

## La subversión de los discursos en *Emma, la cautiva* de César Aira

NÚRIA CALAFELL SALA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*Lecturas de un género en ciernes*

*Se trata, en fin, de la producción de una identidad histórica, aun en los conflictos con “otros” que se le oponen hasta negarla pero que, finalmente, van siendo reconocidos de manera dramática, fecunda, dialécticamente...*

David Viñas, *Literatura argentina y política*

No es algo habitual que un escritor se decida a reseñar brevemente la novela que pretende vender a un lector desconocido, y menos lo es aún que sea en un espacio tan pequeño como el que propone la contratapa de un libro donde ofrezca las claves de su historia. César Aira lo hace, y nos avisa: no se trata de una contratapa al uso sino de una “tapa en contra”, pues en vez de esconder descubre aquellos puntos de referencia e interés. Para empezar, el autor reivindica sutilmente una doble naturaleza del texto al referirse a él como una *historiola*, neologismo del que se deduce, de un lado, el aspecto histórico del relato<sup>1</sup>; y del otro, el componente ficcional, de invención y de recreación que permite interpretar la novela como una especie de juego, como un pasatiempo que ya anuncia la fisura que se generará en un texto en el que se dan cabida componentes reales, históricos y ficcionales a la búsqueda de un entendimiento y de una constatación: no hay ninguna frontera que separe una de otra, sino todo lo contrario, todas ellas suponen una puesta en escena, una representación de distintos puntos de vista que deambulan por los territorios limítrofes entre lo objetivo, y lo subjetivo. En esta línea se coloca la construcción que de sí mismo lleva a cabo el

---

<sup>1</sup> Como señala Leo Pollman: “Retengamos primero que en *Emma, la cautiva* aparecen nombres de personajes históricos argentinos que desempeñaron un papel decisivo en la historia argentina de los años anteriores a la conquista del desierto, el del cacique Catriel y el de Alsina, para nombrar sólo los más importantes” (1991: 191).

narrador: la pretendida frivolidad e indiferencia con la que quiere contarnos los pormenores de su librito constituyen un punto y aparte, una reflexión metateórica acerca del lugar que ocupa en el largo y penoso proceso de la creación.

Cuando Virgilia Gil Amate analiza la figura del narrador en los escritores contemporáneos encuentra que una de las actitudes es la que propone una separación, un desgajamiento con respecto a su obra, tal como observa que acontece con César Aira: “[l]o que impera es la figura del narrador como artífice y depositario del relato” (Gil Amate, 1996: 140). No obstante, lo que ella no señala es que de ello se deriva una ambivalencia que afecta principalmente a la voz narrativa y a su enfrentamiento con respecto a su propio texto y los personajes que circulan por él. Y es que cuando una novela intenta combinar los tres registros arriba mencionados el resultado puede ser la inscripción a un territorio igualmente fronterizo entre lo objetivo –sirva como ejemplo la escena de la cacería de los soldados en la primera parte de la novela, donde todo es descrito como una especie de orgía en la que alimento y muerte van de la mano: “Con una sola succión se incorporaban el interior blando y tibio del animal, todo sangre y leche” (Aira, 2005: 11)–; lo personal –vista en comentarios propios de la voz narradora, como esta descripción psico-física de las indígenas: “Las mujeres indias daban el tono: hermosas con sus collares de cuentas, a veces de un centenar de vueltas. Las cabelleras muy cepilladas [...] Todo era seducción, un campo homogéneo de pasión y concentración” (Ibíd.: 87)–; y lo omnisciente, postura desde la cual nos introduce en la mente de algunos de sus personajes principales: de Duval en la primera parte –“Ávido lector de novelas desde la infancia, sus favoritas habían sido las aventuras en sitios extraños y salvajes, y ahora que él mismo se hallaba en un escenario así, comprobaba que en el curso de las aventuras lo que cuenta es la repetición exacta de los días” (Ibíd.: 20)– y de Ema, “mi pequeña yo mismo”<sup>2</sup>, según su opinión, en la segunda:

Autónomos como son, los indios no conciben la idea de comprar nada en un almacén, cuando la naturaleza les da todo gratis. Esto a Ema le parecía un rasgo de moralidad, y estaba segura de que algún día alguien sacaría a relucir esta diferencia entre indios y blancos para presumir de la superioridad de los últimos. (Ibíd.: 159)

---

<sup>2</sup> Cabría preguntarse, dentro de la ambigüedad en la que estamos sumergidos, si el movimiento no es inverso, es decir, si no es el propio Aira el pequeño yo de Ema.

El para-texto que conforma la “tapa en contra” nutre la novela del efecto retórico buscado (se trata de una historia en la doble acepción del término: es la narración objetiva de un hecho y es también un relato), asegura su genealogía literaria como punto de partida y marca el recorrido de lectura como destino final. Así, *Ema* es el producto invertido de dos manifestaciones literarias –las novelas góticas y *Madame Bovary*– unidas por un elemento llamativo: el tratamiento de la pasión como una corriente desatada, de naturaleza extrema y peligrosa, que arrastra a quienes la padecen –principalmente mujeres– a una vorágine de autodestrucción y muerte. ¿No son éstas las mismas características que el indígena recibirá desde la literatura argentina fundacional aquella que, como comenta David Viñas en la cita reproducida anteriormente, se lanza a la búsqueda de una identidad nacional e histórica que se enfrenta de todas las maneras posibles a la existencia del Otro?

En este sentido, el título marca una línea de continuidad con aquellos textos que, desde las políticas de construcción identitarias de 1837 hasta la primera vanguardia del siglo XX, van a proponer una serie de desplazamientos fundamentales para entender la nueva mitología argentina: por un lado, de la figura del Otro, entendido como un hueco generado a raíz del rechazo de la conquista y colonización españolas y de la constatación de la inexistencia de culturas precolombinas y virreinales de gran potencia; y por otro, del entorno al que pertenece, visto también como un vacío al que hay que nombrar literariamente para resignificarlo: la larga extensión que conforma la pampa argentina será denominada como desierto y a partir de aquí se cargará de una serie de significados con los que apoyar la ya de por sí frágil dicotomía civilización/barbarie. Será en este territorio de nadie, imagen física de la alteridad más absoluta e ingobernable, de la incultura y de la amenaza, por el que circularán todos aquellos que forman parte de un mundo ajeno y desconocido: primeramente será el indio salvaje y a-culturado de Esteban Echeverría, en quien “da su vislumbre siniestra / colorido tan extraño / traza tan horrible y fea, / que parecen del abismo / précito, inmunda ralea” (Echeverría, 1999: 139); luego será el gaucho convertido en mito nacional y racial de Juan José Hernández; y finalmente será el inmigrante. *Ema, la cautiva* va a recoger una muestra de los tres para exponer el revés

de toda simplificación y delatar la falacia y la artificiosidad que se esconden detrás de ciertas mitificaciones, sean de raíz histórica o literaria. De esta manera, la novela puede interpretarse como la construcción de una cosmogonía y una cosmología particulares, teniendo en cuenta que para ello habrá sido necesario revisar y reelaborar los elementos anteriores. En definitiva, se trata de reemplazar un mito por otro y de describir la historia de las identidades nacionales desde un prisma diferente y nuevo que observe aquellas voces y figuras olvidadas, ninguneadas o directamente anuladas.

La primera parte de la novela ilustra a la perfección esta subversión de los discursos al presentarnos una comitiva de soldados, esclavos y cautivas en un viaje sin retorno a lo más profundo del desierto, un espacio donde las distinciones se diluyen y lo que impera es un cultivo de la indiferencia, el vacío y la mansedumbre. Tal como señala Leo Pollmann: “Es una especie de ‘Voyage au bout de la nuit’, un viaje de iniciación a la indiferencia, un viaje borgeano. La pampa es el escenario esencialmente apropiado para tal empresa” (1991: 179). Es aquí donde Lavalle puede cortarle los genitales a otro “con apática indiferencia” (Aira, 2005: 19), y es también aquí donde los indios ya no son salvajes sino “mansos que lo hacían todo mientras sus amos cultivaban un ocio poblado de ensoñaciones económicas o militares” (Ibíd.: 21). La frontera en tanto separación sigue funcionando para delinear “la presencia amenazante y fantasmal del Otro” (Lojo, 1996: 125), pero ahora la noción de este otro se amplía y abarca tanto nativos como invasores: de ahí la violencia con que los soldados acometen sus cacerías o la presencia de “esos caballeros refinados y *bon-vivants*” (Ibíd.: 25) en un mundo tan supuestamente alejado de la civilización. El mundo del desierto argentino, pues, queda así desmitificado en un primer plano: ya no es un vacío amenazador y contaminante, sino un espacio superpoblado en el que se entremezclan distintos personajes y donde la vida es entendida desde una perspectiva diferente, pero compartida por blancos e indios. Desde este punto de vista, *Ema, la cautiva* establece una mirada naturalista sobre el paisaje, único y verdadero determinante de los caracteres que por él se mueven. Lucía de Leone (2003) adelanta esta idea al resumir:

Esta conversión del vacío pampero en un exceso de superpoblación de indios, indias, gauchos, cautivas, niños, perros, soldados, tenientes, coroneles que

redunda en una prodigalidad extrema de la naturaleza y de la infraestructura habitacional, constituye un *proceso de extrañamiento* a partir del cual los indios pampeanos ya no son salvajes o bárbaros; antes bien se muestran como refinados mandarines, señores de la guerra y de las artes menores, ávidos jugadores de torneos de elegancia que se alimentan de pavos braceados en coñac, frutas silvestres, licores, champagne y vinos finos, panes especiados, hongos frescos y que engalanan cuidadosamente su aspecto personal y sus dispendiosas sedas decadentistas.

### ***Ema, personaje de frontera***

*La imagen de la cautiva es, desde sus primeras formulaciones, una imagen erótica. Es el objeto del deseo del "otro".*  
Laura Malosetti Costa, *Rapto de cautivas blancas*

Es en este contexto donde aparece por vez primera Ema, una cautiva sin nombre ni más rasgo genérico que su maternidad descarnada y casi absurda en la situación en que se da: "La mujer, que llevaba puestos los restos andrajosos de dos vestidos diferentes, era pequeña, tan delgada y consumida que la habría tomado por un niño" (Aira, 2005: 41). Como cautiva que es, pronto se definirá como un objeto, una moneda de cambio entre los hombres que la poseen y la desposeen a un mismo tiempo, puesto que ella ya no es como la María de Echeverría, quien con su fuerza y voluntad acaba salvando al marido de las garras de los indios y demostrándole que su cuerpo ha sobrevivido sin mancha alguna el ataque, sino que Ema es únicamente un concepto, un vacío que se va llenando según las circunstancias que se desarrollan a su alrededor y dependiendo de los personajes que se encuentra en su camino<sup>3</sup>. Esto explicaría, por un lado, la imprecisión con la que aparece ante la mirada de un Duval imbuido de pensamientos románticos, pero enfrentado a una realidad naturalista: "La luz de la luna se la mostraba, en su impassibilidad, con rasgos asimétricos, negroides o indios, que le daban aire de permanente distracción o lejanía. Había algo de infantil en la mirada, siempre parecía estar pensando en otra cosa. Los labios eran gruesos y sobresalientes" (Aira, 2005: 47). Y por el otro, la relación de utilidad<sup>4</sup> que mantiene con

<sup>3</sup> Mariana Pensa hace una interesante reflexión al respecto: "Ema es una y es varias, no tiene una cara sino la que nosotros queremos ponerle. Podemos pensarla blanca, africana-americana, nativa o mestiza. *Ema es un significante al cual podemos otorgar muchos significados, como con el neologismo 'historiola'*" (2004, la cursiva es mía).

<sup>4</sup> Leo Pollmann ha explicado esta utilidad en términos de desindividualización y animalización, pues Ema no sólo es amante de varios hombres sino que algunos la poseen como una manera de escapar del

su cuerpo extraño y misterioso, a la vez que fecundo y apetecible: es el símbolo de su sexualidad compleja como mujer amante de varios hombres, y por ello mismo lo entiende como un instrumento de conocimiento de la realidad. Por todo ello, Ema recupera la tradición de las cautivas que, tras largos años de cautiverio y habiendo sucumbido a la mancha corporal del indio mediante la procreación de un hijo mestizo, se convierten en mujeres de frontera, sin identidad ni rostro, abandonadas en un mundo de nadie y condenadas a sobrellevar una trasgresión involuntaria la mayoría de las veces. Por eso unas líneas más adelante, cuando ya se encuentra entre los indios el narrador, no sin cierta ironía histórico-literaria, escribe: “su historia la clasificaba como blanca, y más aún cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los salvajes” (Ibíd.: 135); o más adelante: “La juventud de Ema era una prueba consumada de su inocencia y lascivia” (Ibíd.: 182), puesto que no es ni blanca para los blancos ni india para los indios, sino que se encuentra en un intermedio, es una hibridez en sí misma. A partir de aquí, lo que hará será buscar su propio destino y su lugar en el espacio al que ha sido relegada.

Toda su existencia se concretará en un ligero desplazarse por distintos espacios físicos que harán desarrollar su manera de ver y entender el mundo. Aunque acabará abandonando la pampa argentina –tal como se deduce del siguiente pasaje: “Estos mapas acompañaron durante largos años a Ema, aún mucho después de su partida de los reinos indígenas” (Ibíd.: 148)–, tardará en hacerlo, no sólo porque pertenece a ese grupo de “criaturas a las que la sociedad ha vuelto definitivamente la espalda y no aceptaría volver a ver” (Ibíd.: 28-29) de las que habla el coronel en la primera parte de la novela, sino porque su carácter distraído e impasible –en el que se insiste reiteradas veces a lo largo de sus contactos con Duval– la acercará más a este universo de la indiferencia, del discurrir lento del tiempo, del dejar pasar sin actuar que parecen resumir indios y oficiales en Pringles. Tras una breve estancia enclaustrada en el interior del fuerte, viviendo como compañera de lecho de un oficial que espera la llegada de su querida europea, Ema es regalada al gaucho Gombo –cuyo

---

aburrimiento. “La animalización e iniciación a la indiferencia –argumenta– funciona, pues, distintamente según los sexos. En los hombres es una manera de cesar de ser útiles y de hundirse en una existencia muda, casi vegetal de juego y aguardiente, cortada por salidas brutales; en las mujeres es una animalidad de hembra fecunda que se acuesta con el que la desea y queda constantemente embarazada y con una criatura de brazos” (1991: 182).

comportamiento contrasta una vez más con la figura arquetípica: “De carácter afable, bondadoso, y una cortesía que llegaba casi a la exageración. Además del juego, le apasionaba la pesca” (Aira, 2005: 68)<sup>5</sup>– y destinada a las afueras, donde empieza a convivir con los indios y a asimilar sus costumbres: “Recién entonces pudo observar a los indios en condiciones menos enrarecidas que las del fuerte. Y como no tenía otra cosa que hacer, su conocimiento de la otra civilización creció considerablemente” (Ibíd.: 69).

Su mirada, desprovista de cualquier juicio moral, nos adentra en un mundo en el que todo parece desarrollarse como en un idilio perfecto, únicamente alterado por la previsión de un malón: los hombres juegan, beben y salen de pesca con los soldados; los jóvenes dormitan y se divierten en la playa; y las mujeres viven a la sombra de sus maridos. Pero pronto nos damos cuenta que no todo es tan perfecto, y que detrás de esta aparente armonía se esconde el mismo vacío que define la pampa en la que habitan (“El vacío es la naturaleza” (Ibíd.: 82), anota el narrador); sus actos, todos, carecen de valor alguno, son inútiles, se revisten de nada, tal como ejemplifica el episodio de la fiesta del Mono: “La ceremonia no fue más que eso, es decir nada. Todo el tiempo estuvieron quietos y callados. El ritual no era más que una disposición, pobre y fugaz, algo que exigía el máximo de atención y la volvía inútil. Cuando se retiraban, de madrugada, Ema no ocultó su decepción” (Ibíd.: 70).

Este primer desengaño marcará el principio de una relación ambigua con aquellos a los que da señales de admirar y rechazar, ya que si bien le parecen seres excepcionales desde un punto de vista físico, su filosofía del dejar correr el tiempo no la acaba de satisfacer: “Con la calma absoluta de un ‘siempre’ comenzaba su nueva vida. Durante los primeros días se preguntó por qué todo sería tan lento” (Ibíd.: 143). No obstante, gracias a ella y a su capacidad de adaptación entraremos en contacto con el dibujo de un indígena visto como un cuerpo en continuo proceso de vaciamiento y reconstrucción:

---

<sup>5</sup> Es destacable, además, que parte de su filosofía es compartida por el indio. Así, cuando en una conversación con Ema le sugiere que la vida es imposible adelanta lo que más tarde será un emblema para los indígenas: “la economía era el cimiento de la única certeza del indio: la imposibilidad de la vida. ‘La vida es imposible’, era el pensamiento en su forma más clara y definitiva, es decir un modelo, y siempre lo tenían presente” (Ibíd.: 151).

Entre el resplandor tenue que rayaba la oscuridad pudo ver a dos señores indígenas, pintados enteramente, con la cabeza afeitada hacia la mitad y el resto de la cabellera muy largo y engrasado [...]. Y a su lado hermosas kamuros dándoles de fumar, ellas también pintadas pero con tinta negra, que borraba sus cuerpo pequeños y graciosos en las sombras. (Aira, 2005: 66)

El cuerpo se constituye en un objeto a contemplar a través de una ranura, como si se tratara de un bello objeto artístico en el que además se ponen de manifiesto posturas genérico-sociales: si bien los hombres pueden y deben resaltar aquello que les pertenece y define, las mujeres en cambio deben someterse a un proceso de borramiento según el cual su cuerpo desaparece en medio de las sombras más absolutas. La consecuencia más inmediata de esto es la visualización del indígena como un mero artificio, es decir, como la manifestación más física del arte por el arte<sup>6</sup>:

Y ahora, después de tanto pensar, por delegación, en sus cabezas resplandecientes de plumas, tras los rostros bellamente pintados, *supo que no eran artistas, sino el arte mismo, el fin último de la manía melancólica*. La melancolía les enseñaba a caminar, y los llevaba muy lejos, al final de un camino. Y una vez allí, habían tenido el valor supremo de mirar de frente a la frivolidad, y la habían aspirado hasta el fondo de los pulmones. (Ibíd.: 149; la cursiva es mía)

Cuando esta fisicalidad se traslade al aspecto cosmogónico de la realidad el resultado será la expresión de una filosofía de simulacro, de silencio y de contemplación que tiene como punto de interés la posibilidad de crear una civilización distinta, apartada y singular, alejada de lo que antiguamente pudo haberse entendido como barbarie. Como observa Silvia G. Kurlat Ares (2005): “El cautiverio que Ema inicia con una estadía en una colonia de vacaciones patagónica de los lagos del sur argentino, representa un viaje hacia la exterioridad de la civilización para encontrarla”:

Los indios parecían encontrarse siempre en la calma que sigue a una tempestad del pensamiento [...]. En una civilización como la suya todo era sabiduría. Al imitarlos uno creía volver a las fuentes. La elegancia pertenece al orden religioso, quizás místico. La estética mundana, un apartamiento de lo humano, imperativo. Todo era sexualidad y amor. (Aira, 2005: 86)

---

<sup>6</sup> Así lo explica Silvia G. Kurlat Ares (2005): “en Aira lo indígena es una ausencia plena: los indígenas viven en amplios palacios, mercan en oro y pieles, creen en el amor libre, hacen excursiones y picnics en los cerros nevados, salen de vacaciones... Lo que constituye la otredad es un vacío simbólico que se llena de miradas exteriores que antes que reproducir lo Otro o siquiera darle un espacio dentro del campo cultural, le sobreimponen sus propios parámetros discursivos y, con ello, los convierte en un objeto estético cuyo valor está dado por su capacidad de producir discurso literario y/o histórico”.

Ema, que después de dos años de convivencia con ellos es capaz de comprender y asimilar estas actitudes, pronto buscará la forma de incorporarse a ellas mediante el criadero de faisanes, actividad que, junto con la práctica de una economía monetaria, “los clavaba en el mundo, en lo más oculto de los claros callados donde ejecutaban su arte financiero, que era una sombra: la sombra de lo humano proyectada sobre lo inhumano” (Ibíd.: 150). En otras palabras, su dedicación a los faisanes, de un lado, le permitirá entrar a formar parte como una más de esta cosmología de lo indiferente y lo aparente que representan los indios en general y que ella va a experimentar en toda su plenitud a raíz de su negocio: “Mi propiedad será entonces un ecosistema, como los criaderos indios: fuentes de riqueza infinita, pero tan próximos a la riqueza que se vuelven invisibles y los propietarios tienen la ilusión de ser muy pobres” (Ibíd.: 191-192). Y del otro, le ofrece la posibilidad de revelar la relación inversamente proporcional que surge de ambas realidades puestas a un mismo nivel y entendidas como dos partes de un mismo todo. Así parece demostrarlo cuando declara: “para nosotros perderán todo precio, y consiguientemente para los compradores serán muy caros, exorbitantes, como elementos de la naturalidad más lejana...” (Ibíd.: 191).

#### BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César (2005). *Ema, la cautiva*. Barcelona, DeBolsillo.

DE LEONE, Luisa (2003). “Tradición y Ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”. Consultado el 11 de noviembre de 2006 en [http://www.everba.com/spring03/de\\_leone.htm](http://www.everba.com/spring03/de_leone.htm).

ECHEVERRÍA, Esteban (1999). *El matadero. La cautiva*. Madrid, Cátedra.

GIL AMATE, Virginia (1996). “Las figuras del narrador en las últimas promociones de escritores argentinos”, en TOVAR, Paco (ed.), *Narrativa y poesía en Hispanoamérica (1964-1994)*. Lleida, Universitat de Lleida/AEELH, pp. 139-148.

KURLAT ARES, Silvia G (2005). “La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira”. Consultado el 20 de noviembre de 2006 en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html>.

LOJO, María Rosa (1996). "La frontera en la narrativa argentina", en *Hispanamérica*, XXV, 75, pp. 125-136.

MALOSETTI COSTA, Laura (1994). *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires, Hipótesis y Discusiones.

PENSA, Mariana (2004). "Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación". Consultado el 17 de noviembre de 2006 en <http://www.udel.edu/LAS/Vol5-2Pensa.html>.

POLLMANN, Leo (1991). "Una estética del más allá del ser. Ema, la cautiva de César Aira", en SPILLER, Roland (comp.), *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Vervuert, pp. 177-194.

VIÑAS, David (1995). *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana.