

De *Cumpleaños*, de Carlos Fuentes (1970),
a *Cumpleaños*, de César Aira (2001)

ALBERTO VITAL
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

En repetidas ocasiones el novelista mexicano Carlos Fuentes ha dicho que para el año 2020 el novelista argentino César Aira ya habrá ganado el Premio Nobel de Literatura, al cual, como se sabe, el propio Fuentes es candidato desde hace lustros. En virtud de que el nombre de Aira aparece en ese pronóstico ligado al de políticos como la secretaria de Estado norteamericana, quien para entonces sería la presidente de su país y quien no goza del respeto del mexicano pese a ser mujer y de piel oscura, es indudable que detrás de aquella profecía hay una generosidad y un reconocimiento nada unívocos.

No existen indicios de que Aira haya respondido a un elogio susceptible de adjetivarse, en efecto, como “irónico”. Aun así, en 2001 publicó una novela con un título idéntico a la que Fuentes sacó de las prensas en 1970, cuando el mexicano disfrutaba de un sitio de privilegio dentro de la estricta nómina de autores del *boom* latinoamericano y cuando esta corriente imponía criterios en la producción de la literatura latinoamericana e incluso de la lengua española, en cuya cúspide se ubicaba.

No puede *a priori* descartarse que la respuesta de Aira, sesgada, indiferente, asimismo acaso irónica, sea precisamente una novela que, si estableciera explícitos lazos de intertextualidad con *Cumpleaños* de Fuentes más allá del título, estaría construyendo una de esas sutiles y muchas veces invisibles cadenas dialógicas que dan vida e historia reales a la literatura; y si no hiciera la menor alusión al texto precedente, aun así estaría mandando alguna señal al medio literario en lengua es-

pañola, en especial al académico, dado que éste no puede ignorar la existencia de una novela que en los años setenta fue recibida con beneplácito por lectores privilegiados con el poder y la influencia de un Octavio Paz y un Juan Goytisolo y que en los años noventa se incorporó al volumen inicial de las obras de Fuentes, agrupadas bajo el título común de *El mal del tiempo*.

Por otra parte, un examen comparativo entre ambas novelas a partir de la identidad de un paratexto tan notorio como el título, arrojará luz sobre las diferencias entre un caso típico del *boom* y una muestra de la literatura que se escribe tres decenios después en Latinoamérica.

Un punto en común salta a la vista de inmediato y permite traer a cuentas una tercera novela con la misma palabra, *El cumpleaños de Juan Ángel* (1973), de Mario Benedetti, cuya recepción entre un público amplio ha sido intensa y constante desde el primer momento: en ninguno de los textos se presenta una experiencia convencional del cumpleaños; es decir, en ninguno resaltan las prácticas rituales comunes en la civilización occidental o en esa variante concreta de dicha civilización, la sociedad burguesa o pequeñoburguesa: no hay fiesta; no hay regalos (salvo uno en el texto de Fuentes, entregado al comienzo como un puro compromiso); no hay alegría convencional o auténtica, fingida o real; no hay reconocimiento al que cumple años; no hay abrazos ni apretones de manos. En suma, no se narran ni se sugieren todos aquellos ritos que convierten el día en un período especial, en un lapso sagrado y reflexivo y hasta cierto punto permisivo, en una tregua que procure distender el ánimo del festejado y que invite a los otros a apreciar mejor las circunstancias y las condiciones que lo rigen a él y que en otro día cualquiera llegan a provocarle angustia, incertidumbre, dolor, inestabilidad.

El abrazo, por ejemplo, es un gesto a la vez ritual y cordial: permite que se aproximen cuerpos normalmente distantes; admite que se rompan los espacios que como mares territoriales separan a un cuerpo soberano de las zonas comunes a todos, las zonas libres, las siempre cambiantes zonas sin nadie. El abrazo propicia el contacto de la piel y del corazón de una persona con la piel y el corazón de otra. El abrazo fuerte y prolongado asemeja una momentánea y simultánea trasmigración de dos almas y el entrecruzamiento de dos destinos; simboliza una comprensión tan plena del ser del otro que por unos segundos se asume ese ser del otro gracias a un gesto fraternal y enérgico, esto es,

gracias a un abarcar con los brazos la manifestación concreta, irremplazable, del otro. El abrazo, en resumen, es un acto simbólico, corporal, ritual, sensual e intelectual, comprensivo.

Pues bien, nadie se abraza en ninguna de las tres novelas; nadie se cubre con los brazos como parte de la celebración del tiempo sagrado. Por el contrario, la constatación del día especial es tan fría en *Cumpleaños* de Fuentes que se transmite a través de un medio impersonal, un telegrama:

Una voz anciana me dijo del otro lado de la puerta: Telegrama para usted, señor. Lo pasó por debajo de la puerta. Yo recogí el sobre, lo rasgué, leí. Decía simplemente: FELIZ CUMPLEAÑOS GEORGE [...] Regresé a la recámara. ¿Qué otra cosa podía hacer? Sólo mi presencia, constante, al lado de Nuncia podía exorcizar al doble, al fantasma, lo que fuese... todo menos yo mismo, que caminaba por una galería con un telegrama arrugado en el puño. Me detuve en el umbral. Adentro, yo me estaba vistiendo, nuevamente, con el atuendo de cazador y Nuncia me observaba, con adoración, desde el lecho. Yo (el que se vestía) levanté la cabeza y miré a yo (el que se detenía en la puerta con un telegrama inservible en la mano) (1994: 76).

La ausencia de las marcas convencionales o tradicionales para indicar el inicio y la presencia de una voz diferente (un punto y aparte, un guión largo), ausencia muy característica en la literatura del *boom*, cumple aquí claramente la función de aplanar el discurso y de negar cualquier relieve tanto a la voz (“anciana”, es decir, en este caso agotada y estéril) como al mensaje mismo. Los adjetivos “arrugado” e “inservible” remachan la inutilidad de un deseo de felicidad que, por su rutinario laconismo y por el medio elegido, hacen incluso innecesaria la referencia directa al remitente. En cambio, el yo desdoblado y la mujer asisten a un rito muy distinto, a un rito que nada tiene que ver con las prácticas convencionales del cumpleaños. Y si este último es una ceremonia civil e informal en las sociedades comunes, George y la mujer llamada Nuncia lo desdeñan y lo sustituyen, y de ese modo en la novela de Fuentes se produce la suplantación de un rito convencional y social por otro dual o triangular y harto poco convencional, harto poco formalizado y calendarizado.

Un nuncio es representante de una figura superior y es alguien que anuncia un mensaje supremo, alguien que con su sola persona prefi-

gura una entidad y una situación extraordinarias. Nuncia mira a George “con adoración” mientras él se viste de cazador porque él es el objeto de la adoración de ella, él es el dios del que ella es nuncio y anuncio, él es el encargado de cumplir el rito sagrado y pagano de la caza y de la cabalgata; sin embargo, no podrá salir aunque esté vestido de cazador y de jinete, pues el pago por la sustitución es la imposibilidad para el doble George y para Nuncia de abandonar una recámara y una casa que se convierten en un cronotopos prácticamente anaeróbico, oscuro, monótono, insalvable.¹

Por otra parte, los puntos suspensivos funcionan como vacíos en toda la novela, como hoyos negros en la comprensión del discurso, como oquedades ominosas en la aprehensión de los hechos por parte de los protagonistas y de los lectores: son vacíos de información que deben colmarse o pasarse por alto. Los puntos suspensivos indican también transiciones, cambios de época y de escenario, de voz narrativa, y con ellos el autor implícito busca representar las fisuras del tiempo, que son fisuras de la conciencia: a nadie le es posible saber cómo se pasa de una época a otra, y tal es precisamente un tema capital en estas y en otras muchas páginas de Fuentes: la transición de una época lejana a otra, lo cual implica la transición de un cuerpo a otro, aunque

¹ El jinete y cazador advierte poco más adelante: “Se han aprovechado de mi ausencia, dijo (dije) mientras le ponía (me ponía) la segunda bota. Hay demasiado aire en esta casa” (78). Los ámbitos anaeróbicos son por definición espacios de muerte, de rechazo a la vida, de negación. Un caso notorio de espacio anaeróbico es la Comala donde va a morir Juan Preciado, pese a que intenta recobrar con las manos el aire que se le escapa de la boca. Rulfo y Fuentes conocieron muy bien *¡Absalón, Absalón!* (1936), de William Faulkner: la sala donde ocurre la extensa charla evocadora no abre sus ventanas desde hace 43 años, pues alguien dijo que así se mantenía el aire más fresco. Sólo que en el *Cumpleaños* el deseo de falta de aire es un deseo de muerte, mientras que en Juan Preciado hay una pérdida indeseada del aire, que es una pérdida del alma y de la vida, y en la novela de Faulkner el aire encerrado es el efecto del anhelo de evitar el insoportable calor de afuera. A propósito, existe una evidente intertextualidad entre la escena de *Pedro Páramo* y un pasaje de *El último suspiro del Moro* (1995), del inglés de origen hindú Salman Rushdie: “Me despierto jadeante, cargado de sueño, agarro puñados de aire y me los meto inútilmente en la boca.” (66). La novela de Rushdie viene a colación asimismo porque revisa paródicamente las culturas de origen ibérico (española y portuguesa) y contiene múltiples referencias, juegos, pastiches y réplicas a la literatura latinoamericana del siglo XX, particularmente al *boom*.

no de una conciencia a otra. En este punto se comprenden tanto el alegato en la novela sobre la resurrección de la carne como la presencia del furtivo y esquivo protagonista Siger de Brabante, quien busca una salida al callejón teológico que significa para un hombre de la Edad Media, en plena hegemonía del discurso cristiano ortodoxo, el querer pervivir sin haber aceptado ni la creación divina del universo ni la unidad de una sola verdad revelada ni la resurrección de la propia carne ni la mortalidad de la especie humana, esto último en virtud de que (según entiende Brabante) una sola inteligencia en común, una suerte de inconsciente colectivo del que todos abrevamos y en el que todos desembocamos, garantiza la perduración de la especie hasta el fin de los tiempos.

Y es así como *Cumpleaños*, de Carlos Fuentes, se sitúa en el alegato centenario acerca de la perduración del hombre más allá de sus condiciones y de sus determinaciones más evidentes: la muerte de la carne y la sujeción de la conciencia a esa carne. En términos de argumentación y de ficción, el discurso de Fuentes incluye los recursos de sueño y de locura, que funcionan como factores de parcial o relativa o esporádica verosimilitud en un texto que no pretende ser realista, sino adquirir validez como la bitácora de la búsqueda de una perduración de la conciencia más allá del cuerpo y de la muerte. Tal conciencia es a la vez una y múltiple: es la de Brabante y es la de sus sucesivas reencarnaciones, y éstas se alcanzan como fruto de un corolario lógico, de un esfuerzo intelectual de tal magnitud que es capaz de vencer las inflexibles condiciones de la carne y del tiempo. Desde la óptica de un amplio horizonte de pensamiento y de expectativas que se remonta hasta el siglo XVIII, se comprende este empeño de Fuentes a través de sus personajes como la consecuencia de la renuncia o del rechazo racionalista a la tesis cristiana de la resurrección y a la idea budista de la reencarnación, de modo que, ante los horrores de la vejez y de la muerte, de la desaparición absoluta en la nada y el olvido, un intelecto privilegiado y escéptico se atiene a la fe en su propio poder lógico y argumentativo para cruzar las fronteras de la condición humana. Una diferencia básica con *Aura* (1962), del propio Fuentes, consiste en que en esta novela son el deseo, la pasión y el erotismo las llaves para conseguir el difícil y esporádico tránsito de una época a otra y la recuperación de una juventud y una belleza íntegras, intactas; ni el deseo ni la pasión ni el erotismo son determinantes en *Cumpleaños*, aunque la po-

sesión carnal aparezca como un instrumento del George adulto y del George joven para, por un lado, someter a Nuncia y para, por otro, fortalecer las semejanzas entre uno y otro, puesto que ejecutan el mismo acto alternadamente toda la noche.

En un texto incluido al final del volumen I de *El mal del tiempo*, Juan Goytisolo alude a las influencias que pudo tener el texto de Fuentes. Una poderosa intertextualidad se establece con la obra de Jorge Luis Borges sobre todo en los pasajes reflexivos, analíticos, en los pasajes donde se argumenta la posibilidad de transgredir los límites del cuerpo y de ese mal del tiempo al que alude el paratexto más amplio en la narrativa del mexicano. Tan consciente se encuentra el autor implícito de tal intertextualidad que la hace notoria con una ironía al llamar George y Georgie al personaje principal. Justamente Georgie (apelativo de Borges entre sus familiares y amigos más cercanos) es el primer nombre de pila mencionado en la obra. De ese modo, es como si el autor de *Cumpleaños* hubiera querido convertir en parte de la ficción al escritor de lengua española que más ha profundizado en los resquicios e intersticios del tiempo, de la lógica, de la filosofía.²

El yo narrador en la novela de Aira no se denomina a sí mismo, y la falta de este dato —vacío de información— refuerza la intención de fundir (o confundir) ese yo narrador y protagonista con la persona del autor real, quien en 1999 cumplió cincuenta años. Una marcadísima diferencia con el texto homónimo de Fuentes consiste en que el de Aira nunca abandona una secuencia lineal, tan próxima como sea posible al relato confesional, intimista, reflexivo, casi conversado, de una sola voz prácticamente homogénea (salvo por un par de pasajes), rela-

² Borges tiene la curiosa característica de aparecer en un buen número de textos, ya sea aludido o explícito. El primero que lo utilizó como personaje fue el propio Borges, en cuentos como “Hombre de la esquina rosada”. Muy fuerte es la presencia del escritor en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato. Fuera de la lengua española también se lo emplea como personaje en Köpf: 213-233. La conversión del autor real en personaje es una manera de asimilar la ingente impronta intelectual y literaria del escritor argentino, matizándola en parte y tratándola con ironía, y es una manera de prolongar lúdicamente los postulados de la literatura del autor de *El Aleph* y de multiplicar los vasos comunicantes entre los distintos planos de la narración. Aira también lo menciona en su *Cumpleaños* (39), si bien no lo convierte en personaje. Ya veremos que esta mención sin conversión es un dato de una poética sin estética en Aira, de una poética sin poética.

to que se aproxima a la crónica verista, al reportaje sobre sí mismo en tanto abandona casi cualquier artificio literario o vuelco de la escena y del escenario básicos, como ocurre en el inicio y el final de la novela de Fuentes, donde aparecen los padres de Georgie y éste mismo en un Londres contemporáneo que en el resto del texto se difumina; este recurso a la circularidad es un tópico en el plano de la estructura narrativa que se difundió sobre todo a partir de *Finnegans'wake*, de James Joyce, y que ya era un lugar común cuando el mexicano publicó su novela.

Un escritor como el Fuentes de entonces estaba regido por la noción de forma, sin la cual era imposible concebir la escritura. Y la circularidad, aunque tópica, garantizaba la presencia de la forma. Al poeta, filósofo y ensayista Jaime Labastida le resulta extraña una literatura como la de Aira, justo porque carece de “forma”. Y es que es en efecto difícil percibir ésta en textos como el *Cumpleaños* de Aira. Desde Fuentes (nacido en 1928) hasta Labastida (1939) e incluso desde generaciones previas y hasta generaciones posteriores una frase como la de Gustave Flaubert (“Hay demasiados hechos y demasiado pocas formas”) representa una síntesis del imperativo categórico de la forma, de la geometría, de la estructura sutilmente perceptible dentro del texto literario, en concreto la narrativa. Esa dimensión es la que parece haberse abandonado en *Cumpleaños* de Aira, aunque ciertas ideas vayan y vengan en el texto (la comprensión de las fases y de las imágenes de la Luna, entre otras) como un atisbo de circularidad o de estructura musical por la recurrencia de segmentos o frases o temas como *leitmotiv* o *ritornelos*.

Pero pudiera ser que la forma en Aira —esto es, la cohesión interior más allá de un relato sin aparentemente otro impulso y derrotero que la mezcla de crónica, confesión, ensayo y reflexión— nos sea por ahora imperceptible y que se requiera de un cambio de paradigma, de un nuevo horizonte de comprensión para que podamos percibir, nítida, una geometría interna, una trama entre el plano de la expresión y el plano del contenido por ahora oculta.

En todo caso, Fuentes define el tiempo como mal, y el cumpleaños es una oportunidad de incidir en dicho mal, ya que durante esas pocas horas se aproximan hasta la convergencia el tiempo astronómico y el tiempo personal. A su vez, el cumpleaños es en Aira el motivo más bien casual, coyuntural, aunque importante en cada individuo; es —eso sí—

el detonante de una novela de balance, de juicio, de autoanálisis y autoconfesión un poco más allá de la mitad del camino de la vida. Buena parte del texto es un ensimismado volcarse hacia sí mismo para detectar y desmenuzar los impulsos más íntimos del escritor en tanto tal; y es aquí donde nos encontramos en la antípoda del protagonista de *El cumpleaños de Juan Ángel*, novela de forma sumamente eficaz y original, pues, aparte de la escritura en verso, todas las escenas ocurren en un día de cumpleaños del protagonista, y es en el último cumpleaños narrado cuando él habrá de vivir un sitio militar del que casi con seguridad no escapará vivo: Juan Ángel, seudónimo de un guerrillero clandestino, vuelca su tiempo más sagrado, su mismidad más profunda, en pro de los demás, y es así como sacrifica sus cumpleaños, su paz familiar y en último término su existencia para cumplir un sueño político del cual él es apóstol (Juan) y mensajero (Ángel).

Ni el afán de sobrevivirse a través de una reencarnación intelectual ni el afán de sacrificarse en beneficio de una nueva sociedad desvelan al yo innominado de la novela de Aira. Todo su empeño se concentra en analizar los resortes de su propia manera de pensar y de actuar, con el aparente fin último de entender por qué ocupa el sitio que ocupa en la sociedad.

Una similitud entre el *Cumpleaños* de Fuentes y el del argentino consiste en que también éste trae a cuentas la dimensión de la trascendencia. El yo narrador se describe como agnóstico y de cualquier modo se interesa en el tema hasta el punto de dedicarle un par de insomnios, tal y como se expresa en estas líneas de Aira:

Anoche antes de dormirme estuve tratando de poner en claro la cuestión del Juicio Final. Según la versión simplificada que manejo de la escatología cristiana, los muertos tienen que esperar al Juicio Final para ser juzgados y recibir su destino definitivo en la otra vida. Uno se muere y se produce un blanco, una nada, hasta despertarse en el Juicio Final. Son los vivos, es decir, los sobrevivientes, los que pueden imaginarse que los muertos se van directamente al Cielo o al Infierno, pero desde el punto de vista de los muertos no puede ser así porque entonces habría dos tiempos simultáneos, uno de los cuales sería la Eternidad, y ésta no puede correr en paralelo al tiempo (2001: 60-61).

Este pasaje ejemplifica el tono entre diletante e íntimamente interesado con que se tratan todos los temas en la novela. El lector puede

imaginarse qué sucedería si el protagonista debatiera con un teólogo o un especialista en religiones: se abriría un diálogo que llevaría a la novela por otras rutas. Sin embargo, es aquí donde se advierte un rasgo primordial del personaje, de la visión del mundo que lo rige y del horizonte desde donde actúa: se trata de un solipsista. Un solipsista que monologa. Las tres novelas son monológicas, pero por razones muy distintas y bajo un horizonte propio cada una: ni siquiera con su doble logra comunicarse George, debatir, abrir espacio al juego de las ideas, como si ni la identidad absoluta garantizara un puente entre el yo y el mismo yo, un puente para el libre diálogo horizontal, esto es, el diálogo sin jerarquías; el horizonte desde el cual se escribió este primer *Cumpleaños* tiene muy poco que ver con la intensa vida pública de esos años, muy poco que ver con los intereses y las inquietudes coetáneas, y mucho en cambio con aquel ímpetu del racionalismo y del intelectualismo exacerbado frente al misterio de la muerte y del más allá. En la novela de Benedetti la intención de sentido del autor gobierna todas y cada una de las palabras, todas y cada una de las acciones, y se ubica sin asomo de duda en el horizonte de la visión materialista histórica, aplicada a América Latina; el monologismo no es fruto de la ausencia de diálogos entre los personajes, sino de la falta de consecuencias y efectos de cualesquiera diálogos al modificar un ápice las conductas de los interlocutores y la intención primordial del autor, como sí ocurre, característicamente, en las novelas de Fedor Dostoievski. En la de Aira el monólogo parece ser hijo del individualismo competitivo de las sociedades de principios del siglo XXI, cuando la escritura llega a convertirse en una expresión exclusiva del propio escritor, sin la presencia de otros entre los muchos tipos de voces que pueblan el mundo. Del monólogo solipsista se salva la novela cuando intervienen la mesera del café en Coronel Pringles, la esposa y el hijo del yo narrador y el genial matemático de tiempos de la Revolución francesa: entonces le bastan unas cuantas líneas al autor para crear atmósferas y personajes verosímiles, cuyo destino sin embargo es la fugacidad.

El monólogo del individualista propende a los callejones sin salida, y la falacia es una de las posibles vertientes del monólogo, en tanto éste, al no verse confrontado con un interlocutor externo, puede arribar a cualesquiera conclusiones y corolarios.

En ese marco, es significativo que el *excipit* de Aira sea una falacia:

Pero mis años y mis décadas ya pasaron. Para escribir hay que ser joven; para escribir bien hay que ser un joven superdotado. A los cincuenta años ya se ha perdido gran parte de la energía y la precisión (2001: 105).

Quien opina esto, olvida a Miguel de Cervantes y a Stendhal. Y es que no existe una marca que indique que la frase debe entenderse como una ironía, a menos que la novela o la obra entera de Aira sea vista como tal. Otra posible lectura de este pasaje sería como un rasgo o dato final en la caracterización de un personaje cansado, cuyo rápido balance, al cual llega de modo casi repentino, lo llevaría a generalizar y universalizar la experiencia de una sola persona, él mismo. El solipsismo individualista desembocaría en autoargumentos falaces.

Y es así como encontramos similitudes y notables diferencias entre los tres textos, especialmente entre *Cumpleaños* de Fuentes y *Cumpleaños* de Aira. Las similitudes se presentan en ciertos temas, es decir, en el plano del contenido, mientras que las diferencias se dan en otros aspectos del mismo plano, así como en puntos fundamentales de la estructura narrativa, mucho más atendida a una forma, a una geometría, en Fuentes y en Benedetti que en Aira.

Fuentes es metafísico y ontológico. Benedetti es social. Aira se vuelca hacia la realidad de un individuo que claramente representa al autor implícito y busca retratar al autor real, aunque no debe excluirse del todo una posible ironía hacia el propio discurso, lo que, como en toda ironía, implicaría dos discursos que fluyeran paralelos, uno visible y el otro fragmentariamente visible; sin embargo, no se encuentran marcas, indicios, de autoironía en esta sola novela.

Tampoco existen en Aira marcas de intertextualidad notoria, esto es, referencias sutiles o evidentes a la novela de Fuentes y menos aun a la de Benedetti, cuya filiación ideológica y cuya matriz política se encuentra muy lejos del horizonte de expectativas de un escritor como el Aira de *Cumpleaños*, horizonte en el que no hay una sola pregunta o inquietud de tipo social, ni de un signo ni de otro. A modo de conjetura y de conclusión, es dable sospechar que esta ausencia de dudas patentadas al respecto es uno de los rasgos desencantados de una época posterior a la moderna, una época que es susceptible de librarse del adjetivo “postmoderna” si éste despierta suspicacias y que aun así es incapaz de esconder las características que los teóricos de la postmodernidad le han descubierto.

Una de ellas, primordial para todo análisis, es el hecho de que la postmodernidad se distingue porque no cree en un solo relato emancipador, sea social o individual, inmanente o trascendente. A fin de cuentas, Fuentes y Benedetti se ubican en un típico horizonte moderno, puesto que sus personajes buscan afanosamente una emancipación, una liberación, ya sea ante la afrenta de la vejez y de la muerte (*Cumpleaños*), ya sea ante la explotación de los oprimidos (*El cumpleaños de Juan Ángel*), y ni siquiera el hecho de que las preocupaciones del protagonista de Fuentes hubieran sido vistas en los años sesenta y setenta como simples añoranzas burguesas por buena parte de los lectores de Benedetti invalida la cercanía esencial entre los dos textos como sendos ejemplos de los dos polos de un solo horizonte, del horizonte vigente en aquel momento tan peculiar de la modernidad que fueron los años sesenta y setenta, de los que hoy nos encontramos lejos precisamente por nuestro escepticismo esencial, mientras que el lacónico y dubitativo individualismo de Aira implicaría de tal modo la carencia a la vez de forma y de historia (el texto del argentino prácticamente no tiene argumento, casi no pasa nada, como si la falta de fe en la historia como relato emancipador provocara la pérdida de la marca fundamental de la narrativa: el relato, la trama, el argumento) que ni siquiera sería necesario hacer algún guiño más o menos explícito a la novela homónima, pues, si el horizonte postmoderno se distingue por la inopia de grandes relatos emancipadores, entre ellos la historia, eso implica que, aunque siga habiendo historia como suceder, no habrá historia como relato, como relato emancipador (como por ejemplo las grandes historias nacionales o historias de la literatura nacional del siglo XIX, cuya función consistía en guiar a los lectores hacia un progreso liberador), y por lo tanto no hay necesidad alguna de acordarse de que ya hubo un texto del mismo nombre: la pérdida de la noción de historia como relato implica un olvido del pasado como gran constructo revelador, orientador y motivador, y un nuevo texto no establece un diálogo con su pasado, sino que más bien lo borra, lo sustituye, ocupa exactamente el mismo sitio: no en vano se ha visto también la época actual como una fase del capitalismo en que la inmensa mayoría de los actores y de los productos son pasibles de reemplazo, como piezas de una enorme maquinaria.

La época actual se compone de sociedades marcadas por la capacidad de reemplazo, por el imperativo de una rápida y eficaz sustitución

de todo, y la ironía de Fuentes al unir el nombre de Aira con los de políticos al uso es tanto más aguda si se considera que nada parece más lejos de Aira que los políticos al uso, representantes de la historia así sea en una manifestación efímera, o representantes más bien de un sustituto de la historia: el presente, los meros hechos del día.

Acaso la probable falta de forma que percibimos en *Cumpleaños* de Aira no sea sino más bien la falta de un gran relato emancipador subyacente, el único capaz de librarnos de la sensación de que somos desechables y reemplazables; el único capaz de proveernos de una geometría para el devenir.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- FUENTES, CARLOS. "Cumpleaños", en *El mal del tiempo*. Vol. I. México: Alfabeta, 1994, 43-100.
- KÖPE, GERHARD. "Borges no existe. Puro cuento", en *Conservar y subvertir. Cuentos alemanes del siglo XX*. Marlene Rall y Dieter Rall (comps.). México: El viejo pozo / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de Chiapas, 2005.
- RUSHDIE, SALMAN. *El último suspiro del Moro*. Trad. Miguel Sáenz [3ª edición]. Barcelona: Plaza Janés, 1996.