecilia, decíamos, desaparece en el medio de una traición: Pellegrini, el padre, la raptó. Y la familia se parte en dos. Se reparten los amigos en dos bandos, como en casi todo caso de separación. Pero Cecilia no sólo está en el medio de la traición, sino que es el medio en el que la novela ‘resbala’. Es la pieza a la vez externa e interna cuya búsqueda encadena los nudos y fija los itinerarios, y cuya aparición, absurda, acelera los tiempos y la hace patinar. Cecilia es la gran rehén de la novela. La gran ausente. La víctima de un secuestro que, como todo secuestro, la vuelve el medio de un intercambio al desconocer su valor. Como es lógico entonces, en la novela casi nadie se ocupa de ella. Más allá, o más acá de todo, la niña no aparece por ningún lado; es el centro indiferente alrededor del cual una tormenta absurda e inusitada se desencadena y vuelve nimio todo esfuerzo de representación. Ella está en el ojo de la tormenta, pero mientras todos los

<sup>12</sup> Hemos abordado este tema, en relación con el nombre propio y el estilo entendido como enajenación e impropiedad, en el capítulo “Osvaldo Lamborghini: estilo e impropiedad”, en Astutti (2001: 29-53).

<sup>13</sup> En la cita, Deleuze, se refiere al cineasta y el cine documental. Aira dice en otros lugares que la literatura debería relacionarse con la realidad a la manera de un documental. Hemos reemplazado, entre corchetes, “cineasta” por “escritor”, porque creemos que la cita ilustra el caso de los textos en que César Aira recurre en su ficción a personajes ‘reales’ para ‘ponerlos en leyenda’. Los casos son numerosos: el propio Aira en *El volante*, *Cómo me hice monja*, *La costurera y el viento*, *Embalse*, *Taxol*, y muchos otros relatos; sus amigos escritores Daniel Guebel, Luis Chitarroni y Sergio Chejfec, en *El volante*, Sergio Bizzio en *La Prueba*, Daniel Molina, su esposa y sus hijos en *La serpiente*, su amigo Arturo Carrera en *Cómo me hice monja*, el grupo de Rosario, en esta novela, *Los misterios de Rosario*, para citar sólo algunos ejemplos. Para una lectura abarcadora de la obra de Aira y una cronología precisa de sus obras hasta el presente, véase la tesis doctoral de Sandra Contreras (2002).

otros personajes luchan y padecen, ella está ‘afuera’. Finalmente, cuando Cecilia aparece, todo se da vuelta: “Pellegrini cabeza abajo (había quedado así) y todo cubierto de sangre” (Aira 1994a: 196). Se anula todo intercambio previsible. No por el efecto de mediación que produce el secuestro, sino porque ahora, al borde del fin, ya nada se mide con nada. Nada con nada puede ser equivalente. Entonces la niña cobra su valor ‘real’. Como un presente, un regalo, un don, la niña no tiene límites ya: “Claro que dadas las dimensiones del conjunto la niña debía tener por lo menos el tamaño de un elefante” (197). Como la Alicia de Lewis Carroll, si la comparación todavía pudiera usarse, Cecilia es demasiado grande y demasiado chica a la vez: “[...] en el movimiento de la inclinación las medidas de la niñita se hicieron normales” (197). Un bebé que se sale de madre por todos lados a un tiempo. “A la pobre Adriana le pasó por la cabeza en un segundo lo que sería criar a una hija de ese porte” (197). Es lo novelesco y la irrisión de la novela y también la irrisión de esa irrisión. Lleva a la novela, al grupo y a la familia al desastre, a una catástrofe del género más puro, a una catástrofe final.

Abramos un paréntesis: Hablando del cine de Godard dice Deleuze: “[...] en vez de que el género subsuma imágenes que le pertenecen por naturaleza, él constituye el límite de imágenes que no le pertenecen pero que se reflejan en él. [...] Perdiendo las aptitudes para la subsunción o para la constitución en provecho de una libre potencia de reflexión, podemos decir que el género es tanto más puro cuanto que marca la tendencia de las imágenes preexistentes, más que el carácter de las imágenes presentes” (Deleuze 1987: 246 s.). A ese género de Godard, Deleuze lo llama “género reflexivo”, un género que se vuelve sobre el género sin la autoridad que confiere un modelo y que, también en ese sentido, se vuelve sobre la realidad no con la autoridad que confiere la mimesis, sino con el poder de afirmar la potencia de lo real en la potencia de la ficción. Esa es la ambición que sostiene esta ‘novela catástrofe’ de Aira<sup>14</sup>.

Y esa catástrofe no es sino la consecuencia obvia de una ambición desmedida<sup>15</sup>: contener a un niño es demasiado para cualquier género. Lo dicen las madres: ‘no te alcanzan

<sup>14</sup> En una reseña Elvio Gandolfo (1994) marcaba sólo una parte de esto cuando dictaminaba que *Los misterios de Rosario* no era una novela, o en todo caso era una novela “mala”. Y quizá, si nos atenemos a los límites de la Literatura, eso sea cierto. Esta novela parece menos una obra ajustada a un canon que un experimento y quizá quede afuera del panteón de la Literatura Argentina. Más cerca de la broma, del chisme o del escándalo que de la literatura. Y eso mismo fascina a Gandolfo, según se muestra, no en lo que comenta acerca de la novela, sino en el tono airado del comentario. Ese tono pone en juego algo más que valores literarios, algo que está más allá, o más acá, de la escritura y de la lectura. A partir de ese tono se puede sospechar que ahí hay algo que al reseñador le afecta en el cuerpo, algo que le hace vacilar. Si ese afecto que dice el tono airado, la desmesura de aquella reseña, no se explica acudiendo a la calidad de la obra, tampoco revela el carácter del firmante sino algo de otro orden que está más allá o más acá del crítico y del texto y que ‘los saca de quicio a los dos’. Quizá el valor de la novela de Aira radique menos en su fidelidad al género, entonces, que en la ‘pureza’ de esos afectos que convoca en su vuelta reflexiva sobre el género. También en ese sentido decimos que esa novela es catastrófica, porque ‘traiciona’ la realidad.

<sup>15</sup> De la tentación a la ambición se da el paso que va del nacimiento del artista al artista profesional en la búsqueda de volverse individuo absoluto, es decir monstruo o niño. Ese es el camino del artista que Aira señala en el ensayo que dedica a Roberto Arlt (Aira 1993b: 59). Pero también la ambición desmedida a manera de diagnóstico indirecto es la finta que elige Aira para darse a ver como artista en una entrevista reciente: “Verá [responde] yo nunca me psicoalicé, pero una vez, hace muchos años un amigo mio fue a un psicoanalista y en el curso de sus charlas habló de mí. El psicoanalista le dijo: ese amigo suyo

los ojos para verlos'. Las madres viven en ese vértigo. Y todos los niños lo saben. Saben con pasión, con alegría y con terror que pueden desaparecer entre las cuatro paredes lisas y vacías de un acoplado (Aira 1994b) y que son a un tiempo el rehén y la fuga y que encarnan el deseo, propio y ajeno, de ir más allá de la realidad, como en un raptó, pero acá. Por eso de noche, cuando se van a dormir, tienen miedo. Traen un mundo extraño puertas adentro, en el seno de lo más familiar. Y tienen salidas todo el tiempo. Salidas para nada extraordinarias, por cierto, inenarrables a veces, o capaces de narrar lo que, aun cuando 'estaba escrito' en la lengua materna al punto de ser una frase hecha, nunca habíamos podido ver. Provocativamente Aira termina una de sus últimas novelas con una de estas frases hechas para hacerles una broma a los 'realistas', para sacarles, justamente, la lengua: "Los que no crean, no tienen más que ir a ver con sus propios ojos", dice el narrador en la frase final de *Varamo* (Aira 2002a: 124), para invocar la fe del lector sobre la innovación como una "nueva realidad, y a su vez la misma de siempre y de todos" (124). Con sus propios ojos porque seguramente no van a tener otros para ver. Así "los que no crean" puede leerse como los que no pueden crear, inventar, innovar. Los que crean, los que ambicionen crear o creer en una nueva realidad, los que puedan experimentar con la innovación, estarán tentados de ver con ojos impropios, a fuerza de torcer la frase hecha, el lugar común, la lengua materna, a riesgo de no entender o de entender mal. Creerá en la innovación a riesgo de volverse un payaso, un gracioso, un bufón<sup>16</sup>. Como un niño, encontrarán el modo de escapar por lo más evidente. Sin que deban ser —un niño tampoco lo es— por demás ocurrentes. Un niño, como dice Aira, vive en el sobreentendido:

Primero está la lengua que uno habla, la lengua universal y perfecta con la que puede hacerse entender, y realmente lo entienden, porque todavía no hay extraños. Es el estadio infantil del lenguaje, y del mundo al mismo tiempo; dentro de ese mundo transparente la comunicación tiene un máximo de eficacia, al precio de ser un mundo unipersonal. La infancia es siempre la infancia de un solo niño. Para que haya otro, debe haber triangulación con el adulto, o con el tiempo. No es un mundo pequeño, porque es todo el mundo. Sus dimensiones están neutralizadas, porque no hay perspectiva con la que medirlas. Es un mundo totalmente lleno de lenguaje; no quedan vacíos con los que crear una perspectiva y dar una explicación.

---

tiene un problema y es que tiene una ambición desmedida. Ése era yo. Me pareció muy acertado. Tal vez ése es el núcleo de todo el asunto: una ambición desmedida" (Aira 2002c: 6).

<sup>16</sup> Aira (2001a) repite esta misma frase en un ensayo sobre el viaje, señalando justamente que es la frase final de Lautremont en *Los cantos de Maldoror*: "Porque el primer viajero pudo decir, como Lautremont al final de los *Cantos de Maldoror*: 'Si no me creen, vayan a ver'. Sabiendo que no lo harían porque era imposible: un viaje, incluidas todas sus mentiras, es un hecho histórico, y como tal único. Aunque se repita el trayecto, ¿cómo reproducir las lluvias y los días de sol, o los colores de un crepúsculo, o la picadura de un mosquito? ¿Cómo repetir las fechas? [...] Que las cosas sucedan 'en otro lado' basta para que sea ficción. Pero para hacer posible la ficción, el viaje tuvo que ser real". La única garantía de lo real es la existencia misma de la ficción. Ese lector 'que les crea' será, entonces, alguien capaz (como el lector que quería Borges) de suspender la duda, uno con vocación de 'creyente' al igual que el escritor. Sólo que ese creyente se vive "como comediante o bufón, como simulacro de sí mismo" (Deleuze 1988: 172). Acaso escuchará en la frase que Aira repite la repetición del latiguillo con que cerraba sus historias el bufón más célebre de la televisión argentina: "Si no me tienen fe...", decía el Negro Olmedo. Y sin duda se echará a reír con el escritor porque "dos creyentes nunca se miran entre sí sin reír" (Deleuze 1988: 172).

Al niño no se le ocurre que puedan no entenderlo porque su mundo está ocupado por él mismo, y esa ocupación es su lengua (Aira 2002b).

## 5. “Están aquí para tomar los hábitos”: fuga número tres

Un niño no tiene hábitos: “Están aquí para ir tomando hábitos”, dice la maestra del preescolar. “Mi historia, la historia de ‘cómo me hice monja’, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado por un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada; después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos”, dice César, la nena que narra la autobiografía de César Aira (1993a: 7), en una sucesión delirante de anécdotas que terminan con la muerte de la niña cuando ‘pierde la cabeza’ en un tacho de helado rosa, para colmo en mal estado: “Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... [...] el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real...” (106).

Me detendré aquí solamente en el primer y el último párrafo de la novela y en la broma del título: *Cómo me hice monja*, que, a renglón seguido del nombre de autor, parece anunciar una autobiografía en clave hagiográfica, claro que ya enfrentando en la tapa al género. Se sabe: los hombres, y César es nombre de hombre, no suelen ‘hacerse monja’. Al menos ése no es el hábito. El crítico Daniel Link ha interpretado este chiste como una apelación al *vesre*, a la jerga popular, que le permitiría leer al revés, en “monja”, ‘jamón’ o sea: ‘fiambre’, ‘muerto’, y anticipar en el título que el niño muere al final<sup>17</sup>. Otra salida del chiste, quizá no menos popular pero sí de una gloria más modesta, ‘de bolsillo’, para seguir con Aira, sería sostener que el título no ha mentido, porque no tiene nada que ver con la lógica de mentira/verdad. Que el título dice, fiel a una continuidad de actos y como se dicen las cosas que no se pueden terminar de decir, la infancia como acontecimiento y como devenir, con una pregunta y una broma a la vez: cómo hacerse monja, o sea tomar los hábitos, o sea salir de la infancia, que no tiene hábitos, morir la niña, volverse varón. Eso se da, todo, en el acto, imprevistamente. Para hacerlo

<sup>17</sup> Daniel Link (1994) lee eso, y para leerlo recurre a la oralidad. Un amigo le presta su saber callejero en una conversación de café: monja-jamón, ¿se entiende? Totalmente justificado por el final de la novela, en que la nena que narra muere: la niña pasa a ser un ‘fiambre’. O sea, una autobiografía desviada de la hagiografía, que no cuenta sino la muerte del muerto –fiambre, monja-jamón– que la cuenta: “Es esto, seguramente, lo que convierte a César Aira en el escritor argentino por excelencia, como antes lo fueron (sólo) Borges, Cortázar y Puig. Aira es escritor argentino, inventa novelas que son igualmente devotas de la lengua universal a la que la literatura aspira y a los lenguajes particulares (el *vesre*, por ejemplo). Nadie que no fuera argentino podría entender, cabalmente, esta novela que, por otra parte, no parece encerrar ninguna clave ‘nacional’, aun cuando todo el tiempo se hagan reflexiones sobre el sentido del ‘Idioma nacional’. Y nadie que no leyera teniendo en cuenta el horizonte de la cultura ‘popular’ podría leer fiambre en monja”. En clave de cultura popular, que en cierto modo es una de las claves obligadas de las críticas locales en el momento de la reseña, la historia de *Cómo me hice monja*, es la historia de un jamón-fiambre-muerto, sólo legible para quien posea los saberes de la cultura argentina popular. “El título –dice Link– no ha mentido”. Ha cifrado en un juego del lenguaje su secreto. Esa es la particularidad de la literatura de Aira, para Link, en tanto “mejor” escritor nacional.

no hace falta ningún saber experimentado. Un poco de suerte, acaso, o un poco de distracción o de disponibilidad que aparece de golpe, como en el capítulo en que la nena, César, se da cuenta de que la escritura no es un asunto de la escuela, sino de “lo que se decía, lo que podía decirse en todas partes” (Aira 1993a: 50), al copiar los dibujos que encontró en la pared del baño: “Me quedé clavada frente a la inscripción, mirándola como si me hipnotizara” (50). Y lee; él, que no sabe leer, lee en el acto, saltándose “el álgebra rebuscada en que se especializaban las maestras” (50): súbitamente aprende a leer. El sentido con que el título tienta al lector, no está entonces en el juego que la novela hace con los lenguajes orales, sino en la puesta en variación de ‘lo materno de la lengua materna’, entre los malentendidos y en los sobreentendidos, en lo literal. En ‘lo oral de la oralidad’: “Lo que comprendí fue qué significaba leer. ¡La madre estaba implicada ahí también!”, dice la nena (49). “Todo me parecía transparente de tan real, y leía las palabras en el pizarrón... Leía... Porque ese día aprendí” (55). Claro que, como lo que lee-escribe por primera vez es un insulto que había escuchado en el patio todo el tiempo y que copia de memoria de un *grafitti* del baño, lee y escribe por primera vez “LACONCHASALISTESPUTAREPARIÓ” (50), en la frontera donde en un saber a medias se encuentran lo oral, lo escrito, lo íntimo, lo social y lo sexual: todo porque “¡La madre estaba implicada ahí también!”<sup>18</sup>.

En esos cruces en la novela un niño se escapa todo el tiempo. Ésa es la singularidad de *Cómo me hice monja*, que, afortunadamente, como lo mejor de Borges, no excluye a los no hablantes de la jerga popular argentina. Al menos no mientras dure el tiempo en que alguna madre nos avise que “el hábito hace al monje”. Pero ahí la monja vuelve a cambiar de género, y se escapa; y además seguramente el título, que según Aira también retoma el de *La religiosa*, de Diderot, no está allí, igual que en Diderot, más que como una broma destinada a tentar a sus amigos más crédulos y también al lector<sup>19</sup>.

Más acá de la broma, un niño se fuga otra vez en esta novela. No sólo al final sino en cada relación y en el pasaje por cada institución: en la cárcel o en la calle, en los delirios de la fiebre, o en la manera desviada de enredar con la verdad las preguntas del médico, o en las clases en que se fabula como maestra de escuela, o en la escuela misma o en la novela familiar, o en el hilo de voz de la radio, o en la relación con el amigo Arturito, un chico puede escaparse o esconderse o ser raptado a condición de que se opere una catástrofe en el género, a condición de que todos los géneros cambien en el mismo lugar: que la autobiografía sea narrada por un muerto, y que sea la historia que César, niña y tarado a la vez, vivo y muerta a la vez, real y ficticio a la vez, cuente hasta que se haga monja, hasta que tome los hábitos y muera, de muerte ‘real’ para que la infancia retorne como sobreviviente. A condición de que el niño sólo aparezca en estos raptos, como el que señala un último presente, como un regalo, un fantasma, un don.

<sup>18</sup> Sobre la relación madre-hijo y las vueltas del género y de la lengua materna en Aira, véase Domínguez (mimeo).

<sup>19</sup> En *La Religiosa*, escrita a partir del fantasma de su hermana Angélica, muerta joven y loca en un convento, Diderot “se supera a sí mismo en la confusión de los dos planos, el de la ficción y el de la realidad, que será una de las constantes de su escritura narrativa”. Véase la introducción de Carmen Roig en Diderot (1985: [15]).

## 6. Catástrofes del género: otras fugas en la biblioteca nacional

Son esos niños al borde del género los que cambian la literatura argentina: la enferman, la hacen delirar al borde de la realidad. Mucho antes, en otro tiempo y en otra historia, de pronto un niño pierde la cabeza sobre una estaca y el costumbrismo se vuelve cuento en *El matadero* (Echeverría: 1972). Noé Jitrik (1971) ubica en el instante en que el niño pierde la cabeza sobre la estaca el momento del paso de la forma del costumbrismo a la ficción en *El matadero*. La forma del costumbrismo de Echeverría en este texto, dice Jitrik, sin dejar de estar relacionada con el pintoresquismo y con la exacerbación de color local propia del romanticismo, ni con la intención de responder, con el componente de sátira e ironía sobre lo social, al compromiso de la literatura con la realidad, es un preanuncio de un realismo, que todavía no había sido inventado en la literatura. De todos modos, mientras la novela, o el cuento, realiza la historia a través de la ficción, el costumbrismo rechazaría el componente ficcional. El detalle del chico degollado fortuitamente en el matadero, gratuito, entonces, que es para Jitrik el pasaje entre esas dos partes, a la vez saca a la narración de los lugares en que se venía desarrollando con comodidad, la ironía, por ejemplo: “El lazo que corta el cuello del niño propone una imagen tan intolerable que se la debe abandonar, por lo que inmediatamente después el narrador hace esa reflexión burlona que expresa sobre todo incomodidad, una crispación que se disfraza de irónica. Podríamos llamar a este ocultamiento el efecto ‘púdico’: no saber qué hacer con un hecho excesivamente fuerte y derivarlo, rodearlo, con una ocurrencia” (Jitrik 1971: 85).

Un niño pierde la cabeza y aparece en Echeverría un costumbrismo sin precedentes, un realismo antes del realismo, como quien dice: un invento. O como dijo Echeverría, un “simulacro en pequeño” (1972: 318) del “modo bárbaro con que se ventilaban en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales”. Allí aparece la mezcla de todos los géneros: de la crónica de costumbres se pasa a la ficción para poner en leyenda la realidad, mediada por la lente de los viajeros ingleses, y del novillo se pasa al toro y así el afuera crea su propio afuera. La sangre del animal se hace barro con la del niño degollado y la del unitario que revienta para no dejarse vejar<sup>20</sup>, o el indio marginal mata

<sup>20</sup> Jorge Salessi (1995) relaciona la fecha de edición de *El matadero*, de Esteban Echeverría, veinte años después de escrito, con la labor de los higienistas para combatir la peste de fiebre amarilla, que azotaba el sur de Buenos Aires, y de las ciencias médicas que intentaban consolidar el poder del Estado y sus instituciones. Gutiérrez, compañero de exilio de Echeverría veinte años atrás y primer editor del texto, en 1871 participaba de este plan de higienización de la ciudad desde su puesto de rector de la Universidad de Buenos Aires. Del otro lado de la higiene quedaba la mezcla: de flujos y de géneros. Y en el centro, la escena de la muerte del chico por un lazo, en *El matadero*. Pero también la mezcla de razas y de nacionalidades. Dice Salessi: “En *El matadero*, el río de sangre del joven unitario era el último flujo que describía el texto y se entremezclaba con los flujos anteriores de la sangre de cuarenta y nueve novillos, la sangre de un niño y la sangre de un toro que constituían una representación ideal de la mezcla que en 1871 (año de la peste) significaba insalubridad. [...] Con el degollamiento del niño, Echeverría representó la indiferencia de la barbarie ante la muerte de los inocentes, encarnados en el pequeño espectador del peligroso circo de sangre” (Salessi 1995: 68). Eso con respecto a los flujos de sangre que se mezclan. En cuanto a la mezcla de géneros, Salessi observa: “La ambivalencia genérica del toro, que preanunciaba la del unitario en poder de los carniceros, fue un interrogante desde la primera frase que utilizó el narrador para introducirlo [...] Tanto la ambivalencia genérica del animal antes de morir como la

al inmigrante también marginal, del otro lado de la frontera, para frenar la peste: “Había un gringuito cautivo / que siempre hablaba del barco / Y lo ahogaron en un charco / por causante de la peste / Tenía los ojos celestes / como potrillito zarco” (Hernández 1977: 280)<sup>21</sup>. O caravanas de tísicos se arrojan sobre la sangre humeante de las reses recién pasadas a degüello en otro barro de otro matadero, ante la mirada atónita de una niña, en “Malditos”, un relato de Elías Castelnuovo (1924), en el parto de un realismo delirante en la literatura nacional<sup>22</sup>.

Un niño puede causar la peste, por más que tenga una mirada inocente. No es sólo cosa de indios esa creencia, cualquier madre que vigile a los chicos jugar en la vereda lo repite: los chicos son ‘la peste’, el otro lado de cualquier sociabilidad. Operan por contagio. Se contagian piojos, paperas, varicela, malas palabras, peores costumbres, errores de ortografía, usos inapropiados de la lengua... ‘Una sola manzana podrida puede echar a perder todo un cajón’: otra máxima de directora de escuela. ‘Y no se te ocurra decir nada delante de ellos porque se dan cuenta de todo y siempre se les escapa lo peor en el peor momento y en el peor lugar’ –dicen las madres–. “Míralo al Toto en *La traición de Rita Hayworth*. Ese enano que se cree una diva y que puede llegar a ser un criminal. Una bomba de tiempo que en un minuto pierde la cabeza y lo embarra a un pueblo entero”. “¿Si está siempre pegado a Mita, de dónde salió asesino ese chico?”, se preguntan las madres en la novela de Puig (1987: 133). “Míralo a Barulo: “El pib-be Barulo”. Peor que la peste. ¿Qué clase de monstruo es eso?”.

Pero las madres son madres, no indios. Viven en otro desierto: para evitar ‘la peste’ llevan a los chicos a la escuela, donde, con su ayuda, las maestras los van a educar: “Mamá gastaba un dineral (‘todo lo que gano para descubrir qué tiene ese par de idiotas en la cabeza’ decía el padre) en libros de psicología infantil (que no entendía) y en otros cuyo tema era la correcta educación de los hijos (que creía entender –por algo tenía ‘corazón de madre’–, y que contribuyeron a masacrar mentalmente a las criaturas” (Lamborghini 1988: 245). La cita es de *El pibe Barulo* y Barulo está a punto de fugarse de eso. ¿Pero quién es Barulo? Como Toto en la novela de Puig, Barulo es abordado en la encrucijada en que debe decidirse el género, en todos los sentidos de la palabra ‘género’. Como el Toto, Barulo es, en todos los sentidos de la palabra, un monstruo del género.

---

presencia del toro en el espacio de los novillos reforzaban la metáfora central de la mezcla de categorías que significaba barbarie irracional y diabólica” (1995: 69 s.). Más allá de lo que en cada caso el niño, según Salessi, representa, nos interesa su lectura en tanto destaca la presencia del niño, del menor, en todos los momentos de lucha por instaurar un orden (social, higiénico, sexual) en la realidad nacional y en tanto es leído como el punto de encuentro de la literatura con la realidad.

<sup>21</sup> Ludmer (1988) leyó aquí cómo un menor siempre segrega a otro menor. En este sentido, el gringo sería, según Hernández nos quiere hacer creer, para el indio, un marginal, otro de afuera en el que él no se reconoce sino al que incluso él segrega. También analiza Ludmer cómo, en *La Refalosa* de Hilario Ascasubi, por ejemplo, se infantiliza al enemigo cuando se dice: “Y paradito nomás”. Infantilizar y afeinar, dice Ludmer, son las dos formas de atacar al enemigo.

<sup>22</sup> “Media hora después de nuestra llegada, se dió principio a la matanza de cerdos. En el mismo banco de madera, vi, luego, una caravana de tuberculosos –hombres y mujeres– marchitos, entecos, traslúcidos, que aguardaban como yo, la matanza de vacas para beber sangre. Una sonrisa cadavérica iluminaba débilmente el esquema descarnado de sus rostros. Era una sonrisa bestial de murciélagos que huelen a distancia la carne descompuesta de los muertos” (Castelnuovo 1924: 113). Sobre infancia y realismo en los textos de Elías Castelnuovo, ver Astutti (2002b).

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001): *Infancia e historia*. (Traducción de Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Higo.
- Aira, César (1993a): *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1993b): “Arlt”. En: *Paradoxa*, 7 (Rosario), pp. 55-71.
- (1994a): *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé.
- (1994b): *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2001): “El viaje y su relato”. En: *El país*, “Suplemento Babelia”, 21/07/2001.
- (2002a): *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b): “Lo incomprensible”. En: <[http://www.elmalpensante.com/24\\_lo\\_incomprensible.asp](http://www.elmalpensante.com/24_lo_incomprensible.asp)>, (27/05/2002).
- (2002c): “Si uno descubre que no es un genio, no se resigna a ser lo que viene después”. Entrevista de Francesc Relea. En: *El País*, “Suplemento Babelia”, 29/06/2002.
- Amossy, Ruth/Rosen, Elixheva (1982): “Fonctions du cliché dans le récit a these: *L'enfance d'un chef*”. En: *Le discours du cliché*. Paris: Sedes, pp. 86-94.
- Astutti, Adriana (1997): “Un niño en la biblioteca nacional”. En: *Revista de Letras*, 5 (Rosario), pp. 37-43.
- (2001): *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2002a): “Lenguas rojas de la infancia”. En: <[http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/astutti\\_canetti.asp](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/astutti_canetti.asp)>, (15/09/2003).
- (2002b): “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”. En: Gramuglio, María Teresa (ed.): *El imperio realista*, tomo 6 de *Historia de la Literatura Argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, pp. 417-445.
- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Beccacece, Hugo (1994): *La pereza del príncipe*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bethlenflavay, Marina (1979): *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle*. Genève: Librairie Droz.
- Canetti, Elias (2001): *La lengua absuelta. Autorretrato de infancia*. (Traducción de Lola Díaz). Barcelona: Muchnik Editores.
- Castelnuovo, Elías (1924): *Malditos (Cuentos)*. Buenos Aires: Claridad.
- Contreras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cortázar, Julio (1964): *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- (1988): *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- (1989): *Lógica del Sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- De Mause, Lloyd (1974): *Historia de la infancia*. Madrid: Alianza.
- Diderot, Denis (1985): *El sobrino de Rameau*. (Edición de Carmen Roig). Madrid: Cátedra.
- Dolto, Françoise (1994): *La causa de los niños*. Barcelona: Paidós.
- Domínguez, Nora (mimeo): “De dónde vienen los niños. Las aventuras maternas de César Aira”. En: *Las representaciones literarias de la maternidad en la literatura argentina*.
- Echeverría, Esteban (1972): *Obra completa*. (Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez). Buenos Aires: Ediciones Zamora.
- Fernández, Macedonio (1987): *Obras completas. Tomo VII. Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Freud, Sigmund (1993): “Tres ensayos de teoría sexual”. En: *Obras completas. Tomo VII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 109-224.
- Gandolfo, Elvio (1994): “El humor es más fuerte”. En: *Página 12*, 09/10/1994.
- Giordano, Alberto (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.



- (2002): “Cortázar/Felisberto: razones de un desencuentro”. Ponencia presentada en el *III Congreso de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, 14-16 de agosto de 2002 (mimeo).
- Hernández, José (1977): *La vuelta de Martín Fierro*. En: A. A. V. V.: *Poesía Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jitrik, Noé (1971): “Forma y significación en ‘El matadero’”. En: Noé Jitrik: *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 63-98.
- Lamborghini, Osvaldo (1988): *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Laplanche Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1981): *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Labor.
- Link, Daniel (1994): *La chancha con cadenas*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- Ludmer, Josefina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1995): “1880: los sujetos del estado liberal”. En: Orbe, Juan (comp.): *La situación autobiográfica*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 69-76.
- (1999): “Los patricios y sus cuentos autobiográficos de educación”. En: *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, pp. 27-46.
- Lugones, Piri (comp.) (1968): *Memorias de Infancia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Lytard, Jean-François (1991): *Lectures d'enfance*. Paris: Galilée.
- Molloy, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, Friedrich (1982): *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.
- Prieto, Adolfo (1996): *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (1973): *Un oscuro día de justicia. Entrevista a Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Siglo xx.
- Puig, Manuel (1987): *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral.
- Salessi, Jorge (1995): *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Salinger, J. D. (1990): *Nueve Cuentos*. (Traducción de Elena Rius). Madrid: Alianza.
- Sartre, Jean Paul (<sup>3</sup>1975): “La infancia de un jefe”. En: Sartre, Jean Paul: *El muro*. Buenos Aires: Losada, pp. 121-195.
- Schérer, René/Hocquenghem, Guy (1979): *Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Torre, María Elena (2000): “Rodolfo Walsh: una épica de la infancia”. Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, UNR, octubre de 2000 (mimeo).
- Walsh, Rodolfo (1993): *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página 12.
- (<sup>2</sup>1996): *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (<sup>3</sup>1997): *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.