



Una especie de metáfora:
Las curas milagrosas del Doctor Aira
y *El juego de los mundos*

José Mariano García
Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA)
CONICET



Novela extraña donde el método de la huida hacia delante parece encarnado con toda su fuerza, tanto desde las virtudes de su espontaneidad como desde ciertas correspondencias temáticas (la constante necesidad de huir que siente el Doctor Aira, la improvisación hasta último momento insegura de su “cura” o la exposición al papelón que señala Sandra Contreras¹), *Las curas milagrosas del Doctor Aira*² induce la sensación de una novela muerta (trata, en parte, de la muerte), sin una historia muy visible, como si todo lo “visible” quedara replegado en los diversos e infinitos mundos posibles que hace proliferar el Doctor Aira cuando opera divergencias en las series de lo real y deja entrar las nuevas series de los universos posibles con sus “biombos metafísicos”. Es sobre todo “una especie de metáfora” (59) de su procedimiento de escritura -desde los ecos de Raymond Roussel en el “kit de recuperación” del que se enumeran sus componentes heterogéneos (22), hasta las elucubraciones sobre la edición (61), pasando por la Enciclopedia y sobre todo su obsesión con Leibniz, que de hecho constituye la estructura de la novela, para finalmente ilustrar en la escena de los biombos la mezcla de procedimiento y azar, de lucidez y espontaneidad, con el que se podría definir su estilo de escritura-, y un intento de aplicación de la teoría leibniziana de los mundos posibles, en donde se termina jugando con las oposiciones composable/incomposable. Del Doctor Aira apenas sabremos que es médico, que sale a pasear por la tarde por las calles de Flores, y es uno de esos paseos con los que comienza la novela. En medio de sus pensamientos³ se adelanta un concepto clave de la novela: el milagro⁴, y a su vez lo sorprende una ambulancia cuyos jóvenes médicos prácticamente lo secuestran con el argumento de un paciente moribundo a quien debe salvar mediante sus curas milagrosas, curas que el Doctor Aira se había prometido no volver a ejecutar. La discusión se prolonga por la negativa del Doctor Aira, que finalmente decide bajarse del vehículo cuando sospecha que se trata de una conjura de su enemigo el Doctor Actyn para hacerle pasar un papelón con una cámara sorpresa. Entretanto los médicos lo vuelven a presionar para que actúe sobre el moribundo, y tras la firme negativa del Doctor Aira el paciente muere. Al bajarse de la ambulancia el supuesto moribundo le espeta un insulto y el Doctor Aira cree reconocer en el falso paciente al mismísimo Doctor Actyn. El segundo capítulo narra la decisión del Doctor Aira de publicar en fascículos las claves de sus curas milagrosas para así poder dejar de efectuarlas él mismo, claves imbricadas con elucubraciones sobre el ejemplo y nuevamente sobre el milagro. Por último en el tercer capítulo distraen al Doctor Aira de su proyecto de los fascículos los hermanos de otro moribundo, un empresario multimillonario con cáncer, y lo persuaden para aplicar su método de curas milagrosas, si bien cuando le preguntan por sus honorarios el Doctor Aira se apresura a aclarar que él nunca cobra por sus curas (a pesar de que luego teme que tomen literalmente su declaración). Una vez en casa del enfermo, el Doctor Aira pasa a una habitación llena de gente

que incluye a dos camarógrafos, abre las ventanas y comienza a pensar: elabora un sistema de “biombos metafísicos” con los que hacer divergir las líneas del mundo real para que ese vacío sea ocupado por cualquier línea alternativa de cualquiera de los mundos posibles. Así, en su mente, el Doctor Aira se va remontando por la red asociativa que confluye en este ser humano: hay que detectar -previa intuición según la condición del personaje- todos los efectos reunidos al presente en este hombre y, localizando las causas, eliminar toda esa cadena para que sea reemplazada por otra cadena azarosa del universo de los probables. Esta eliminación se produce mediante el emplazado al infinito de diversos biombos encastrados en una línea vertical que, según la ubicación oportuna de sus pliegues, “desvían” las líneas reales. Eso lo obliga a hacer asociaciones infinitas en las que desaparece para siempre, por ejemplo, el recorrido del colectivo 86, “que en el nuevo universo [...] no iba más por Rivadavia sino por Santa Fe, o que ya no existía, o se llamaba 165!” (79), en una enumeración caótica que por momentos participa del vértigo universalista de “El Aleph” de Borges. Por fin, cuando vuelve a la tierra (una tierra ya modificada en miles de cadenas de acontecimientos), nota en medio de su fatiga mental y física que todos ríen a carcajadas, incluido el enfermo, que no es otro que el odioso Doctor Actyn una vez más. Le han cambiado el verosímil al Doctor Aira haciendo que le suceda lo que más temía, producir “el papelón más grande de su carrera, el definitivo...” (89). El biombo, metáfora clave del continuo que reaparece en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, establece precisamente un continuo entre los mundos posibles. En lugar de cumplir su función ortodoxa de tapar decorosamente, se convierte a través de su pliegue o su despliegue en la puerta que impide o permite el paso a diversas series imposibles, series que por su mera entrada en el mundo se hacen posibles volviendo imposibles otras series ya dadas, ya acaecidas. Así, la larga serie posible del colectivo 86 desaparece o tal vez se transforma en otra serie. De esta manera el Doctor Aira, que tanto había pensado en la naturaleza del milagro, se vuelve el detentor fantástico de una cura milagrosa al robar series imposibles de los mundos posibles considerados ya por Dios, e incluirlas en este mundo aún a costa de burlar la voluntad que para Leibniz tuvo Dios al no excluir el mal. “De lo que se trataba era de poner en juego la mayor de todas las Enciclopedias, y de hacer en ella la lista pertinente. ¿Quién podía hacerlo? La respuesta habitual, la que se había venido dando desde la más remota antigüedad era: Dios. [...] La originalidad del Doctor Aira estaba en postular que el hombre también podía” (71).

Según Leibniz el principio o la ley de continuidad se halla en perfecta concordancia con su principio de plenitud (“todo es lleno en la naturaleza”) y ambos principios dependen a su vez del principio de razón suficiente. Cuando se niega el principio de razón suficiente aparecen los “hiatos” en la realidad, que no pueden entonces explicarse a menos que se recurra al milagro o al puro azar. Leibniz señaló que podía descubrirse la ley de lo continuo que regiría a toda la realidad, pero que por el momento sólo podía ser indicada a través del principio universal de continuidad. Lo continuo no sólo es divisible al infinito sino que todos los componentes de la materia están hechos de partes tan diferentes entre sí como en su ejemplo del diamante del Gran Duque y el diamante del Gran Mogol, engastados en un

solo anillo⁵. Estas dificultades, también planteadas para dilucidar la noción de continuo en matemáticas, lo llevaron a hablar del “Laberinto del continuo”. Leibniz había manifestado su conformidad con dos tesis malebranchianas: que los cuerpos no obran propiamente sobre nosotros y que vemos todas las cosas en Dios. Pero mientras Malebranche, siguiendo en esto a Descartes, identificaba la materia con la extensión y rechazaba la forma como una quimera, Leibniz aceptaba las formas sustanciales pero otorgándoles un sentido dinamista. Malebranche llegó a la visión de las cosas en Dios y al ocasionalismo, mientras que Leibniz propone la armonía preestablecida y la visión de las cosas *por intermedio* de Dios. Discutiendo sobre los ocasionalistas (Geulinx, de Courdemoy, Clauberg) con Arnauld, Leibniz define su postura frente al milagro. Para los ocasionalistas la intervención de Dios sobre la naturaleza era continua: el concepto de causa se veía reemplazado por el concepto de ocasión. Sin embargo

[...] cada acto de voluntad de Dios -dice Leibniz en una carta a Arnauld- encierra todos los demás, pero con un orden de prioridad. En efecto, si comprendo bien la opinión de los autores de las causas ocasionales, ellos introducen un milagro, que no lo es menos por el hecho de ser continuo. Pues me parece que la noción de milagro no consiste en su rareza. Se me dirá que Dios sólo obra en esto según una regla general, y por consiguiente, sin milagro; pero yo no admito esta consecuencia, y creo que Dios puede crearse reglas generales respecto de los milagros mismos; por ejemplo, si Dios hubiese tomado la resolución de dar su gracia inmediatamente o de hacer otra acción de esta naturaleza todas las veces que se presentase determinado caso, esta acción no dejaría de ser un milagro, aunque ordinario.⁶

La cura milagrosa que intenta llevar a cabo el Doctor Aira a partir de la selección de series imposibles es similar no sólo a la acción del milagro sino a la de la novela, y es tal vez por ese motivo que entendemos mejor (aún cuando parece una de las menos novelescas de sus novelas) el subtítulo genérico “Novela” que la acompaña. Para realizar su cura, el Doctor Aira debe identificar todos los hechos que conforman el Universo, lo que incluye no sólo los hechos reales sino los imaginarios, virtuales o posibles, en sus múltiples y casi infinitas combinaciones. Eso implica una distinción dentro del “nefasto orden de lo general y lo particular”⁷ (41) ya que no se puede tomar “un perro moviendo la cola” sino “este” perro moviendo la cola “a determinada hora y minuto de tal día, mes, año” (75). El ejemplo del perro no es casual (y ningún ejemplo lo es para el Doctor Aira, para quien todos los casos son excepcionales, aún los más típicos: “Se suponía que a fuerza de ejemplos se terminaba haciendo una ilustración exhaustiva de la idea. Pero para que la idea tuviera algún valor debía poder seguir ilustrándose en otros ejemplos, ¿y entonces dónde quedaba lo exhaustivo?”, 40) sino que Deleuze lo trae a colación a propósito del *Ecclaireissement des difficultés que M. Bayle a trouvées dans le système nouveau*: “¿Se puede decir que un dolor es espontáneo, en el alma del perro que recibe un estacazo mientras come, o en la de César, niño que sufre una picadura de avispa mientras mama? Pero no es el alma la que recibe el golpe o la picadura. En lugar de quedarse en abstractos, hay que restituir las series”⁸. Para que la cura milagrosa funcione

hay que restituir las series, buscar “hasta en el más remoto repliegue del Universo cada uno de los hechos que le sirvieran de concomitante” (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*, 75). Pero eso significa intentar compilar la Enciclopedia, todos los fascículos del Universo. La tarea parece imposible en su dimensión ideal o abstracta, pero no lo es considerada desde la perspectiva imperfecta de lo humano. Sin embargo, esta selección de hechos concomitantes, con todas sus visibles complicaciones, tienen un antecedente: la Novela.

En efecto, se diría que para escribir una novela hay que hacer un listín de singularidades, y luego trazar una línea que deje “adentro” algunas de ellas nada más, y todo el resto en estado ausente o virtual. Lo que constituye una especie sui generis de exclusión. Hay muchísimas cosas que una novela no dice, y esta ausencia hace posible que en su universo restringido tenga lugar la acción. Con lo que la novela también es un antecedente del Milagro, porque justamente en virtud de lo que se excluye es que pueden suceder los acontecimientos de los que se ocupa la novela. Es cierto que aquí no se trata de la Realidad sino de su Representación, pero si la novela es buena, si es una obra de arte y no un mero entretenimiento, toma peso de realidad ella también. Y quedaría justificada la opinión corriente según la cual una buena novela es un verdadero milagro (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*, 76).

La novela pues como milagro, y el milagro como ruptura del orden de la cadena causal, que no puede darse a menos que sea sustituida por otra cadena igualmente totalizadora. “Y en efecto, no había milagros, eso cualquiera podía comprobarlo, con un poco de sentido común. Alguien que, como el Doctor Aira, no creía siquiera en Dios, no podía conservar ni una remota duda al respecto. Ahora bien, que no hubiera milagros ya hechos no quería decir que no pudiera suceder [...] producirlos, fabricarlos como artefactos, o mejor, como obras de arte, sí era posible”, 70. Una buena novela es un verdadero milagro porque ambas participan, para ese *bricoleur* filósofo que es el Doctor Aira⁹, de un mismo orden: el orden del arte. “Pasa un minuto, una centésima de segundo, y el mundo ya es otro, pero no otro del catálogo de mundos posibles sino otro posible-real, es decir el mismo, porque tiene el mismo grado de realidad. Y ‘el mismo’ equivale a ‘el único’. En este Uno de transformaciones, por otro nombre ‘lo real’, funcionaba la idea del Doctor Aira para producir milagros”, 70-1. La identidad de lo otro con el Uno que establece lo “real” anula la virtud del ejemplo y posibilita la idea del milagro: no se trata del Uno y sus posibles sino del Uno y sus transformaciones continuas a través de lo real. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, en su equiparación de la novela al milagro, participa del orden de la autobiografía (que también aparece tematizada en la página 44), no sólo porque encarna exhaustivamente las teorías leibnizianas de lo componible y lo incomponible, el continuo y el pliegue (aquí no sólo desarrollado en las cadenas paradigmáticas con raíz de pliegue: despliegue -el fascículo como “desplegable”-, aplicación, implicación, complicación, réplica; sino también en el papel protagónico del biombo y del pompón), sino porque la “cura a distancia”, sus soluciones de magia simpática¹⁰, pone en un mismo plano

más que a la literatura con el milagro, a la literatura con la curación. A partir de allí, el alter ego de Aira, su “Doctor Aira”, se vuelve transparente en sus intenciones, en sus fracasos, en sus papelones, en su voluntad de elaborar una Enciclopedia por fascículos (tema retomado en *Cumpleaños*, donde considera sus novelas como “fascículos” de una Enciclopedia escrita por un solo autor). Esta misma novela parece algo fracasada y resulta una de las menos gustadas por los lectores de Aira, además de ser, en el análisis de Laura Estrin, una novela con “altibajos analíticos gigantescos”¹¹ o en el de Sandra Contreras una “chapucería”. No es tan divertida como promete la aparente ironía del título (las “locuras” de Aira respecto a la autoayuda se actualizan más satisfactoriamente en *La serpiente*, para el caso), apenas parece una novela en su ausencia de personajes, las divagaciones del Doctor Aira pueden considerarse abusivas y abstrusas, y sin embargo resulta un texto esencial para entender la inserción de la filosofía en la (su) literatura, así como su propia “filosofía” de la literatura. Los tópicos recurrentes del jeroglífico y la piedra Roseta, vinculados con la *Characteristica universalis* de Leibniz, el realismo y la representación, el cambio de idea, el ejemplo, el *ready-made* y el *collage*, la división infinitesimal del dinero, la disyunción kierkegaardiana del “esto o aquello”, la utilización de la frase hecha presidida por la recurrente “me pasó lo que yo más temía”, el Apocalipsis personal, la “ley de los rendimientos decrecientes”, las inclusiones como imagen de la mónada, ilustran en esta novela aquello que por otra parte se ocupa en subrayar el narrador a propósito de la elección del formato “fascículo”:

La elección de la forma “fascículo” obedecía a razones del mismo tipo [...] porque el formato libro, con su clásica simplicidad, que nadie respetaba más que él, lo limitaba en exceso. Todas esas idas y vueltas habían confluído en el punto medio que era el fascículo coleccionable, de aparición semanal. La periodicidad le dictaría un ritmo de trabajo, y la ventaja sobre el libro era que no tendría que terminar toda la obra antes de empezar la publicación; esto último era importante sobre todo porque no había pensado en un término definido a su labor; la veía más bien como una obra abierta, que incorporara dentro de un marco fijo sus cambios de ideas, de perspectiva y hasta de humor (42).

Cada libro de Aira es como un fascículo del Doctor Aira, un fragmento del continuo, una entrada de la Enciclopedia, una clave del jeroglífico. En su última producción, la máscara del “Doctor” cede su lugar al propio autor, que habla sobre sí mismo y sobre muchos temas que aparecen en *Las curas milagrosas del Doctor Aira* sin el marco ficcional o el desdoblamiento en un personaje, en libros, ya no “novelas”, como *Cumpleaños* o *Fragmentos de un diario en los Alpes*.

De todos modos, la experiencia de los mundos posibles, de lo composable leibniziano, se retoma en un texto más novelesco y que también lleva el subtítulo genérico “novela de ciencia ficción”. *El juego de los mundos*¹² alude -y subraya con densidad genérica- desde el paratexto a la clásica novela de Wells y al mismo tiempo a la combinatoria leibniziana, lúdica, de los mundos posibles, del cual el planeta Tierra, siguiendo el famoso aforismo

de Leibniz, parece ser todavía el mejor de todos. Muchos años han pasado entre nuestro precario presente y el presente de la narración. La literatura ya no existe, aunque todos los hombres y mujeres del planeta descienden de esos escritores extintos “por genealogía simple: si es concebible que todos seamos descendientes de un solo hombre original, tanto más podemos serlo de la innumerable cantidad de escritores que hubo. Y los nombres que tenemos son los nombres de ellos. Sin ir más lejos, yo, que me llamo César Aira, tengo el nombre de un lejano antepasado mío que fue escritor” (*El juego de los mundos*, 23-4). La operación de “enmascaramiento transparente” se cumple una vez más aquí, burlando, según el narrador, sus propias expectativas: “Llegado a este punto, veo que sin proponérmelo, y aunque empecé con una intención por completo diferente, he terminado haciendo un cuadro más o menos completo de mi vida: mi familia, mi empleo del tiempo, y mis amigos” (*id.*, 32). Su mujer Liliana, su hijo Tomás, forman parte de un círculo de autorreferencia que se completa con los jeroglíficos que descomponen las sílabas en imágenes. Para “dar una idea” del procedimiento por el cual las imágenes hicieron desaparecer las combinaciones alfabéticas, salvaron paradójicamente la literatura y anularon la diferencia entre obras y autores, el narrador elige “una frase cualquiera: ‘Un día, de madrugada...’”, 25. El ejemplo, como en el caso del perro de *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, no es *cualquier* ejemplo. “Un día, de madrugada, por las lomas inmóviles del Pensamiento bajaba montado en potro amarillo un horrible gaucho” es la primera frase de *Moreira*, primera novela publicada por César Aira. A continuación, el rousseliano procedimiento de “imaginación” -en el sentido de “volver imagen”- transforma “un” en “la imagen de un dedo índice levantado, recto, apuntando al cielo” (*ibid.*). Se trata del emblema de las tapas de *El fiord* y *Sebregondi retrocede*, de su maestro y amigo Osvaldo Lamborghini. “La segunda, ‘día’, podría ser alguna figura astronómica, pero el sistema también podría unir ‘día de ma...’ y poner una diadema [...]. A continuación, una serpiente de Esculapio, símbolo del médico, o ‘Dr’...” (*ibid.*), con lo que volvemos al Doctor Aira. *El juego de los mundos* es también una especie de metáfora de su escritura, sobre todo cuando el narrador decide explicar por fin el significado de la famosa “sonrisa seria” de tantas ficciones aireanas. “Antes de seguir adelante, debo intercalar una nota, para ser enteramente claro. Mencioné la ‘sonrisa seria’ y corresponde decir qué es”. Por supuesto que en este caso, como todo en Aira, la *ex-plicación* es *com-plicación*, proliferación de pliegues, y también digresión, rodeo, aparente divagación a lo *Tristram Shandy*, es decir, la explicación de ese pliegue misterioso llamado “sonrisa seria” sólo puede apelar al procedimiento que siempre la caracteriza: decir muchas cosas sin decir lo esencial.

La “sonrisa seria” es un rasgo que aparece en la obra literaria de mi antepasado. Y aparece repetidamente. Quién sabe por qué, probablemente porque le pareció ingenioso o sugestivo, la repitió incansablemente en todos sus escritos. [...] Hay quien dice, y me lo han dicho a mí, como parte interesada, que de este fragmento deberíamos, y quizás podríamos, deducir qué fue la literatura. No me atrevería a decir tanto. Quizás sí que me atrevería a decir que ahí está la

explicación de por qué mi antepasado repitió la fórmula con tanta asiduidad, y ahí está además su sentido.

[...] yo adopté la “sonrisa seria”, literalmente, como un gesto facial, por supuesto que interpretado a mi modo. [...] me valió en general una reputación de imbécil y de payaso. Se dijo que yo había malinterpretado la esencia misma de lo literario [...] Lo literario era inventar el relato a partir de las imágenes [...] (70-72).

Aunque no queda clara la noción de “sonrisa seria”, sí se nos proponen algunas intuiciones, entre ellas, la de una crítica a la literatura de contenido. La sonrisa seria no puede tener una definición apodíctica porque su esencia es precisamente la ambigüedad, lo *indecidible*¹³. La sonrisa seria en Aira es principalmente el valor de un gesto, asociado por lo general al nacimiento del amor, pero que atraviesa desde luego toda su obra caracterizada precisamente por la disyunción, la huida -en este caso hacia delante o hacia los costados- de las oposiciones privativas, de las clasificaciones y las categorías al estilo “general y particular”; la sonrisa seria es o puede ser, entre otras cosas, la encarnación del continuo. No casualmente Lukács habla del gesto a propósito de Kierkegaard, el gran tematizador filosófico de la disyunción. “El gesto es tal vez -por servirme de la dialéctica de Kierkegaard- la paradoja, el punto en el que se cruzan realidad y posibilidad, la materia y el aire, lo finito y lo ilimitado, la forma y la vida [...] el trampolín con el cual el alma pasa de lo uno a lo otro, el salto con el que abandona los hechos siempre relativos de la realidad para alcanzar la eterna certeza de las formas. [...] El gesto es la gran paradoja de la vida, pues sólo en su rígida eternidad tiene lugar todo instante fugaz de la vida y se convierte en verdadera realidad”¹⁴.

En ese futuro remoto, el descendiente de César Aira contempla con espanto a su hijo jugar al “juego de los mundos”, que se practica con el sistema de RT (Realidad Total). “El juego en cuestión [...] consistía en trasladarse a un mundo poblado por una especie inteligente, declararle la guerra y vencerla. El objetivo era lograr la aniquilación de la especie que había ganado el dominio de ese planeta”, 9. La diferencia con lo que podrían ser los juegos virtuales de hoy es que los mundos a destruir son reales, ubicados en puntos remotos del Universo y con una historia y una evolución tan larga como las de nuestro planeta. La discutible diversión de arrasar sociedades y culturas desconocidas encuentra un justificativo razonable en el hijo del protagonista: al menos así se entera de la existencia de esas otras sociedades, debe conocerlas para destruirlas, en tanto que sus padres, o todos aquellos a quienes no les interesa el juego, son indiferentes a todo ese conocimiento. En el futuro el conocimiento no parece probable: los mundos son como los libros. “El conglomerado galáctico de mundos habitados podría compararse con una inagotable biblioteca en la que cada libro fuera todas las literaturas concebibles por una mente dada”, 11. Como en el caso de la selección de series de acontecimientos imposibles que para el Doctor Aira resultan equivalentes a la selección que se opera en la novela, aquí una vez más se equipara la idea de los mundos posibles con la literatura, ese vasto universo de posibilidades que, como los imposibles leibnizianos, luchan en el

limbo para hacerse realidad. La lectura, que casi nadie practica y que además consiste sucesiones de imágenes producto de la descomposición silábica de las palabras, es el propio juego de los mundos del protagonista, pero un juego de los mundos que su hijo tilda de pasivo y sin compromiso. La equivalencia y la traducción, como en el caso de *La fuente*, son vitales para un aspecto del juego: la evolución se aplica a cada mundo en particular y no establece diferencias cualitativas en el enfrentamiento. La lanza de un mundo que comparativamente con el nuestro estuviese en una Edad de Piedra *equivale* al rayo de protones más sofisticado que pueden elegir los jugadores. Mientras tanto el narrador, no sin algo de capricho, comienza a sospechar que ese juego es la mejor manera de reintroducir en el mundo la hace tiempo extinta idea de Dios, sin la cual ahora todos son felices. Consultando a un amigo sobre el tema, vuelve a aparecer el ejemplo y su inserción en lo real. Dentro del sistema de Realidad Total existe el subsistema de Rectificador de Discurso, dentro del cual, a su vez, se puede activar un “ejemplificador”. Si bien el ejemplo es un caso particular con las características de todos los demás casos particulares de su tipo, no necesariamente tiene que ser real. La leibniziana respuesta del amigo parece sencilla: “Suponete que ‘particular’ está en la abscisa, y ‘no real’ en la coordenada. En algún punto se cortan, y esa ocurrencia debe existir necesariamente, porque si no quedaría una casilla vacía, y lo real no admite vacíos” (53). No obstante hay un vacío en esa realidad, y es la extinta idea de Dios, conectada a su vez con la desaparición de la literatura. Dios es un ser negativo en tanto se caracteriza como sin límites en comparación con el hombre, ser limitado. Su conexión con el juego de los mundos, empero, parece poco clara: “Los mundos, por ser reales, son particularidades que ocupan cada vez el campo entero de la realidad, y no dejan espacio más que para un ser ultraparticular, una generalidad singular” (61) que no es otra cosa que la idea de Dios. Esa generalidad singular (que más tarde podrá asimilarse a la sonrisa seria) constituye para el amigo del narrador la mecánica de la obra de César Aira: la Enciclopedia. “Al parecer mi antepasado escritor había puesto las bases para una superación del saber a partir de las singularidades de la literatura”, 61-2. El temor a que se vuelva a instalar la idea de Dios consiste en perder la tranquilidad, “el tiempo y la disponibilidad para nuestras cosas”. Todo pensamiento queda a cargo de los sistemas de verosimilización que instalan en los usuarios el efecto de un saber que no es tal. La idea de Dios amenaza la comodidad del sistema de pensamiento que piensa por todos, y para ello el protagonista se enfrentará a un duelo con Dios (a quien encuentra en un recoveco de los registros de Realidad Total), duelo que queda suspendido en la eternidad de las galaxias.

El juego de los mundos, además de ser una ingeniosa y discreta proyección de algunas intuiciones posibles para el futuro, encuentra junto a *Las curas milagrosas del Doctor Aira* un lugar de análisis de la propia poética de Aira, y en ambas el recurso exhaustivo a Leibniz no hace más que corroborar hasta qué punto ciertas construcciones lógicas hilan sus tramas. Ambas basan su fuerza discursiva no tanto en la construcción de personajes y de atmósfera como en la deriva más o menos rigurosa de premisas lógicas, en el efecto espontáneo de un procedimiento que, aquí voluntariamente desnudado, muestra su mecanismo de construcción desde dentro, a la manera de las

obras del constructivismo ruso que el mismo Aira comenta en “La utilidad del arte”¹⁵. Los resultados pueden parecer poco satisfactorios, pero lo cierto es que tampoco son complacientes. En la incomodidad que surge ante la progresiva sensación de “chapucería” se revela al mismo tiempo el rigor de un método que sólo intenta ser coherente consigo mismo.

NOTAS

- [1] “Fuera del Mito: el presente intemporal borgiano”, en el capítulo 4 de *Las vueltas de César Aira* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), donde Contreras lee esta novela de Aira como una variación de la literatura borgiana, y más específicamente de “El Aleph”.
- [2] *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. (Novela). Bs. As.: Simurg, 1998 [Pringles, 6 de septiembre de 1996].
- [3] Casi toda la novela, por otra parte, transcribe sus pensamientos: hay muy poca acción externa.
- [4] Mediante la invocación de “una vieja novela gótica” (31), que no es otra que *Melmoth el errabundo*, de Charles Robert Maturin, en el episodio en que los monjes urden un falso milagro para convencer al monje disidente.
- [5] G. W. Leibniz, *Correspondencia con Arnauld*. Bs. As.: Losada, 1946, p. 80. En *El congreso de literatura* (Bs. As., Tusquets, 1999), Nelly lleva un anillo parecido: “Era una joya intrigante, en forma de corona, con una piedra azul cuyas facetas parecían engarzadas por separado. Me dijo que era su anillo de graduación [...] se la habían hecho doble, pues conmemoraba sus dos graduaciones simultáneas, como Profesora de Letras y como Profesora de Didáctica [...]”, p. 93.
- [6] G. W. Leibniz, *op. cit.*, p. 104.
- [7] Esta caracterización negativa puede compararse con la que expone Lévi-Strauss (a partir del problema de los nombres propios) en “Universalización y particularización”, capítulo VI de *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.
- [8] Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós, 1989, p. 77.
- [9] “Como un bricoleur filosófico, traía en su auxilio ideas o fragmentos de ideas de otros campos, y la adaptación instantánea con la que se ajustaban a sus necesidades lo exaltaba [...]”, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, 73. Sobre el tema del *bricoleur* y su relación con el arte véase Lévi-Strauss, *op. cit.*, cap. 1.

[10] Que remiten nuevamente a Borges, en este caso “El arte narrativo y la magia”. Hay que reconocer que la novela de Aira incluye, desde el concepto de milagro, no sólo la religión sino ese límite resbaladizo de religión y magia de cierta literatura de autoayuda (claramente aludida en el título), que a su vez nos recuerda algunas consideraciones de Lévi-Strauss al respecto: “[...] la religión consiste en una *humanización de las leyes naturales*, la magia en una naturalización de las *acciones humanas* [...]. No hay religión sin magia, como no hay magia que no contenga, por lo menos, un poco de religión”, Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 321. El antropólogo francés establece una distinción de perspectivas entre lo que para Occidente es una acción práctica, dotada de rendimiento, y una acción mágica, desprovista de eficacia. Ambas acciones son definidas por su orientación objetiva o subjetiva; ya que el así llamado salvaje, al contrario de nuestras creencias, considera una acción práctica como subjetiva pues su resultado queda inmerso en el mundo físico, en tanto que la operación mágica no es para él más que una adición al orden objetivo del universo: “para quien la realiza, [la operación mágica] presenta la misma necesidad que el encadenamiento de las causas naturales en las que, en forma de rito, el agente cree colocar solamente eslabones suplementarios”, 320. En ese sentido podemos leer la operación del Doctor Aira como mágica además de filosófica.

[11] Laura Estrin, *César Aira. El realismo y sus extremos*, p. 56 n. 9. No comparto el parecer de Estrin sobre esta novela en particular.

[12] César Aira, *El juego de los mundos*. La Plata: ediciones el broche; 2000.

[13] Tomo este término en su sentido derrideano de falsa unidad verbal, que habita la tradición logocéntrica por deconstruir y que no aparece sometido al sistema clausurado de las oposiciones constitutivas del tipo pensamiento/lenguaje, sentido/signo, significante/significado, habla/escritura, alma/cuerpo, etc.

[14] Georg Lukács, *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1985, p. 58.

[15] César Aira, “La utilidad del arte”, en *ramona. revista de artes visuales*. Bs. As., n°15, agosto de 2001.

© José Mariano García 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mgarcia.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

