



“Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira.”

Margarita Remón Raillard

► To cite this version:

Margarita Remón Raillard. “Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira.”. Tigre, 2005, César Aira: une révolution, pp.87-97. hal-01893772

HAL Id: hal-01893772

<https://hal.science/hal-01893772>

Submitted on 7 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

César Aira, une révolution

Tigre

NUMÉRO HORS SÉRIE 2005

Édition de Michel Lafon, Cristina Breuil et Margarita Remón-Raillard

Textes réunis par Julio Premat,
Graciela Villanueva, Diego Vecchio (Université Paris 8)
et par Michel Lafon, Cristina Breuil, Margarita Remón-Raillard
(Université Stendhal-Grenoble 3)

Centre d'études et de recherches hispaniques de l'université Stendhal
CERHIUS-ILCEA / EA 613, Université Stendhal-Grenoble 3
et LI.RI.CO-TRAVERSES / EA 3055, Université Paris 8

Sommaire

César Aira, une révolution	5
MICHEL LAFON – <i>Université Stendhal-Grenoble 3</i>	
ŒUVRES DE CÉSAR AIRA	10
El niño a quien le mordí la nariz	13
ARTURO CARRERA	
César Aira. Vueltas sobre el realismo	27
SANDRA CONTRERAS – <i>Université nationale de Rosario</i>	
El idiota de la familia	41
JULIO PREMAT – <i>Université Paris 8</i>	
En el cuarto de las herramientas	51
ALAN PAULS	
César Aira. Figures et transfigurations de l'auteur	57
JULIEN ROGER – <i>Université Paris 4-Sorbonne</i>	
Historias suspendidas en el aire. Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira	67
GRACIELA VILLANUEVA – <i>Université Paris 3</i>	
Lo más breve de lo breve. Las novelas ínfimas de César Aira	79
MARTÍN KOHAN – <i>Université de Buenos Aires</i>	
Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira	87
MARGARITA REMÓN-RAILLARD – <i>Université Stendhal-Grenoble 3</i>	
Vidas paralelas. La invasión de la literatura	99
GRACIELA MONTALDO – <i>Université Simón Bolívar, Caracas</i>	
<i>In Vert Veritas</i> . El mundo al revés de César Aira	111
FRANCINE MASIELLO – <i>Université de Californie, Berkeley</i>	
Glosas. Corro tras el monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación	123
ROXANA PÁEZ – <i>Université de Besançon</i>	

HORS SÉRIE *TIGRE* – CÉSAR AIRA

Deux dictionnarisations argentines de la littérature CHRISTIAN ESTRADA – <i>Université de Buenos Aires / Stendhal-Grenoble 3</i>	133
Bufonería trascendental en <i>Fragmentos de un diario en los Alpes</i> DANIEL ATTALA – <i>Université de Bretagne Sud</i>	145
Los géneros de Aira. Lo grotesco y lo raro MÓNICA ZAPATA – <i>Université François Rabelais-Tours</i>	157
Procedimientos y máquinas célibes. Roussel, Duchamp, Aira DIEGO VECCHIO – <i>Université de Rennes 2</i>	167
Vanguardia y mala literatura. De Macedonio a César Aira JULIO PRIETO – <i>Université Northwestern, États-Unis</i>	181
La intención desmesurada de César Aira o la máscara de Leibniz JORDI BONELLS – <i>Université de Corse</i>	195
Argentinaira JOAQUÍN MANZI – <i>Université Paris Nord</i>	209
El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo). Propuesta para una lectura transitiva de César Aira MANUEL ALBERCA – <i>Université de Málaga</i>	227
<i>El mago y Varamo</i> . Repetición, literatura automática y retrato del autor JOSÉ GARCIA-ROMEU – <i>Université de Toulon et du Var</i>	237
César Aira ou la tentation de l'espace CRISTINA BREUIL – <i>Université Stendhal-Grenoble 3</i>	249
Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de Aira PABLO DECOCK – <i>Université catholique de Louvain</i>	261
El acento. Vacaciones de un porteño entre cordobeses SERGIO DELGADO – <i>Université de Bretagne-Sud, Lorient</i>	275
El Otro airiano FABIANA SABSAY – <i>Université Paris 8</i>	283
César Aira. Una pragmática traductora ILSE LOGIE – <i>Université d'Anvers</i>	291
Ema en la frontera. Para una genealogía de la perplejidad EDGARDO DOBRY	303

Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira

MARGARITA REMÓN-RAILLARD
Université Stendhal-Grenoble 3 (ILCEA-Cerhius)

La escritura de César Aira despliega un discurso teórico denso que hace de la lectura de su obra un acto de fe. Esta base teórica atañe por lo general al hecho literario. La autoficción, la forma en que la ficción habla de sí misma, es un recurso recurrente en su obra. Aquí nos detendremos en el caso de tres ficciones de Aira: *Varamo*, *El mago* y *La princesa Primavera*. En éstas el discurso sobre la ficción abarca varios aspectos.

Primeramente, como en otras ficciones de Aira, el discurso autoficcional es metatextual, entendiendo por metatextualidad el principio según el cual una ficción representa su escritura¹. Esta escritura del proceso es la tela de fondo de una serie de ficciones de Aira (*El llanto* o *El Volante* por ejemplo) en las que aparece la paradoja del objeto terminado (el libro) que nos muestra su proceso de creación. La primera novela de la trilogía, *Varamo*, es la que más desarrolla este punto.

En cuanto al libro como objeto, éste aparece como preocupación mayor en la trilogía. Ya en *Los misterios de Rosario* se notaba la preocupación de Aira por el libro como objeto contenedor: en esta novela la representación de la realidad se ve afectada por la estructura que la contiene, el libro, y se da la aglutinación de la dimensión espaciotemporal creando un efecto de continuidad y de deformación. Finalmente, el discurso autoficcional también consiste en un cuestionamiento de una serie de categorías y definiciones que se vienen abajo con la pluma de Aira: ¿qué es la literatura, su relación con la crítica, el estatuto del escritor, la importancia del contexto...? Todos estos aspectos del hecho literario son pasados en revista para mejor dislocarlos, siempre con el humor decapante de Aira.

Entre diciembre del año 1990 y abril del año 2000, César Aira escribe tres novelas que tienen como marco espacial Panamá. Este alejamiento

1. Bernard Magné, «Le métatextuel», *Texte en main*, N° 5, 1986.

del espacio argentino produce una descontextualización total de la escritura, algo no usual en la obra de Aira. La gran mayoría de sus ficciones se hallan bien arraigadas en su terruño, ya sea el natal (Pringles) o el de adopción (Buenos Aires). Y poco importa que este terruño se vea zarandeado por la extravagancia con la que Aira trata la realidad, el referente sigue siendo Argentina. Pero la unidad de la trilogía panameña va más allá del espacio evocado. Las tres novelas tienen como hilo conductor la autoficcionalidad con el despliegue de temas arriba mencionados.

Resumiré brevemente la trama de las tres novelas. La primera, *Varamo*, pone en escena a un pequeño funcionario de un ministerio en la ciudad atlántica de Colón que, tras ser pagado con billetes falsos, emprende una trayectoria de peripecias que lo llevan a escribir en una sola noche, y sin haber escrito nunca antes, la obra maestra de la poesía hispanoamericana: *El canto del niño Virgen*. En orden de publicación sigue *El mago*, que narra las vicisitudes de un mago argentino que asiste a un congreso de magos en la ciudad de Panamá. La particularidad de este mago es que es un mago de verdad (o de mentira, según lo que se entienda por magia) ya que sí cambia las leyes físicas del mundo. El mago trata de encontrar la inspiración y el truco de magia lo suficientemente espectacular y al mismo tiempo neutro para evitarse engorrosos problemas de justificaciones. Finalmente, será en la escritura donde el mago encontrará su salvación. La última novela de la trilogía es *La princesa Primavera*, cuya trama tiene lugar en una isla paradisíaca de Panamá. Esta princesa es digna de un cuento de hadas, siempre descrita con sus tules, crinolinas, abstraída y contemplativa, en su palacio versallesco. El único elemento que rompe con este ambiente maravilloso es su profesión: la princesa se gana la vida como traductora de literatura comercial, oficio que comparte, no lo olvidemos, con el mismo Aira. Antes de que comience la trama propiamente dicha, hay una larga digresión que traduce las reflexiones de la princesa sobre los lectores de este tipo de literatura. Después de esta digresión comienza la trama. Se trata de una especie de alegoría: la princesa Primavera y su reino se ven amenazados por el General Invierno y su ayudante Arbolito de Navidad. A esto se añade el complot urdido por su ama de llaves, Wanda Toscanini, el amor platónico hacia la princesa de un viejo francés deschavetado y la aparición del salvador de la princesa, un joven náufrago llamado Picnic.

La metatextualidad, la escritura del proceso, aparece particularmente alambicada en *Varamo*. La novela comienza como la narración del día a día del personaje del mismo nombre, que después de haber sido pagado con billetes falsos regresa a su casa preocupado por cómo resolver su problema. Acto seguido, el narrador nos explica, a través de una metalepsis, la «verdadera» naturaleza del texto que tenemos en nuestras manos. En efecto, esta supuesta ficción que leemos procede de la lectura por parte del narrador del poema que Varamo se sienta a escribir al final. El narrador reconstruye las circunstancias de escritura del poema y el resultado es la ficción que tenemos en nuestras manos. Sólo que el narrador afirma que no es una ficción:

A pesar de su formato de novela, éste es un libro de historia literaria; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas. (*Varamo*, p.62)

Varamo sería una «ficción crítica» o una «ficción de la metatextualidad». Pero tal ejercicio es un simulacro ya que evidentemente el poema en cuestión y su autor son un puro producto de ficción. La insistencia del narrador sobre la veracidad de esta construcción es un guiño humorístico en contra de ciertas formas de leer ficción, particularmente la lectura crítica:

Pero nuestra invasión de la conciencia de *Varamo* no es mágica, ni siquiera imaginativa o hipotética. Es una reconstrucción histórica. Lo que sucede es que la hemos presentado al revés, poniendo al principio los resultados últimos de nuestra investigación. Todos los rasgos circunstanciales con que hemos venido coloreando y verosimilizando el relato de la jornada del personaje están deducidos [...] del poema que escribió al final, [...] a partir del texto del poema puede deducirse el curso de los hechos que lo precedieron, en un detalle que va creciendo en las sucesivas relecturas, y no deja nunca de crecer. Esos detalles son tanto los hechos que se ofrecieron a la percepción como sus aglutinantes psíquicos, sin excluir de estos recuerdos, fantasmas fugaces, incertidumbres o hasta flashes cerebrales subliminales; [...] es un experimento (un experimento en crítica literaria) [...]. (*Varamo*, p.63-64)

El narrador de *Varamo*, asimilado al crítico literario, adopta un discurso lleno de certezas. En efecto, la interpretación sistemática del texto literario que realiza el narrador está llena de ironía:

Y cuanto más lograda es [la obra vanguardista], más certeza puede tener el crítico en su reposición de los hechos y pensamientos previos. Tratándose de una obra maestra como el poema de *Varamo*, la certeza es absoluta, y el crítico no tiene más que ir traduciendo retrospectivamente cada verso, cada palabra, a la partícula de realidad que le dio origen. Esas «partículas de realidad» son lo que los críticos llaman «rasgos circunstanciales», y combinados adecuadamente conforman un discurso que se parece tanto al novelístico que podría confundirse con él. (*Varamo*, p.65)

Por un lado observamos que el narrador realiza una amalgama entre crítica y ficción, lo cual es uno de los recursos de la escritura Aira. Por ejemplo, entre *Los misterios de Rosario* y el artículo de Aira «Arlt²» se establece la colusión entre ficción y dicción. Una serie de conceptos desarrollados en el artículo se hacen después operativos en la novela, como el concepto de «Monstruo». Por otro lado, también se desprende del fragmento citado la idea de desciframiento de un código, en este caso el poema de *Varamo*. Se trata de una «traducción retrospectiva» de cada verso, cual explicación de texto a la francesa, que tiene por mérito reconstruir un contexto hecho de «partículas de realidad». Más adelante veremos cómo esa noción de contexto se ve igualmente cuestionada por Aira.

Volviendo al ejercicio de reconstrucción que supone la escritura de *Varamo* notemos que en *El volante* ya Aira se había dado a un ejercicio

2. César Aira, «Arlt», *Paradoxa*, N° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

semejante. En efecto, en este caso se trataba de un simulacro transtextual (hipertextual). La narradora, Norma Traversini, escribe un volante para vender su taller de expresión actoral y termina rescribiendo una novela rosa cuyo título es «Apariencias» (novela inexistente en la realidad) y que a su vez termina abarcando el volante entero. En este caso, se trata de un hipotexto (novela reescrita) que se encuentra inserta en un hipertexto (*El Volante*). Esta ruptura en los códigos textuales la encontramos también en *La mendiga*, novela en la cual se da una fusión entre un guión televisivo y la ficción de primer grado. Aira llama a su lector a un ejercicio intelectual de desciframiento de códigos trastocados o absurdos. Asimismo, en *Varamo*, a lo largo de la jornada del personaje aparece la idea del código por descifrar. Por ejemplo, Varamo tiene que descifrar el número ganador de la lotería que ganó su madre que se halla reescrito de forma codificada en un papel:

La prudencia hacía que estos hombres recurrieran a un código, y cada número era representado por una palabra. El papel tenía el aspecto inocente de una carta, de sentido incoherente y escrita en torpes letras de imprenta [...]. (*Varamo*, p. 16)

Existe una semejanza entre este episodio y la supuesta construcción de la novela, en la que a cada verso del poema de Varamo corresponde un «elemento circunstancial» de la novela. Se trata de descifrar un código para transcribirlo en otro lenguaje, o para traducirlo, tal como hace la princesa con sus novelas comerciales. A los códigos alambicados se añaden en *Varamo* una serie de imágenes de lo absurdo. Así, en sus ratos de ocio, Varamo se dedica a construir maquetas y a embalsamar animales. Varamo intenta construir una maqueta de un piano:

Se había propuesto representar un piano; ¿pero cómo era un piano? Por supuesto, no tenía un modelo a mano, y carecía de memoria visual. Sospechaba que, como la mayoría de los artefactos, debía consistir en cubos incrustados unos en otros. [...] A priori, había creído que sabía perfectamente cómo era un piano. Cualquiera lo sabía. Como no era necesario que fuera un piano perfecto en los detalles, sino sólo uno que evocara al piano, y todo el mundo podía evocarlo a partir de una forma esquemática, había creído que sería tarea fácil. De modo que se quedó perplejo cuando, después de repetidos y laboriosos intentos, el objeto que salía de sus manos ni siquiera a él, que lo sabía, le hacía pensar en un piano. (*Varamo*, p. 33)

La imagen de los cubos incrustados funciona como un eco de las construcciones de Aira en las que hace encajar formas más allá de lo imaginable. La noción de un esquema indescifrable para el sujeto espectador es paralelo al esquema o a la estructura de la novela.

Por otro lado, a Varamo no le va mejor embalsamando animales, en este caso un pez tocando el piano arriba mencionado:

Después de meterle por todos los agujeros que encontró, y algunos que hizo, todas las sustancias que tenía en sus redomas [...], y de haberle dado una forma más o menos de S destinada a representar la postura del pianista ante su instrumento..., una asociación de ideas cualquiera lo hizo caer en la cuenta de pronto de un detalle bastante demoleedor para el proyecto: un pez no tenía brazos, y por consiguiente tampoco manos, ni dedos, y así era imposible que tocara el piano, ni siquiera en broma. (*Varamo*, p. 39)

Varamo se da cuenta a posteriori de que su construcción es absurda y termina comiéndose el pez, para la ocasión transformado en pescado. En todo caso, estos fracasos de Varamo hacen pensar en la visión de Aira de la literatura como «el reino de las intenciones fallidas» en el que «si la intención falló, hay literatura; si salió bien, no³».

Volviendo a la composición del poema, ésta es realizada trastocando códigos. En efecto, Varamo oye voces cuando camina por la ciudad. Se trata de un código transmitido por ondas por dos hermanas que se dedican al contrabando de palos de golf. Para evitar un complot, cuyo fondo es bastante indescifrable y que por lo tanto pasará por alto, Varamo tiene que mezclar las claves. Al final de la novela, luego de su encuentro fortuito con tres editores piratas que lo convencen de escribir, Varamo comienza su poema utilizando este código alterado mezclado con otras anotaciones:

En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo [...]. El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones. (*Varamo*, p. 123)

Este método de escritura no deja de recordar el programa del grupo Oulipo y su interés por modos aleatorios o combinatorios de fabricación de un texto, lo que finalmente es contrario a la lectura sistemática de reconstrucción del contexto que expone el narrador de la novela.

Resumiendo, *Varamo* procede de una serie al revés de desciframientos torcidos de códigos, el que utiliza Varamo para escribir el poema y el que utiliza el narrador para reconstruir los elementos circunstanciales del mismo, que son los que conforman la ficción resultante. El lector es llamado a concebir todo un ejercicio falaz: el pacto de lectura se basa en un juego de apariencias.

Así como aparece la idea de la construcción al revés, también se dan imágenes de ordenamiento al derecho. Por ejemplo, en el momento en que Varamo busca la forma de arreglárselas con la justicia por el asunto de los billetes falsos, medita sobre el encadenamiento de los eventos que lo llevan a escribir su poema. Aquí el discurso autoficcional gira en torno a ciertos aspectos constitutivos de la narración, el narrador, la focalización del relato, que son definidos a partir de elementos de la ficción:

De cualquier modo [...], cada acto elegido, cada instante por heterogéneo que fuera, tendría una característica inmutable y persistente en todos: sería el que venía después del anterior, y antes del siguiente. Esta sucesión era lo único que tenía en común la situación vivida en el presente con la misma situación vista en retrospectiva, como pasado. La única, porque el otro elemento común, la subjetividad, sufría una mutación completa: en el presente era la propia, en la mirada retrospectiva era la ajena. El juez, si llegaba a haber juez, daba el salto de la segunda a la primera. Con lo que la figura tan temible del juez tomaba la forma, sólo en apariencia más inofensiva, del narrador. (*Varamo*, p. 61)

3. César Aira, «La innovación», *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, abril 1995, p. 32.

O bien :

El indirecto libre, que es la perspectiva de la conciencia del personaje tratado en tercera persona, crea una impresión de naturalidad, como para olvidarse de que uno está leyendo una ficción. (*Varamo*, p. 62)

Hay que decir que estas digresiones ocupan un número importante de páginas en la novela, con lo cual, en efecto, uno se olvida que está leyendo una ficción: el juego de espejos crea el vértigo textual.

Se puede decir que la característica de la lectura de Aira es que opone resistencia y que crea una sensación de deriva impredecible. Sin embargo, la segunda novela de la trilogía, *El mago*, causa, además del sentimiento de deriva, otro tipo de sensación: un efecto de dispersión o de evaporación. El mago asiste al congreso de magia en Panamá, conoce a un joven, Pedro Susano, que le sirve de guía, trata de encontrar un truco de magia para su presentación, y en la ceremonia de inauguración del congreso habla con tres editores piratas (otra vez) y se entiende que al final decide reconvertirse a la literatura. La lectura deja la impresión de que ha sucedido algo y al mismo tiempo absolutamente nada. El discurso del narrador sobre el personaje reproduce esta sensación de vacío textual:

Se sentía como esos personajes de ficción de los que el autor despacha todo el pasado en la primera página, o la primera frase: «en su vida nunca había pasado nada», de modo de dejar despejado el camino a los hechos (en general calamidades) que empiezan a pasarles, y que justifican la existencia de ese relato. Salvo que para él no había relato, porque no había justificación. Para él ese mecanismo era reversible: los sucesos en cuestión podían haber estado antes, o los lapsos en que no pasaba nada podían intercalarse caprichosamente en cualquier lugar de la historia, y extenderse en ociosas eternidades, desbaratando todo efecto narrativo. (*El mago*, p. 21-22)

Estas líneas resumen perfectamente el efecto que causa la lectura de *El mago*, a menos en lo que nos concierne. Se trata de un efecto de mimetismo autoficcional que se repite en otras ocasiones. Así, el mago creer haber encontrado un truco para su representación en el congreso. Se trata de un aerosol, un desodorante ambiental, que absorbe su propio aroma. La imagen de la sustancia que se autoconsume es paralela a la sensación de anulación que provoca la lectura. Además, esta imagen evoca también la paradoja metatextual del objeto terminado que muestra su proceso de creación ya que se anula la relación causa-efecto. Con este aerosol el efecto es reabsorbido por la causa.

Quizás menos hermético es el episodio que tiene lugar cuando el mago, en busca de inspiración, extiende un «efecto opio» sobre los objetos del cuarto de baño y éstos se ponen a hablar. Todos se quejan de su cualidad de contenedor y expresan la angustia de sentir que el contenido se desvanece. Todos, el champú, la espuma de afeitar, el dentífrico, se quejan de eso, menos el jabón que se queja de desaparecer totalmente:

— A ustedes por lo menos les quedan los envases. Yo simplemente desaparezco. ¡Si supieran lo que es! Vivo en una continua lepra húmeda que me deforma y me deshace.

Yo tenía una hermosa rosa tallada arriba, y la palabra latina, Lux. Ahora soy una miserable lengua de gato afilada en los bordes, y pronto voy a ser nada.

— No sé si no es mejor eso que sentir que uno se va vaciando por dentro. El frasco sigue intacto, pero cada vez más liviano... ¡Es horrendo! (*El mago*, p. 79)

Lo mismo podría decir este libro, o cualquier otro, si cobrara vida. En efecto, el objeto «libro» se vacía a lo largo de la lectura, sobre todo en el caso de esta novela en la que parece irse desintegrando la trama, cual pastilla de jabón, y al final no queda nada... El mago, que al final se pone a escribir, bien pudiera escribir una novela mágica que se desintegra a lo largo de la lectura, o sea que se autoconsume, igual que el aerosol que absorbe su aroma. Con términos semejantes se habla de la producción del poema de Varamo:

Fue una burbuja en el tiempo y en su biografía, sin antecedentes ni consecuentes. La inspiración quedó dentro de la acción, y viceversa, alimentándose una a la otra y consumiéndose entre sí, sin dejar restos. (*Varamo*, p. 7-8)

O también:

El resultado fue su célebre poema; salvo que no fue exactamente un resultado, sino que más bien volvió resultado lo que había precedido. Produjo una especie de automatismo o fatalidad mutua, por la que causa y efecto intercambiaron sus lugares y se volvieron la misma historia. (*Varamo*, p. 124)

Vemos pues que Aira se interroga no solamente sobre el proceso de escritura sino también sobre el carácter contingente de la obra de arte, del libro. Esto llega a un punto culminante con la publicación de varios textos en la Editorial Eloisa Cartonera. Se trata de fotocopias encuadradas con cartón y cobertura pintada a mano: el objeto «libro» en su aspecto editorial parece esfumarse en nuestras mentes y nuestras manos. Estas obras efímeras son *Mil gotas*, cuyo tema es la dispersión de la Gioconda (la obra de arte por antonomasia) en mil gotas de pintura que recorren el universo y terminan provocando una involución, un retorno al Todo. Esas mil gotas se asemejan a la obra de Aira, cada cual especie de pequeño avatar del gran Texto airano. El otro texto de esta serie es *El todo que surca la nada*, pequeña joya dentro del universo airano, en el que surgen en forma sintética los postulados (o anti postulados) presentes en la trilogía panameña.

Veamos otros elementos del hecho literario que también son puestos en tela de juicio por Aira en la trilogía. Así, en *La princesa Primavera*, hay un largo preámbulo en el que la princesa se cuestiona sobre la calidad de las novelas comerciales que traduce. Las reflexiones de la princesa giran en torno a la llamada «literatura de verdad» que se define a partir de su contrario, tal como lo hizo Aira en su artículo sobre el best seller publicado recientemente en *La Nación*: «Estas novelas fáciles y masivas son el precipitado perfecto para hacer visible eso tan misterioso que es la literatura propiamente dicha, lo literario de la literatura⁴». En *La princesa Primavera* se define la literatura comercial en los siguientes términos:

4. César Aira, «Best sellers y literatura, vigencia de un debate», *La Nación Line*, 28 de diciembre 2003.

[...] era una literatura pasatista, de entretenimiento, de «seguro impacto de ventas», como decía la frase hecha, lo que quería decir convencional y previsible. Las novelas que traducían oscilaban entre lo deleznable y lo olvidable: lectura de evasión, exterior a la literatura de verdad y en cierto modo parasitaria de ésta, de la que tomaba el formato para hacer un simulacro [...]. (*La princesa Primavera*, p. 17-18)

Esta «falsa» literatura adopta un caparazón que no le corresponde tal como lo hace el narrador de *Varamo*: él toma el formato de novela para escribir un libro de crítica literaria, con lo cual las nociones de «formato» o de «simulacro» aparecen borrosas. Además, su cualidad de ser una lectura de «evasión» no deja de hacer pensar en la misma lectura de las peripecias de *La princesa Primavera*. ¿Qué otra cosa puede evocar más evasión que una utopía isleña fuera del tiempo y del espacio? Es así como las definiciones se tuercen sobre sí mismas en un movimiento incesante tras el cual nada corresponde a su etiqueta de origen.

Asimismo, la etiqueta que define al escritor también sufre. En efecto, Aira lo desacraliza, termina con el mito del escritor profesional. En *El Volante*, con la narradora Norma Traversini ya le había dado la prerrogativa de la escritura a una neófita. Asimismo, tanto Varamo como el mago se ponen a escribir de manera totalmente casual. Es decir que no solamente el libro como objeto es contingente sino también la acción misma de escribir. A esto hay que añadir que el objeto sobre el que se escribe, el contexto, también lo es.

En efecto, otra idea que se viene abajo con Aira es la necesidad de contextualizar. En *Varamo* hay todo un discurso irónico sobre esta necesidad. Así, el poema que escribe Varamo, *El Canto del Niño Virgen*, es:

Origen y culminación de la más arriesgada vanguardia experimentalista en la lengua, el enigmático poema [...] ha sido repetidamente calificado de milagro inexplicable, por las insuperables dificultades de contextualización que impone al crítico o al historiador de la literatura. (*Varamo*, p. 8)

A tal afirmación no le falta ironía cuando observamos que en toda la trilogía Aira juega con la descontextualización. Así, recordemos que el origen de la serie de eventos que llevan a la escritura del poema de Varamo son los billetes falsos, en este caso se habla de «pesos». Esta imagen de falsificación se ve acrecentada por el hecho de que la realidad aludida es igualmente falsa: Panamá es uno de los países del mundo que no emite su propio papel moneda (utiliza el dólar norteamericano). A este detalle se añade en *Varamo* la mención de los ministerios en Colón, ciudad en la que ni en sueños habrá un ministerio. En *El mago* aparece el emblemático canal de Panamá pero se trata de una maqueta en un sótano en el centro de la ciudad, usada como piscina. Con su raciocinio, el mago piensa que se trata de una «interesante maqueta didáctica» a lo cual Pedro Susano le responde «Pero, ¡éste es el verdadero canal! Por lo menos el original.» (*El mago*, p. 56). Por «el original» Pedro Susano se refiere a lo que queda del canal francés construido por Lesseps, del cual en la realidad queda sólo una laguna en medio de la selva. En *La princesa Primavera* también hay ele-

mentos que pretenden aludir a una realidad panameña. Así, el General Invierno para calificar su movimiento de rebelión en contra de la princesa utiliza el apelativo de «Ejército Republicano Torrijeño» (*La princesa Primavera*, p. 40). Lo cierto es que tal sufijo nunca fue utilizado para referirse al General Torrijos. Además, los hombres del general invierno son «marines» (*La princesa Primavera*, p. 44), lo cual ya es demasiado para cualquier panameño. Para terminar de derrumbar el famoso contexto, en *El mago*, éste habla con el ministro de cultura de Panamá, al que le hacen una pregunta y responde: «ahora no, "che"» (*El mago*, p. 103), el «che» entre comillas, como para marcar bien la intención de descontextualización.

Aira se burla de todo y de todos. En *La princesa Primavera* irrumpen los elementos airanos. Si la liebre «legibreriana» parece haber pasado definitivamente a mejor vida, lo que ésta implicaba, la continuidad de los territorios, vuelve a hacer su aparición. En efecto, el propósito del General Invierno es «anexarla [la isla de la princesa] a Siberia, borde con borde: hacerlas limítrofes.» (*La princesa Primavera*, p. 36)

Otros seres airanos reaparecen: el helado, la oveja, la sonrisa seria y el monstruo. El helado de frutilla en el que muere ahogado el narrador de *Cómo me hice monja*⁵ le deja su lugar a otro no menos maléfico, esta vez parlante. Aparte de su capacidad de palabra, lo que lo distancia de su predecesor es cierto grado de refinamiento, ya que de la simplicidad de la frutilla pasamos a un helado de «kinotos al wisky y granizado de crema americana» (*La princesa Primavera*, p. 99), como para facilitarles más la tarea de interpretación a los estudiosos de Aira, aunque por lo visto parece tratarse de una especialidad rosarina (los kinotos), pero no tuvimos la ocasión de impregnarnos de ese contexto. Lo que sí tienen en común, los helados, es que ambos matan: el helado parlante «odiaba a la Princesa, y jugado como estaba, moriría por matar, qué le importaba, se haría helado kamikaze» (*La princesa Primavera*, p. 98). Pero a la que mata no es a la princesa sino a su oveja acompañante que es ciega y muere cuando se lo traga. Esta oveja, si no fuera ciega, haría pensar en las ovejas filósofas de *Las ovejas* que al final de la novela toman la palabra, tal como lo hace nuestro simpático helado. Es decir que el universo airano reaparece pero mutando.

Finalmente, el Monstruo, aquella figura que aparece en *Los misterios de Rosario* y en el artículo de Aira «Arlt» como definición de la estética expressionista, aparece aquí redefinido en boca del personaje de Picnic: «Monstruo es el que irrumpe desde afuera, y sin razones, en la cadena alimentaria y puede comer todo lo que quiere, con tan poco esfuerzo como uno come aceitunas en la mesa de un bar.» (*La princesa Primavera*, p. 79). Haberlo sabido antes y muchos dolores de cabeza hubieran sido evitados. Aira se burla, con mucho respeto, de los que se rompen el cerebro tratando de sacar algo en claro de su obra. Y lo que sucede es que con Aira, nada es

5. César Aira, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

lo que parece. Cuando el francés deschavetado enamorado de la princesa, Henri Lissaurrie, se halla ante el ama de llaves Wanda Toscanini, hay un malentendido y el francés cree que se halla ante la princesa, aunque sea un adefesio. Basta creer que es la Princesa para que lo sea, del mismo modo en que don Quijote hace de una campesina hedionda a ajo la sin par Dulcinea del Toboso:

No le pareció nada especial que la Princesa Primavera se llamara Wanda Toscanini de Horowitz, y fuera hija de un famoso director de orquesta, viuda de un célebre pianista. Lector de Proust en su juventud, sabía que los títulos nobiliarios se aplicaban un poco al azar sobre los nombres civiles de la gente. No es que fuera ciego, y que no percibiera el contraste entre el significado de la «primavera» y este viejo adefesio de zapatos acordonados. Pero la vida le había enseñado que a la realidad no había más remedio que acomodarse. El mismo se ponía en el lugar del Príncipe Azul, y en los hechos era una ruina. (*La princesa Primavera*, p. 52)

El mundo pueril de Aira, verdadero *leitmotiv* de su obra, parece llegar a un momento culminante en *La princesa Primavera*. Se trata de un retorno a la infancia que nos permite, aunque sea una vez, no complicar las cosas y recurrir al simbolismo llano de los términos: la Princesa evoca la inspiración y la Primavera un renacimiento, un nuevo ciclo que comienza. La trilogía marca un momento clave en la obra de Aira. Entre las siguientes novelas de Aira está *El Tilo*. En ésta Aira retorna a su infancia en Pringles, al origen de su vocación de creador de un universo movedizo en el que logra un choque feliz entre lo absurdo y el rigor intelectual, cuya resultante es otra concepción de la literatura y de la realidad en general.

Bibliografía

OBRAS DE CÉSAR AIRA

- El vestido rosa, Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn, 1984.
El llanto, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
El volante, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
Cómo me hice monja, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
Los misterios de Rosario, Buenos Aires, Emecé, 1994.
La mendiga, Barcelona, Mondadori, 1999 (1ª edición Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 1998).
Varamo, Barcelona, Anagrama, 2002.
El Mago, Barcelona, Mondadori, 2002.
La princesa Primavera, México, Era, 2003.
El tilo, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
Mil Gotas, Buenos Aires, Ediciones Eloísa Cartonera Superrápida, 2003.
El todo que surca la nada, Buenos Aires, Ediciones Eloísa Cartonera Superrápida, 2003.

AUTOFICCIÓN Y SIMULACRO

- «Arlt», *Paradoxa*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
«La innovación», *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, abril 1995, p. 32.
«Best sellers y literatura, vigencia de un debate», *La Nación Line*, 28 de diciembre 2003.

OTROS

- Magné, B., «Le métatextuel», *Texte en main*, n° 5, 1986.