



**HAL**  
open science

## César Aira o la literatura del continuo

Margarita Remón Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón Raillard. César Aira o la literatura del continuo. Literature. Université Stendhal Grenoble 3, 1999. Español. NNT: . tel-01893830

**HAL Id: tel-01893830**

**<https://hal.science/tel-01893830>**

Submitted on 11 Oct 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.

**UNIVERSITÉ GRENOBLE III – STENDHAL**  
**U.F.R. de langues, littératures et civilisations étrangères**

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE III**

**Discipline : Études Ibériques et Ibéro-Américaines**

présentée et soutenue publiquement

par

**Margarita REMÓN RAILLARD**

le 17 décembre 1999

Titre:

**César Aira o la literatura del continuo**

---

**Directeur de thèse:**

**Monsieur le Professeur Michel LAFON**

---

**Jury:**

Madame et Messieurs les Professeurs

**Mónica ZAPATA**

**Fernando MORENO**

**Julio PREMAT**

## **Para Clara**

### **Agradecimientos**

- a Edmond Raillard por su entera disposición, apoyo y apreciable paciencia
- a César Aira por su preciosa ayuda
- a Michel Lafon por su confianza, así como por sus consejos y su disponibilidad.

## INTRODUCCIÓN

Los datos biográficos de César Aira que se pueden leer en diversos artículos y las contraportadas de sus libros son sucintos y se pueden resumir así: nació en Coronel Pringles, Argentina, en 1949; desde 1967 vive en Buenos Aires, en el barrio de Flores; estudió Derecho y Letras; trabaja como traductor; acude todos los días al gimnasio y su actividad más constante es la lectura; está casado con la poeta Liliana Ponce y tiene dos hijos, Tomás y Noemí.

Su obra, prolífica y compleja, cuenta con un denominador común: el movimiento permanente entre la anécdota y la teoría. Entre ambas se da un juego de continuidad en la que una parece querer alcanzar a la otra. Aira se refiere a su sistema de escritura como a una “huida hacia adelante” en la que la novela se va autojustificando<sup>1</sup>. Esto produce una especie de sensación de deriva o de incertidumbre ya que las pautas de lectura no dejan de modificarse, si es que en algún momento aparecieron claramente. Por otro lado, en cada novela de Aira se lee igualmente la inminencia de una gran revelación que hará que todo se explique: ¿la teoría matizará la aparente frivolidad de la trama o ésta otorgará algo de claridad al hermetismo de la teoría? El lector se verá así presa del continuo, noción central de la obra de César Aira, que se halla presente tanto a nivel estructural como discursivo. Por otro lado,

---

<sup>1</sup>Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995, p. 228.

la continuidad también se halla presente al nivel de la escritura misma de sus novelas. En efecto, César Aira no corrige sus novelas. Esta forma de escritura parece ser una de las causas de lo prolífico de su obra:

De hecho siempre pienso que voy a corregir mucho. A veces escribo casi deliberadamente en provisorio para darme el gusto, como hacen los escritores en serio, de poder corregir. Pero después no encuentro qué corregir. [...] De hecho, vivo las novelas más bien por el lado del contenido que de la forma. En cuanto a la forma querría empeorarla porque, como decía, me siento un poco demasiado elegante para mi gusto, pero hacer eso sería ridículo. Con el contenido, habría que cambiarlo todo, habría que escribir otra novela que, en realidad, es lo que hago.<sup>2</sup>

El carácter teórico de su obra tiene en gran medida asidero en el pasatiempo favorito de Aira: la filosofía. Afirma que, más que a novelistas o poetas, ha querido transponer en su obra a filósofos de todas las épocas y horizontes, desde Platón, Nietzsche y Leibniz, hasta Deleuze, o Krishnamurti. Entre sus libros de cabecera cita *El Baghavad Gîta* y *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss<sup>3</sup>. Su escritor ideal es Raymond Roussel y, aunque no sea sólo escritor, Marcel Duchamp<sup>4</sup>. Así, Aira va integrando en sus textos pensamientos diversos y algunas veces antagónicos, como es el caso de las filosofías de Nietzsche y Leibniz.

---

<sup>2</sup>*Op. cit.*, p. 227-228.

<sup>3</sup>Correspondencia privada (13 de mayo de 1996).

<sup>4</sup>Correspondencia privada (22 de mayo de 1995).

Sobre este punto Aira dice: “No sé si es un defecto o una virtud pero hay un efecto camaleónico que me produce la lectura. Todo me gusta, con todo me identifico.”<sup>5</sup> Sus novelas aparecen entonces como un mosaico en el que se entremezclan los elementos teóricos y las anécdotas contadas.

Si a este vasto panorama de influencias se añade el flujo continuo de la producción literaria de Aira se puede comenzar a vislumbrar lo complejo de su sistema. La tarea que se impone antes de continuar esta introducción es realizar una presentación esquematizada de la obra de César Aira que ponga de realce su heterogeneidad y su multiplicidad y que permita aclarar nuestra propuesta de trabajo.

Presentamos una lista de las publicaciones de César Aira clasificadas por editorial (se trata de novelas salvo indicación de lo contrario). Esta forma de presentación se debe a que las ediciones de las novelas de Aira coinciden *grosso modo* con las redes temáticas desarrolladas en ellas. Por otro lado, esta forma de presentación permite apreciar claramente el lugar que ocupa nuestro corpus dentro del conjunto de la obra de César Aira. Ambos puntos serán explicados seguidamente.

#### **Achával Solo Editor**

- *Moreira* (1975)

#### **Editorial de Belgrano**

- *Emá, la cautiva* (1981)

#### **Centro Editor de América Latina**

---

<sup>5</sup>Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 225.

- *La luz argentina* (1983)

### **Ada Korn Editora**

- *El vestido rosa* (cuento) - *Las ovejas* (1984)

### **Javier Vergara**

- *Canto castrato* (1984)

- *Una novela china* (1987)

### **Grupo Editor Latinoamericano**

- *Los fantasmas* (1990)

- *El bautismo* (1991)

- *La prueba* (1992)

### **Emecé**

- *La liebre* (1991)

- *Embalse* (1992)

- *La guerra de los gimnasios* (1993)

- *Los misterios de Rosario* (1994)

- *La abeja* (1996)

- *El sueño* (1998)

### **Arcane 17**

- *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (ensayo, bilingüe) (1991)

### **Beatriz Viterbo**

- *Copi* (ensayo) (1991)

- *El llanto* (1992)

- *El volante* (1992)

- *Cómo me hice monja* (1993)

- *La costurera y el viento* (1994)
- *La fuente* (1994)
- *Los dos payasos* (1995)
- *El mensajero* (obra de teatro) (1996)
- *La serpiente* (1997)
- *Alejandra Pizarnik* (ensayo) (1998)
- *La trompeta de mimbre* (conjunto de ensayos y relatos de ficción) (1998)

### **Anagrama**

- *Cecil Taylor* (cuento) en *Buenos Aires* (conjunto de cuentos de diferentes autores argentinos reunidos por Juan Forn) (1992) (cuento igualmente publicado en *Cuadernos de Jazz*, 1993).

### **Bajo la luna nueva**

- *Diario de la hepatitis* (1993)
- *Madre e hijo* (obra de teatro) (1993)

### **Vanagloria**

- *El infinito* (1994)

### **Mate**

- *Dante y Reina* (1997)

### **Simurg**

- *Taxol* (precedido de *Duchamp en México* y *La Broma*) (1997)
- *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998)

### **Tusquets**



- *El Congreso de Literatura* (1997) (también publicada por la Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, Universidad de los Andes, Venezuela, 1997)

### **Mondadori**

- *La mendiga* (1998)

Se trata de 37 textos, sin contar una serie de artículos publicados en diversas revistas, cuyo detalle aparece en la bibliografía de este trabajo. Tal densidad es la que nos ha obligado a elegir nuestro corpus siguiendo un criterio cronológico. Nuestro corpus comprende entonces la obra ficcional publicada entre 1991 y 1993, es decir 8 textos que son, en orden de publicación: *La liebre*, *Embalse*, *La prueba*, *El llanto*, *El volante*, *La guerra de los gimnasios*, *Cómo me hice monja* y *Los Misterios de Rosario*. Este criterio cronológico tiene su excepción en las páginas que dedicamos al análisis de la novela *Ema, la cautiva*. Expondremos más adelante las razones de esta excepción.

Estas 8 ficciones serán el objeto de estudio en los ocho capítulos de este trabajo. La complejidad de la obra de Aira es la que nos ha hecho optar por este tipo de división, es decir dedicar un capítulo a cada novela. Nos parece, en efecto, la única forma de abordar la obra de Aira sin perderse en un laberinto sin salida, lo cual podría resultar muy estimulante pero poco propicio. El lector nos dará la razón al final de este trabajo.

A pesar de ser un conjunto de novelas definido según un criterio cronológico, estas novelas presentan rasgos que permiten realizar subgrupos dentro de la obra general de Aira. Así, *La liebre*, *Embalse*, *La*

*guerra de los gimnasios* y *Los misterios de Rosario* constituyen una unidad que hemos denominado “tetralogía de la liebre” ya que todas tienen un origen común en un sueño apocalíptico de Aira en el que la llegada de la liebre legibreriana marca el fin de los tiempos. En estas cuatro novelas, editadas por Emecé, el continuo aparece a través de tramas que ponen de manifiesto, en diversas formas, un movimiento cíclico que implica el retorno a una situación inicial. “Caos” y “confabulación” son las palabras claves de estas novelas escatológicas. *La liebre*, la primera novela de esta tetralogía, todavía no desarrolla la temática escatológica. En ella César Aira realiza una genealogía del animalito<sup>6</sup>. Sin embargo, el análisis estructural de la novela pone de realce una especie de movimiento continuo entre el texto principal y una serie de relatos imbricados (mitos) que proliferan en él. Este movimiento contiene elementos de la dinámica de la creación y destrucción del universo según ciertas cosmogonías. Del análisis estructural de *La liebre* también se desprende la idea del germen de la creación literaria. Esta idea aparece de forma incipiente en *Ema, la cautiva* y es por ello que en el capítulo 1 dedicamos algunas páginas al análisis de esta novela.

El sueño de Aira cobra toda su dimensión textual en *Embalse*. En esta novela se reivindica el poder de la imaginación como motor del continuo entre ficción y realidad. En los capítulos concernientes a cada novela explicitaremos más en detalle sus tramas.

---

<sup>6</sup>Guillermo Saavedra, “César Aira. En el reino de las intenciones fallidas”. *La curiosidad impertinente. Entrevistas con escritores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 137.

“Indiferencia” es otra palabra clave en la obra de Aira. Las distintas acepciones del término surgen a lo largo de su obra y en algunos casos llegan a confundirse. En efecto, “indiferencia” aparece tanto en su sentido psicológico de un estado afectivo neutro como en su sentido metafísico que lo asimila al libre albedrío y cuyo sinónimo es “indeterminación.” La indiferencia aparece así estrechamente ligada a la noción del continuo. Juguemos con la polisemia del término y nos referiremos en algunos casos a la “in-diferencia”.

El tema de la indiferencia aparece expuesto en dos novelas que en nada se asemejan a primera vista: *La guerra de los gimnasios* y *Ema, la cautiva*. La primera cuenta con algunos aspectos del género fantástico, pero se caracteriza sobre todo por su exuberancia imaginativa que por momentos raya en el delirio. La segunda se inscribe dentro de una temática tradicional argentina: la pampa, el gaucho y el siglo XIX. Sin embargo, las dos novelas tienen una serie de elementos en común. En efecto, en ambas se describe la trayectoria de aprendizaje de un personaje en la que el sexo desempeña un papel primordial. Finalmente ambas novelas operan una serie de inversiones de estereotipos. Ésta es otra razón por la cual *Ema, la cautiva* entra en nuestro corpus, esta vez como parte importante del capítulo 3.

El otro subgrupo está formado por *Cómo me hice monja*, *El volante* y *El llanto*, todas editadas por Beatriz Viterbo. En estas ficciones el continuo se manifiesta a través del fenómeno que hemos denominado fábula metatextual, es decir la escritura que muestra su propio proceso. En estas ficciones aparece un narrador personal que presenta rasgos más o menos importantes de su creador, dándose así una gradación del tono autobiográfico. El narrador de *Cómo me hice monja*, César Aira,

narra reminiscencias de su infancia. En cada anécdota se pueden leer elementos de la relación del narrador con su mundo imaginario y la escritura. La narradora de *El volante* comparte algunos rasgos de su creador y se empeña en saber escribir y reescribir una novela que leyó. Su objetivo es darnos a entender, a través de lo absurdo, algo importante para nuestras vidas. En *El llanto* la fábula metatextual cobra una fuerza dramática. Su narrador vive en carne propia el proceso de creación literaria. A través de él se da la amalgama entre el objeto terminado y su propio proceso de creación. La esposa y los hijos de César Aira, presentes en otras ficciones, aquí hacen una aparición especial ya que crean la ambigüedad entre los niveles de ficción y contribuyen a la dimensión de la fábula metatextual. En este punto es necesario hacer una aclaración con respecto a los pocos datos biográficos mencionados al principio de esta introducción; cada uno de ellos desempeña un papel importante en la escritura de César Aira ya sea como base de una problemática o como elemento de una trama.

Estos dos subgrupos son los que determinan los dos grandes ejes de nuestro trabajo. Sin embargo, *Los misterios de Rosario* oscila entre estos dos subgrupos. En efecto, en esta novela también se asiste al ejercicio en directo de escritura por parte de un narrador que aparece como un reflejo de su creador. Al mismo tiempo, en esta novela aparece la última sombra de la liebre legibreriana y su trama es esencialmente escatológica. Es por ello que nuestra segunda parte comienza por el capítulo dedicado a esta novela. En cuanto a *La prueba*, ésta se encuentra un poco aparte en nuestra catalogación. Temáticamente, no pertenece a la “tetralogía de la liebre” ni cuenta con elementos de la fábula metatextual. Es de notar también que desde el punto de vista de

las ediciones *La prueba* también se halla aparte de los dos subgrupos que hemos creado. Sin embargo, el problema central de esta novela sigue siendo el del uso de los estereotipos. Por otro lado, en esta novela se aprecia la influencia en Aira de Roberto Arlt, la cual también aparece en *Los misterios de Rosario* a través de una relación transtextual con el ensayo de Aira titulado "Arlt". *La prueba* cierra la primera parte de este trabajo, luego del análisis de *La guerra de los gimnasios* y *Ema, la cautiva*, y establece el enlace con la influencia arltiana en *Los misterios de Rosario*.

Nuestras herramientas de trabajo son esencialmente la poética y la teoría literaria. Nuestro panorama de referencias teóricas abarca exponentes de la crítica textual como Tzvetan Todorov, Jean Ricardou y Gérard Genette, y exponentes de la crítica temática como Gaston Bachelard. Sin embargo, la visión que daremos de la obra de Aira se verá enriquecida en la medida en que los filósofos, etnólogos y creadores mencionados más arriba, y otros más, nos acompañarán a lo largo de nuestro análisis. A través de sus influencias se desplegará la riqueza narrativa de César Aira. Por otro lado, y en lo que concierne esencialmente la segunda parte de este trabajo, la presencia evidente de la problemática de la escritura en proceso hace pertinente la utilización de herramientas de la crítica psicoanalítica, esencialmente los trabajos de Didier Anzieu, Jean Guillaumin y Anne Clancier.

Algunas de las ficciones de Aira que no entran en nuestro corpus serán abordadas de forma más o menos importante para apoyar algunos puntos de nuestro análisis y poner de realce la continuidad (o discontinuidad) de su obra. En algunas ocasiones se tratará de una simple alusión, otras veces citaremos fragmentos claves. Es por ello

menester realizar una especie de panorama general de la obra a través de sus redes temáticas, que en algunas ocasiones coinciden con las publicaciones en las diferentes casas editoriales.

Aira dedica un conjunto de novelas a la temática tradicional argentina: la pampa, el gaucho, la frontera con los indios y en general todo el contexto histórico de la Argentina del siglo XIX. Su primera novela, *Moreira*, se centra en la figura legendaria de este gaucho malo y constituye su versión de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez adaptada al teatro en 1884. *El bautismo*, *El vestido rosa*, *La liebre*, *Ema*, *la cautiva* y *El mensajero* tratan distintos aspectos de esta misma realidad espaciotemporal.

*Las ovejas* y *El vestido rosa* están publicadas en un mismo volumen. La primera tiene la mención “novela” mientras que la segunda se nos presenta como “cuento” a pesar de ser prácticamente dos veces más larga que la primera.

La trama de *El vestido rosa* gira en torno de un objeto insignificante, el vestido rosa, que pasa entre las manos de diversos personajes a través de medio siglo. La estructura del cuento presenta semejanzas con las del cuento popular en la medida en que encontramos algunas acciones propias del género tales como las definió Vladimir Propp: una situación inicial, el alejamiento de uno de los personajes, la transgresión de una prohibición y la presencia de un objeto mágico. Este texto también se caracteriza por una escritura poética y refinada. La relación de Aira con su texto ofrece otras pistas:

Con *El vestido rosa* quería escribir un cuento, cosa que nunca he podido hacer. [...] Lo que hice fue tomar un cuento que me

gusta mucho, “O recado do morro” de Guimaraes Rosa. Lo que allí es un mensaje que se va transmitiendo, lo materialicé en el vestidito, pero es apenas un ejercicio. A ese texto le tengo una especial aversión porque es allí donde llegué más lejos en esa elegancia de escritura de la que vengo tratando de desprenderme.<sup>7</sup>

A lo largo de este trabajo veremos que la reivindicación de la “literatura mala” por parte de Aira es otro hilo conductor en su obra. En ella se aprecia esta lucha por una nueva formulación de la literatura a través de procedimientos y temas que pueden provocar cierta perplejidad.

*Las ovejas*, a pesar de ser una novela, presenta elementos de la fábula: los personajes son animales que realizan acciones humanas y el texto concluye con un mensaje ideológico. En ella se narra cómo en un pueblo situado en algún lugar de la pampa, llamado El Pensamiento, una majada de ovejas lucha por sobrevivir a la sequía. La adaptación al medio se traduce por un vuelco en sus costumbres: buscan comida por la noche y duermen de día. Comparten ese espacio desolado con otras especies sobrevivientes: hormigas, moscas y uno que otro pájaro. Poco a poco las otras especies van pereciendo y las ovejas se quedan solas. Entonces comienzan a tener alucinaciones de forma colectiva. Al cabo de once visiones las ovejas por fin toman la palabra y exponen un discurso filosófico sobre la percepción y la realidad. Son unas verdaderas expositoras del idealismo. Tal discurso filosófico consiste en una cita casi textual de un fragmento de “Nueva refutación del tiempo”,

---

<sup>7</sup>Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 225-226.

de Jorge Luis Borges, que a su vez consiste en una serie de citas de Berkeley, Schopenhauer y Hume. Aira sólo reemplaza de forma imprecisa los nombres propios de los filósofos por los de las ovejas: Kitty, la heroína principal, Moussy y Cathy.

César Aira tiene su propia definición del cuento y la novela: “cuento es lo que pasó, novela, lo que pasa”<sup>8</sup>. Ya nos detendremos a lo largo de este trabajo en esta definición. Por ahora sólo señalaremos que con respecto a *Las ovejas* Aira dice lo siguiente: “Con *Las ovejas* se trata de una verdadera novela que cuenta lo que sucede ahora: la genealogía de Borges en mí, bajo forma de ejemplo.”<sup>9</sup> Ahora bien, el término “ejemplo” nos remite al *exemplum* y a su cometido doctrinal y didáctico, lo cual tiene un paralelismo con el desenlace de la novela. Con respecto a Borges, es interesante notar que Aira utiliza precisamente el término “novela” para caracterizar la genealogía de Borges en él, siendo éste un género jamás abordado por su predecesor. A través de la paradoja Aira toma distancia con respecto a su maestro, a pesar de que la huella de Borges sigue presente en cierta medida a lo largo de su obra.

La presencia de animales como personajes de la ficción se volverá a dar en la insólita *Dante y Reina*, historia de amor surrealista entre un perro y una mosca.

La trama de *El bautismo* tiene lugar nuevamente en El Pensamiento. Una noche tormentosa un cura es llamado para que bautice a un recién nacido. El cura se niega a hacerlo porque el niño

---

<sup>8</sup>César Aira, “Cuento, novela”, en Eva Valcárcel, ed., *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1997, p. 45.

<sup>9</sup>César Aira, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Saint Nazaire, M.E.E.T., 1991, p. 72.



tiene un sexo indefinido. Veinte años más tarde, en una noche similar de tormenta, el cura se halla con un joven dulce y apuesto que resulta ser aquel niño y tienen una fructuosa conversación. Un pasaje clave de esta novela será analizado en este trabajo.

En *La luz argentina* el personaje principal se llama nuevamente Kitty. Esta vez se trata de una joven de aspecto insignificante que se halla casada con Reynaldo, un hombre mayor que ella y aparentemente superior a ella intelectualmente. Kitty está embarazada y sufre de la falta de tiempo para leer todos los libros que quisiera. La trama de la novela consiste en la repetición de sus crisis de catalepsia cada vez que se da un corte de luz. Reynaldo intenta intelectualizar y racionalizar la situación pero Kitty es cada vez más presa del pánico. La ausencia de nudo en la trama hace que esta novela se lea con algo de perplejidad. En este sentido las novelas posteriores de Aira presentarán esta misma característica: el lector no sabe a dónde va. En *El volante* o *La prueba* los desenlaces caóticos sirven como contrapeso a una trama amorfa. En *La luz argentina* no hay desenlace, sólo una posible suposición del lector: las crisis de catalepsia, lo único que sucede, parecen destinadas a repetirse al infinito. La intervención del narrador cierra el relato con una serie de consideraciones teóricas, bastante confusas, que giran en torno a la novela como género.

La trama de *Los fantasmas* tiene lugar en un edificio de apartamentos recién construido, unos días antes de la instalación de sus dueños. Allí viven el conserje, Raúl Viñas, con su familia, los que se disponen a celebrar el año nuevo. El carácter más que alusivo del apellido se da igualmente en otros casos, sobre todo en *Los misterios de Rosario* donde los personajes llevan los nombres y apellidos de

personas reales del entorno de César Aira. En *Los fantasmas* los personajes comparten el espacio con una serie de fantasmas que también preparan su fiesta de final de año a la cual invitan a La Patri, hijastra de Viñas. La condición de su participación consiste en que se lance de la terraza del edificio. El relato concluye así con el suicidio del personaje. A propósito de esta novela Aira dice:

En *Los fantasmas* [tuve] una idea, un *casus*, como decían los escolásticos: ¿Qué es lo más importante? ¿Lo importante o lo no importante? ¿Se puede renunciar a una vida para ir a una fiesta? Eso lo llevé al extremo en algunos casos.<sup>10</sup>

Esta problemática es también el tema central de *La prueba*, novela en que lo que se lleva hasta sus últimas consecuencias es el estereotipo de la prueba de amor. En *Los fantasmas* también encontramos otros motivos recurrentes en la obra de Aira, la “sonrisa seria” y el “hombre de verdad”, ambos abordados en distintas partes de este trabajo, además de darse nuevamente una teorización de la literatura.

*Diario de la hepatitis* es el diario de un convaleciente en el que habla de su relación con la escritura, sus preferencias y no preferencias en materia literaria. El tono autobiográfico aparece igualmente en la obra de teatro *Madre e hijo*, en *El infinito* y en *La costurera y el viento*. En esta última ficción Aira vuelve a recordar momentos de su infancia en Pringles y se vuelve a dar el fenómeno de la fábula metatextual.

---

<sup>10</sup>Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 228.

Las dos novelas publicadas por la editorial Javier Vergara, *Una novela china* y *Canto castrato.*, pueden ser calificadas de excéntricas ya que los espacios referenciales que les sirven de marco, China y Europa respectivamente, rompen con el arraigamiento que prevalece en el resto de la obra de Aira.

En *Una novela china* Lu Hsin adopta una niña de meses para que un día se convierta en su esposa. Se trata de una nueva dimensión del amor basada en la voluntad. Se trata igualmente de una prueba de amor autoimpuesta: “Había resuelto que el amor debía esperar y pasar por una prueba prolongada y laboriosa.” (p. 45) El que se deje llevar por la contraportada que cataloga la novela como “fábula erótica” se verá forzosamente decepcionado. Los diálogos entre Lu Hsin y Hin, la niña adoptada, tienen en común con los diálogos entre Kitty y Reynaldo en *La luz argentina* esa aparente superioridad del hombre mayor ante la niña mujer que tiene enfrente, superioridad que se ve matizada a lo largo de la lectura.

*Canto Castrato* narra la historia de El Micchino, divo de ópera, que decide abandonar su carrera y se esconde en Nápoles. Su apoderado, Her Klette, va en su búsqueda con el objetivo no sólo de que no abandone su carrera sino de que lo ayude a razonar a su hija Amanda que se quiere divorciar. El Micchino toma a Amanda bajo su protección y junto a una comitiva emprenden una gira por una serie de ciudades europeas: Viena y San Petersburgo. En esta última ciudad las cosas se complican ya que los personajes se hallan en medio de una conspiración y Amanda es perseguida por su maléfico marido. El Micchino, cuya característica principal es precisamente la indiferencia, decide pasar a la

acción en el desenlace librando a Amanda del marido (lo asesina) y escapan todos de San Petersburgo. Finalmente, El Micchino y Amanda van a Roma para que el papa les dé la autorización para casarse.

### **La obra reciente**

#### **Las novelas caóticas**

El barrio de Flores sirve de escenario para muchas novelas de Aira. Dentro de su ámbito cotidiano Aira ha escrito ficciones que se caracterizan por sus desenlaces caóticos en que surgen monstruos y cyborgs (una especie de robot que integra elementos humanos y de máquina). A la placidez y clasicismo de su obra exótica se opone la exuberancia imaginativa de sus novelas de barrio: la excentricidad adopta así otro cariz. Dentro de nuestro corpus dos novelas pertenecen a esta categoría: *La guerra de los gimnasios* y *La prueba*. En ambas la trama se desarrolla en el barrio de Flores y sus desenlaces son delirantes en sumo grado.

En *La abeja* un apicultor tiene problemas con la Dirección General de Impuestos (D.G.I.) ya que nunca ha pagado los suyos. Recurre a un contador de nombre Bataré para que lo ayude pero éste lo estafa. El apicultor rapta a la esposa del contador, Amalia Skhoda, y le pide cien mil dólares de rescate. El contador rapta a su vez a la mujer del apicultor y le propone un trueque de mujeres. En el desenlace se da una confabulación cívico-militar que tiene por cometido introducir un virus que borra los registros en todos los ordenadores, no sólo los de la D.G.I. sino también los de la Dirección de Inmigración. Esto último explica la presencia de una multitud de chinos en la granja del apicultor que

apoyan la confabulación. El virus surte un extraño efecto en los cadáveres de las abejas reinas que resucitan. Todos mueren picados por ellas, salvo Amalia Skhoda que se transforma en una especie de abeja gigante.

*El sueño* es una novela en un solo capítulo y una especie de prólogo de dos páginas. Éste no contiene ningún elemento de la trama sino que es una teorización sobre la buena utilización del tiempo que será ficcionalizada en el resto de la novela. El tiempo del relato se halla concentrado en una mañana de trabajo en un kiosco de diarios del barrio de Flores. Sin embargo, en ese lapso tan corto de tiempo se agolpan una multitud de hechos complejos. Las monjas del convento vecino preparan un complot y fabrican cyborgs, especies de robots monjas. Por otro lado, las monjas tienen raptada a Lidia, joven madre soltera, y a su bebé. Mario, joven diariero, se lanza a su rescate en los sótanos del convento donde lo esperan muchas sorpresas. El desenlace es caótico y consiste en el enfrentamiento de dos robots gigantes: el Monjatrón y el Dormilón.

En *El congreso de Literatura*, un científico loco de nombre César Aira quiere, como es de esperarse, extender su dominio al resto del mundo. Para ello lleva a cabo experimentos de clonación. Asiste a un congreso de literatura en Venezuela y decide clonar a un ser perfecto: el escritor Carlos Fuentes. El dispositivo creado por él, al que llama "avispa", tiene por misión capturar una célula del escritor para llevar a cabo la clonación. Pero se equivoca y le trae un átomo de la corbata de seda azul del mismo. La ciudad es así invadida por una multitud de gusanos azules gigantes pero el científico logra *in extremis* salvar la

situación logrando detener el mecanismo de reproducción y aniquilando a los gusanos.

En *La mendiga* el absurdo como base formal aparece nuevamente. *El volante* es la ficción que marca la pauta en este sentido. En *La mendiga* se da una confusión entre dos niveles de ficción: un guión televisivo y la ficción propiamente dicha. La novela comienza cuando una mendiga sufre un accidente en la calle y la viene a buscar una ambulancia. La que la atiende es “la ginecóloga que interpretaba Cecilia Roth en la televisión” (p. 13). A partir de ese momento se establece una amalgama entre el personaje llamado Cecilia Roth, la actriz, y el personaje que ella representa en la televisión. De igual manera, la historia de Rosa, la mendiga, también va a oscilar entre un estatus de guión televisivo y otro de ficción. Un personaje, compañero de Cecilia Roth en la serie, le narra la historia (o guión) de Rosa: su infancia en el barrio de Flores, su partida a Brelín, en el Gran Buenos Aires, y las circunstancias trágicas que la hacen regresar años más tarde a Flores. Un error en el guión (“Brelín” por “Berlín”) es el que provoca que se altere toda la trama. El relato de este personaje culmina con la llegada de Rosa a Flores. Luego la novela continúa y el desenlace consiste en el reencuentro de Rosa con su amor de juventud.

En la Editorial Simurg Aira ha publicado dos textos: *Taxol* y *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. El primero consta de tres textos: el que le da el título al volumen, “Duchamp en México” y “La Broma”. Se trata de tres episodios narrados con tono autobiográfico que conciernen hechos anodinos de la vida: la conversación con un taxista, la compra de un libro de arte en una ciudad extranjera y ser el objeto de una broma pesada. Tras lo anodino surge lo monstruoso con la fuerza del

pensamiento. *Las curas milagrosas del Doctor Aira* es otra novela con un final caótico en el que el personaje principal, un doctor llamado César Aira, tiene poderes sobrenaturales con enfermos desahuciados. El poder del Doctor Aira radica en ser capaz de jugar con los niveles de la realidad, trastornar sus componentes y crear otra realidad ante la vista incrédula de los otros personajes que lo toman por un charlatán.

### Las novelas cortas

Se trata de las ficciones publicadas por la editorial Beatriz Viterbo, cuyo rasgo común es la brevedad de las mismas y lo novedoso de las tramas.

El narrador de *La serpiente* nos la presenta como un manual de autoayuda para los que salen mal en las fotos. Su narrador, un psicólogo de nombre César Aira, trata de explicar su cometido. Nuevamente tenemos la presencia de cyborgs y la ambigüedad entre niveles de ficción. Se da un desenlace similar al de *El llanto*, con el triunfo de la “realidad” y la aparición de Liliana y sus hijos.

La trama de *La fuente* se desarrolla en una isla tropical, lo que la cataloga también como novela excéntrica. El agua dulce proviene de una pequeña fuente situada en el punto más alto de la isla. Los habitantes deciden lanzarse a una tarea absurda e irracional: cavar una gran zanja que una la fuente con el mar de manera que el agua de éste se convierta en agua dulce. Y lo logran...

*Los dos payasos* es una descripción de un número de circo. Éste consiste en que un payaso le dicta al otro una carta de amor para su novia Beba en la que le dice que le manda unas salchichas y una botella

de licor. Todo consiste, como es de esperarse, en el malentendido creado por “Beba” (la novia y el subjuntivo de beber) y “coma” (el signo de puntuación y el subjuntivo de “comer”).

*La trompeta de mimbre* es una serie de relatos ficcionales y/o ensayísticos. La mayoría de ellos gira en torno al arte y sus distintos modos de expresión popular como el cine y la televisión.

En sus ensayos *Copi* y *Alejandra Pizarnik* Aira expone su teoría de la literatura a través del estudio de autores. Asimismo el ensayo *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* y la entrevista que le sigue contiene elementos valiosos para la apreciación de la obra de Aira. Estos tres ensayos nos ayudarán a aclarar algunos puntos de nuestro trabajo.

No pretendemos que este panorama sea exhaustivo en la forma en que aborda los principales problemas que presenta la obra de Aira. Sólo esperamos que sirva de guía para la lectura de este trabajo y para que incite a otras personas a que descubran la literatura de César Aira.



## **PRIMERA PARTE**

### **TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO Y CONTINUO**

## CAPÍTULO I

### SISTEMAS DE INCLUSIÓN, ENIGMA Y PARADOJA EN *LA LIEBRE*

César Aira se explica sobre el origen de *La liebre* en una entrevista realizada por Guillermo Saavedra:

Sobre su origen, [el de *La liebre*] Aira ofrece nuevamente un mito: “El tema me lo dio Rodolfo Fogwill, no en persona sino en un sueño. [...] Soñé que íbamos caminando por la calle con nuestros hijos y Fogwill me iba diciendo: “Ahora se viene una cosa catastrófica, es el fin de todo. Ya están por lograr, por manipulación genética, un ejemplar de la liebre legibreriana.” Según Fogwill, en el sueño se trataba de una liebrequita cuyo territorio ecológico estaba constituido por la Patagonia, las Islas Malvinas y Siberia. Esos tres ámbitos geológicos no estaban relacionados todavía; pero logrando a través de la ingeniería genética la liebre legibreriana, iban a quedar unidos; en consecuencia la Argentina iba a quedar anexada a la Unión Soviética. A partir de ese sueño escribí dos novelas.

En *La liebre* propiamente dicha, hice una genealogía del animalito.<sup>11</sup>

La segunda novela a la que se refiere Aira es *Embalse*, en la cual el “contenido manifiesto”<sup>12</sup> del sueño, es decir el relato del mismo por el sujeto, se desarrolla bajo forma de novela.

Después de esta entrevista, Aira produjo dos novelas más en las que se desarrolla la temática escatológica. En *La guerra de los gimnasios* aún se trata de la liebre legibreriana. En *Los misterios de Rosario*, aunque ésta aparezca de forma esporádica, su mensaje apocalíptico sigue siendo el centro de la ficción.

Volviendo al origen de esta tetralogía, es decir al sueño de Aira, vemos que no sólo es cuestión de un fin de todo sino de un retorno a una situación inicial. En efecto, se trata de la continuidad de los territorios, consecuencia de la aparición del espécimen cuya genealogía se narra en *La liebre*. El tema de la continuidad de los territorios alude a la masa continental que existía antes de su división en cinco continentes distintos: la Pangea. El concepto de ciclo será central en el análisis de esta novela, así como en el resto de la obra de Aira.

Veamos la trama de *La liebre*. Un naturalista inglés llega a la pampa en busca de un raro espécimen: la liebre legibreriana. Para llevar a cabo su búsqueda le pide apoyo a Rosas. Éste se lo otorga prestándole su caballo, designándole un guía, el baqueano Gauna, pero pidiéndole

---

<sup>11</sup>Guillermo Saavedra, *op. cit.*, p. 137. Esta entrevista fue publicada con anterioridad en *La vanguardia* de Barcelona, el 13 de febrero de 1990.

<sup>12</sup>El psicoanálisis freudiano hace la distinción entre el “contenido manifiesto” (el relato del sueño por parte del sujeto) y el de “contenido latente” (la interpretación del “contenido manifiesto” por medio del análisis de las asociaciones).

que se lleve con él al joven acuarelista Carlos Álzaga Prior. Clarke, el británico, y sus acompañantes llegan a la corte de Cafulcurá, jefe de los Huilliches, pero durante la cacería de liebres éste desaparece dejando a su pueblo sumido en un caos total. Los tres aventureros se lanzan a la búsqueda del rey pero en realidad cada cual tiene intereses personales en el asunto: Gauna busca a su media hermana para cobrarle una herencia perdida, Carlos tiene la esperanza de encontrar a su amada, cuyo rastro perdió el mismo día de la cacería y Clarke parece impulsado por la mera curiosidad. Durante la expedición conocen otras tribus, cada cual con sus leyendas y mitos, cada cual con su propia teoría sobre la desaparición de Cafulcurá. Después de muchas peripecias, incluso la guerra, llegan a la Sierra de la Ventana donde la trama, que a simple vista parecía una serie de historias inconexas, adquiere una forma lógica cuando todas las verdades se ven reveladas. La famosa liebre nunca hace su aparición física pero permanece presente a lo largo de todo el relato bajo innumerables formas.

Un aspecto de suma importancia en la novela lo constituye la existencia de una serie de relatos, a los cuales se alude utilizando los términos “mito”, “cuento”, “leyenda” y “fábula”, asumidos por un narrador intradiegetico. Dichos relatos funcionan como un reflejo del relato que los contiene. Es por ello que recurriremos llegado el caso a la noción de *mise en abyme*. En efecto, al realizar un estudio detallado de la estructura de estos microrrelatos y de la de los relatos principales la resultante viene siendo una convergencia de sistemas donde la figura del enigma ocupa un lugar preponderante.

Este tipo de configuración, una microestructura dentro de otra que la contiene, se halla presente no sólo al nivel formal sino también al

nivel temático ya que tal idea la encontramos en diversos diálogos entre personajes y como parte del discurso del narrador. Estudiaremos en detalle cómo se hallan estructurados tanto el relato principal como los microrrelatos y de qué manera se da el juego de espejos entre ellos. A partir de allí intentaremos extraer un modelo que ponga de manifiesto la existencia de una forma común a todos.

Como lo dice el mismo Aira *La liebre* constituye el relato fundador, la génesis de la tetralogía. Aira dice haberse inspirado también de *La potière jalouse* de Claude Lévi-Strauss y del prólogo de Guillermo Emilio Magrassi a la biografía de Calfucurá, por Estanislao Zeballos<sup>13</sup>. Del primero toma todo lo relacionado a los mitos de origen y a los conflictos cósmicos que generan la creación del mundo según diversas cosmogonías de indígenas del continente americano. Del segundo, Aira toma los nombres propios de los personajes indios de la novela que pertenecen a la historia Argentina: Calfucurá (que se convertirá en Cafulcurá en la novela), su esposa Juana Pitiley, Namuncurá, Coliqueo y Alvarito Reumaycurá (Reymacurá en la novela). Algunos pertenecen a la tribu de los huilliche-tehuelches, pertenecientes a la nación Mapuche, que lucharon junto a San Martín en las guerras de independencia y otros a la tribu de los vorogas, ladinizados y adversarios de los independentistas, que otorgaron su apoyo a los

---

<sup>13</sup>Correspondencia privada del 13 de mayo de 1996. Calfucurá fue rey de la tribu de los huilliches quien hacia 1834 negocia con Rosas un tratado de paz. Estanislao S. Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, prólogo de Guillermo Magrassi, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981. Como se puede notar, el nombre de Calfucurá presenta variantes.

españoles.<sup>14</sup> El espacio geográfico en el que se desarrolla la novela es igualmente real. La expedición sale de Buenos Aires hasta Salinas Grandes, al norte de Córdoba, donde se hallan radicados los huilliches. En Salinas Grandes tiene lugar la desaparición de Cafulcurá y desde allí se emprende su búsqueda hacia el sur hasta la isla de Carhué. La expedición culmina en la Sierra de la Ventana, que se sitúa cerca de la ciudad de Bahía Blanca.

## A. Descripción de la estructura

### 1. El prólogo como prelude de la historia y de la narración

Una de las características de la obra de Aira es que de su lectura se puede percibir una base formal que pone de realce el germen mismo de la creación literaria. Este aspecto es mucho más flagrante en las ficciones estudiadas en la segunda parte de este trabajo. Sin embargo, en novelas anteriores, como *La liebre* o *Ema, la cautiva* esta problemática se va perfilando. Ambas novelas comienzan con un capítulo preliminar que presenta ciertas particularidades con respecto al resto de la novela.

En el caso de *La liebre* este capítulo preliminar, que el mismo Aira califica de prólogo<sup>15</sup>, presenta hechos que no se hallan relacionados directamente con la trama principal. En efecto, en él sólo se nos dan indicios algo enigmáticos de lo que será la trama ya que la historia propiamente dicha comienza en el capítulo siguiente. Así, en esta

---

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. IX y X.

<sup>15</sup> Guillermo Saavedra, *op. cit.*

introducción aparece el dictador Rosas rodeado de su “corte”, resolviendo problemas judiciales, meditando sobre el futuro de su hija Manuelita y sobre sus futuras fechorías. En esta introducción aparece Clarke acompañado por el cónsul inglés. Estos le hacen una visita a Rosas para explicarle el objeto de su expedición. Asimismo, en esta introducción se sugieren temas que se desarrollaran a lo largo de la novela, como el de la repetición de la identidad, es decir el doble.

Al nivel de la estructura de *La liebre* se dan algunas particularidades que resaltan el carácter introductorio del primer capítulo. En efecto, la novela se divide en trece capítulos que no llevan ni número ni título. Al final del primer capítulo tenemos una página en la que sólo figura otro título: *La liebre legibreriana*. Esta distinción marca definitivamente la ruptura entre el primer capítulo y el resto de la novela. Por otra parte, este primer capítulo, que de ahora en adelante llamaremos introducción, consta a la vez de once partes separadas por un espacio tipográfico. Este tipo de separación sólo se da aquí, lo que reitera su diferencia con el resto de la novela.

Vamos a resumir esquemáticamente el contenido de dicha introducción y más adelante analizaremos otros elementos que reiteran su carácter introductorio, sobre todo su carácter de preludio a la historia.

Introducción (páginas 9-31) 22 páginas.

1. (p. 9-11) Alguien hace ejercicios abdominales y reflexiona al mismo tiempo. Se trata de Rosas. Trata de descifrar la pesadilla que tuvo. El tema que se perfila es el de la inversión.

2. (p. 11-12) Reflexiones de Rosas sobre la escritura, las sensaciones, impresiones, su propio ser e identidad.

3. (p. 12-17) Continúan las reflexiones de Rosas. Sesión en el juzgado con una negra que pretende que Rosas resuelva judicialmente su problema con un marido que la dejó por otra.
4. (p. 17-18) Encuentro entre Clarke y Rosas. Descripción de Clarke.
5. (p. 18-20) Descripción del caballo Repetido. Rosas ejecuta una serie de acrobacias sobre éste.
6. (p. 20-21) Regreso a Buenos Aires de Clarke y el cónsul. Clarke intenta medir la intensidad de los colores del crepúsculo con un cromatógrafo.
7. (p. 21-23) Trayecto de Clarke para ir a ver al pintor Pueyrredón<sup>16</sup>.
8. (p. 23-24) Se menciona una obra inconclusa de este pintor que representa una imagen duplicada de su sirvienta y amante Facunda. Se anuncia el tema de la repetición.
9. (p. 24-26) Tema de la pintura y la representación de la realidad.
10. (p. 26-28) Clarke y Pueyrredón hablan de la teoría de la evolución y la unidad de la tierra.
11. (p. 28-31) Entrevista entre Rosas y Clarke durante la cual este último le presenta una adivinanza al primero.

En este capítulo no realizaremos un análisis textual de la introducción sino que utilizaremos algunos elementos de ésta para el

---

<sup>16</sup> Se trata del pintor Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) hijo del general Juan Martín de Pueyrredón. Sus obras se pueden apreciar en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre éstas figura casualmente un retrato de cuerpo entero de Manuelita Rosas.



análisis del resto de la novela. Nuestro propósito es preservar de cierta manera la unidad del análisis.

Volviendo a la presencia de un prólogo a la historia podemos observar que encontramos un tipo de estructura similar en *Ema, la cautiva*. En efecto, esta novela también consta de trece partes cuyo primer capítulo es una especie de prólogo. En el caso de *Ema, la cautiva* la ruptura es aún más flagrante pues no hay ningún tipo de continuidad lógica aparente entre el prólogo y el resto de la novela. El primero pone en escena a un ingeniero francés que viene a la pampa para realizar un proyecto que le ha sido encargado por un general. Dicho personaje desaparece a partir del siguiente capítulo para dejarle el paso a otra historia, la de la cautiva Ema cuya presencia en el primer capítulo es fugaz. En el caso de *La liebre*, no sólo la presencia de Clarke establece una continuidad sino que los hechos narrados en el prólogo son el punto de arranque de la trama: se trata pues de un verdadero prólogo. En *Ema, la cautiva* el vínculo entre el prólogo y el resto de la novela es menos obvio. En efecto, a lo largo del primero se desarrolla un discurso sobre la producción de la ficción. Esto es lo que ocupa los pensamientos de Duval cuando contempla el crepúsculo:

[...] y pensando, como pensaba todos los días a esa hora desde hacía más de un mes, que aquellos cambios de color en el cielo y las transformaciones de las nubes entre, digamos, las seis y las ocho, podrían servir de materia a una especie de novela, siempre y cuando el autor se atuviera al realismo más riguroso; esa novela informe de colores

atmosféricos, de pasajes y flujos, sería la apoteosis de la futilidad de la vida. (p. 21)

Tales características parecen coincidir en el relato que se desarrolla a partir del segundo capítulo, como si *Ema, la cautiva* fuera la novela que Duval crea en su pensamiento. El espacio monótono de la pampa, y sobre todo la visión del crepúsculo, lo hacen sumirse cada vez más en un estado de ensimismamiento que favorece la ensoñación creadora. Así, Duval cuenta sus respiraciones e imagina poder calcular “el número de la tierra y el silencio” (p. 41), tal cálculo “era su novela” (p. 41). Duval le toma gusto a esta capacidad creadora y al final del capítulo es descrito como aislado en “su espacio privado” y esperando que la tarea que se le va a asignar “incluyera la vida entera.” (p. 59)

El personaje es descrito en una especie de trance creador. Encontramos una situación similar en *El vestido rosa*. En efecto, el personaje que se topa en su camino con dicho objeto se ve sumergido en el mundo de la ficción. Así le sucede a un joven gaucho que se aproxima al cadáver de alguien en cuyas pertenencias se halla el vestido: “Al acercarse al hombre muerto tuvo la repentina sensación de entrar en una fábula; ahora nadie lo veía y él se colaba en un cuento.” (p. 62)

En *La liebre*, el personaje de Rosas es el que crea la combinatoria de la cual nace la expedición relatada en *La liebre legibreriana*. Vemos que en ambas novelas, *La liebre* y *Ema, la cautiva*, los prólogos consisten en una especie de génesis de la creación de la ficción y el resto lo constituye la ficción ya creada, el producto. Sin embargo, en el caso de *La liebre* se trata de una introducción a la historia mientras que en *Ema, la cautiva* se trata de una introducción al acto de narrar en sí

mismo. En cierto sentido el prólogo de *Ema, la cautiva* es el precursor de una temática desarrollada por Aira más adelante y que consiste en la escritura que se observa a sí misma en proceso. Se trata del fenómeno que hemos calificado de fábula metatextual y que será el objeto de estudio en la segunda parte de este trabajo. En este capítulo veremos más bien cómo se manifiesta el surgimiento de la ficción a través de relatos insertos. Es por ello que procederemos a un análisis estructural de los mismos.

## **2. Estructura de *La liebre Legibreriana***

Vamos a presentar de forma esquemática la estructura por capítulos del resto de la novela, es decir del texto cuyo título es *La liebre legibreriana*. Tal esquema va a facilitar la comprensión del análisis estructural posterior cuyo método justificaremos llegado el caso.

Los doce capítulos restantes están dedicados casi en su totalidad al relato de la expedición de los tres personajes. No existen prácticamente anacronías salvo los relatos imbricados de Clarke y Gauna, los relatos de las diferentes versiones del mito de *La liebre* y otros tipos de cuentos. En general, contamos con referencias que permiten calcular el tiempo transcurrido. Estas referencias aluden a momentos puntuales de la expedición y otras veces se especifica la duración de un recorrido. También se da el caso de que entre un capítulo y el siguiente haya un lapso de tiempo indefinido. Resumiendo los sucesos más importantes de cada capítulo y estableciendo la

relación entre el número de páginas y el tiempo transcurrido obtenemos lo siguiente :

Capítulo I (p. 35-56). D (duración): un día. Cafulcurá plantea de forma enigmática la ley. (21 páginas)

Capítulo II (p. 57-80). D: un día. Desaparición de Cafulcurá. Relato del mito de la liebre. (24 páginas.)

Capítulo III (p. 81-88). D: cuatro horas y media. La expedición hacia la isla de Carhué empieza a las tres de la mañana y concluye a las siete y media de la mañana del mismo día. Clarke conoce a Juana Pitiley en la isla de Carhué en la cual sólo están de paso. (8 páginas)

Capítulo IV (p. 89-105). D: un poco menos de una semana. El viaje hacia los toldos de Coliqueo dura una semana (p. 89), lo cual incluye igualmente al capítulo V, en el cual se narran algunos días de esta semana de trayectoria hacia el sur. El vagabundo misterioso aparece tres veces. (17 páginas)

Capítulo V (p. 106-127). D: tres o cuatro días. Tiene lugar en los toldos de Coliqueo. Relato imbricado de Clarke sobre su primera expedición al Continente Americano y sobre su primer y trágico amor con Rossanna Haussman. Cuarta aparición del vagabundo. Relato de la historia de los gemelos por el indio Miltín. (22 páginas)

Capítulo VI (p. 128-158). D: un día. Relato del mito del huevo de pato. Relato imbricado de Gauna sobre su pasado y el por qué de su herencia perdida. Quinta aparición del vagabundo. Al final del mismo día tiene lugar el ataque de los huilliches a los vorogas. (31 páginas)

Capítulo VII (p. 159-177) D: tiempo indeterminado. Relato de la segunda versión del mito de la liebre. El capítulo tiene lugar en la cueva

de los vorogas. Se pierde la noción del tiempo que “pudo haber sido un día o una semana” (p. 173). Entre este capítulo y el siguiente desconocemos el tiempo transcurrido. (19 páginas)

Capítulo VIII (p. 178-187) D: algunas horas (p. 185). Edificación de la estrategia de batalla. (10 páginas)

Capítulo IX (p. 188-193). D: una semana (p. 189 y p. 193). El preludeo de la guerra. (6 páginas)

Capítulo X (p. 194-211) D: una semana. La guerra. Presencia de unos patos mutantes que llevan a cabo una especie de rito con un huevo. (17 páginas)

Capítulo XI (p. 212-228) D: un día. Sexta aparición del vagabundo. Clarke prosigue su relato sobre su historia de amor con Rossana Haussman. (17 páginas)

Capítulo XII (p. 229-252) D: una noche. El relato comienza por la noche y concluye en el amanecer. Juana Pitiley narra lo que constituye una parte de la revelación. La parte restante le corresponde a Rossana, alias la Viuda de Rondeau. Séptima y última aparición del vagabundo que resulta ser Cafulcurá. (24 páginas).

En esta repartición no se nota ningún desequilibrio importante. Vemos que la mayoría de los capítulos consta de aproximadamente veinte páginas, con excepción de los capítulos III, VIII y IX que constan de menos de diez páginas y del capítulo VI que consta de treinta y una páginas. En cuanto a la relación con el tiempo transcurrido en cada capítulo sí se puede observar cierto desequilibrio. Las treinta y una páginas del capítulo VI conciernen los sucesos que tienen lugar en los

toldos de Coliqueo que duran un día, y las veinticuatro páginas del capítulo doce conciernen el desenlace, que dura menos de una noche.

No hay que olvidar que hay un solo capítulo en que se pierde la noción del tiempo. Se trata del capítulo VII, que tiene lugar en la cueva.

### **3. Primeros indicios de una estructura cíclica**

Con el fin de poner de relieve tal estructura cíclica volvamos momentáneamente al prólogo donde surge de forma incipiente este carácter de la ficción. En efecto, este prólogo consta de once partes, cifra que evoca un exceso (10+1), puesto que el número 10 evoca la plenitud de un ciclo completo y el excedente anuncia un conflicto virtual<sup>17</sup>. En efecto, es al final de esta última parte cuando, al hablar de la liebre, Clarke le presenta un enigma a Rosas:

¿Qué es lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez es tan visible como para poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo? (p. 30).

Es tratando de dar respuesta a esta pregunta como se inicia un nuevo ciclo que comienza con el capítulo uno de *La liebre legibreriana*.

Esta pregunta contiene el germen de varios problemas desarrollados a lo largo de esta novela y de la tetralogía en general. Es por ello que un análisis detallado se hace necesario y para ello recurriremos a algunos elementos del método utilizado por Elli Kōngäs-

---

<sup>17</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982. p. 704.

Maranda para el análisis de enigmas pertenecientes al folclor finlandés y al estudio sobre la adivinanza realizado por Tzvetan Todorov<sup>18</sup>. Aunque en nuestro caso no se trate de un enigma tradicional perteneciente a un ámbito cultural preciso, el método de Kōngäs-Maranda permite realizar un análisis esquemático del cual se pueden extraer conclusiones con algo de rigor. Empecemos por recordar su definición del enigma:

Une unité structurale nécessairement composée de deux parties, l'image et la réponse. Ces deux parties sont codées.[...] Chaque énigme peut être ré-écrite sous forme d'une proposition logique, mais c'est toujours une proposition d'un certain type consistant en un terme donné, en un terme caché, en une prémisse vraie et une prémisse fausse. Le terme donné est la métaphore de l'énigme; le terme caché en est la réponse; la prémisse vraie est valable à la fois pour le terme donné et le terme caché et fournit une constante; enfin la prémisse fausse est l'indicateur qui montre que le terme donné ne doit pas être accepté et que le terme caché doit être découvert en cherchant une vraie prémisse. La réponse à l'énigme doit annuler le déséquilibre des termes et des prémisses.<sup>19</sup>

Comencemos por intentar aplicar estos principios a nuestra adivinanza. El término dado se introduce por medio del pronombre

---

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>19</sup> Elli Kōngäs-Maranda, "Structure des énigmes", *L'homme. Revue française d'anthropologie*, 1969, p. 12.

interrogativo “qué”, es decir que la pregunta implícita sería ¿Qué cosa?. La premisa constante (verdadera) sería el verbo “estar” y la variable (falsa) serían los adjetivos “oculto” y “visible” y el adverbio “a la vez”. Al realizar una especie de disección de la adivinanza y al colocar cada término y cada premisa en la categoría que le corresponde obtenemos el siguiente cuadro:

	Términos	Premisas		
		Constante	variable	
Dado	¿Qué cosa?	está (existe)	oculta y visible a la vez	Imagen
Oculto	?		lo oculto no se ve y lo visible se ve	respuesta

La premisa variable oculta es la afirmación que el sentido común impone y que plantea la existencia de una incongruencia en la imagen del enigma. Nos hallamos frente a lo que Köngäs-Maranda denomina enigma paradójico y que opone al enigma metafórico.<sup>20</sup> En este punto es importante recordar la reserva que expresa Todorov ante la clasificación de Köngäs-Maranda. Para Todorov la metáfora y la paradoja no deben ser puestas en el mismo nivel al ser tratadas como parte del enigma. Ambas pueden serlo pero en dos niveles distintos que él califica de organización simbólica y figurativa de la adivinanza. La primera concierne la relación entre las dos réplicas del enigma, la imagen y la respuesta. Tal relación será siempre de naturaleza simbólica y se realiza por medio de diferentes tropos entre los cuales puede figurar la

---

<sup>20</sup>*Op. cit.*, p. 31.



metáfora, sin ser por ello el único tropo posible.<sup>21</sup> En nuestro caso se designa un término por medio de una de sus propiedades, es decir que el tropo realizado es la sinécdoque.

En cuanto a la organización figurativa ésta concierne únicamente la primera réplica, es decir la adivinanza en sí y no su respuesta. Todorov afirma que así como la metáfora no es el único tropo posible, la paradoja no es la única figura posible. De esta manera Todorov distingue la paradoja de la inverosimilitud y de la contradicción según que la variable oculta y verdadera (es decir la afirmación que el sentido común impone) sea una tautología, un tópico o un entimema respectivamente. Si se contradice una verdad sintética proveniente de la experiencia nos hallamos frente a una inverosimilitud. Si lo que se contradice es una verdad analítica inherente al lenguaje y que no proviene de la experiencia nos hallamos ante una paradoja<sup>22</sup>.

En el caso que nos concierne parece evidente que nos hallamos ante una tautología que afirma que lo oculto no se ve y lo visible se ve y que ambas categorías al ser opuestas no pueden coincidir en un mismo ser. Al aplicar los dos métodos de análisis a nuestra adivinanza se puede concluir que nos hallamos ante un enigma paradójico en el cual la única función que une los dos términos (lo oculto y lo visible) es la de existir. Se trata de un estado de indeterminación entre dos opuestos. Recordemos que en numerosas cosmogonías el momento anterior a la creación se caracteriza por la indeterminación entre los contrarios: cielo

---

<sup>21</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 233.

<sup>22</sup>*Op. cit.*, p. 235-236. La relación entre el entimema y la contradicción estudiada por Todorov en estas mismas páginas tiene un lugar aparte en su análisis y no tiene aplicación pertinente en nuestro trabajo. Es por ello que no la hemos explicitado.

y tierra, día y noche, etc. Se trata pues de lo inconcebible o, dicho de otro modo, del caos, lo que nos aproxima nuevamente a la continuidad de los territorios o al retorno a una situación inicial. Así comienza David Maclagan su libro *Mitos de la creación*:

La frase “en el principio...” precursora del “érase una vez...”, nos introduce en un reino más o menos fabuloso, de quimeras y especulaciones. Supone una ambición fantástica: explicar el origen del mundo y la naturaleza de todo lo que existe, materializar (hacer visible es, precisamente, la raíz etimológica de la palabra fantasía) lo que, por definición, debe permanecer oculto al hombre, a saber: el instante, el proceso de su propia creación.<sup>23</sup>

Las ideas contenidas en este párrafo las encontraremos a lo largo de nuestro análisis estructural. En efecto, notemos que el término “visible” es central en la adivinanza ya estudiada. La relación con su raíz etimológica, “fantasía”, se hará patente cuando realicemos el estudio de los microrrelatos. En cuanto a lo que debe permanecer oculto, es decir el propio proceso de creación, puede prestarse a una extrapolación hacia la escena primitiva de la unión de los sexos. Así, sabemos que Clarke viene en busca de la liebre y termina encontrando sus orígenes, es decir a su madre y a su padre. De igual manera los mitos a cuya narración asiste Clarke también cuentan con un aspecto cosmogónico y ponen de manifiesto el tema de la unión conyugal, lo que los relaciona con el

---

<sup>23</sup>David Maclagan, *Mitos de la creación. La aparición del hombre en el mundo*, Madrid, Editorial Debate, 1989, p. 5.

proceso de creación, es decir concepción, del hombre. Es interesante el hecho que Köngäs-Maranda note, al igual que otros especialistas, que la función del enigma se halla en relación con los preparativos del matrimonio y establezca un paralelismo con el mito:

D'une façon parallèle, on peut envisager les énigmes comme un langage, plus spécialisé peut-être, grâce auquel un groupe dit ce qu'il pense de l'action sociale fondamentale: l'union d'un homme et d'une femme.[...]. Je soutiens que cette réciprocité correspond à une réconciliation des opposés, au niveau cognitif le moins tangible mais tout aussi important.<sup>24</sup>

Cuando estudiemos en detalle los mitos narrados por los indios encontraremos de nuevo la imagen del enigma de origen y completaremos este análisis.

También hay que tener en cuenta que el enigma que estudiamos nosotros implica una paradoja para el acto perceptivo, lo que también constituye uno de los temas centrales de la novela. Vemos pues cómo esta adivinanza contiene los elementos primordiales para el análisis de la novela que iremos retomando a medida que avance el mismo.

En la introducción (parte 11), además de la adivinanza que Clarke propone a Rosas, éste aparece como el artífice de un rompecabezas cuya solución permanece oculta al lector hasta el final de la novela. Se trata del final de la sección 11 de la introducción cuando Rosas designa los acompañantes de Clarke en su expedición y el narrador nos dice: “Todo coincidía, todo formaba sistema... Quedó momentáneamente suspenso,

---

<sup>24</sup>*Op. cit.*, p. 8.

en la contemplación de su propia grandeza” (p. 31). Esta frase contiene un interrogante para el lector ya que éste carece de la información necesaria para comprender por qué Clarke y sus acompañantes forman un sistema. En este sentido podemos afirmar que la frase tiene un significado enigmático sin constituir por ello un enigma en el sentido estricto de la palabra. Sin embargo, se da entre el narrador y el lector la misma relación que se da entre la persona que presenta un enigma y el que busca la respuesta. Sólo que en este caso la lectura del texto es la que suministrará los indicios para su resolución. Ambos enigmas, pues, se encuentran en la sección 11 de la introducción reiterando así la idea de conflicto que crea esta cifra. Tenemos un enigma que induce a la lectura, de carácter más bien fático (el que acabamos de mencionar), y otro (el que presenta Clarke a Rosas) que refleja las inquietudes del personaje, las cuales son el motor de la historia. Lector y diégesis se ven así disparados en el proceso de descubrimiento. Más adelante, cuando estudiemos las estructuras de los relatos míticos, veremos otra faceta del enigma como elemento detonador de la ficción.

En cuanto a la novela en su totalidad, vemos que consta de trece partes (doce capítulos y la introducción), con lo cual nos hallamos frente a la misma dinámica antes mencionada: una renovación después de un ciclo terminado  $(12+1)^{25}$ . Además, las doce partes correspondientes a *La liebre legibreriana* también aluden a la noción de ciclo completo.

Si nos referimos a la historia en sí, también contamos con sucesos cíclicos o que son objeto de repetición. Por ejemplo, el vagabundo aparece siete veces, otra cifra que alude a la noción de ciclo. La séptima

---

<sup>25</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 965.

aparición coincide con el fin del capítulo doce, es decir el final de la novela, presentándose así la coincidencia de dos ciclos terminados simultáneamente: “Entonces, fue como si la página de la superficie del mundo se volviera al fin, y el Vagabundo estuvo de este lado...” (p. 252)

Otro ejemplo que ilustra este punto lo encontramos en la desaparición de Cafulcurá. En efecto, ésta tiene lugar treinta y cinco años después de su primera desaparición que a su vez tuvo lugar el día que cumplió treinta y cinco años. Cabe mencionar que las dos desapariciones son las que causan cada vez el desencadenamiento de los acontecimientos. En efecto, la primera vez da nacimiento al mito de la liebre y la segunda vez es la que impulsa a Clarke hacia la aventura, es decir que marca el desarrollo del texto *La liebre legibreriana*.

Paralelamente a la noción de periodicidad se desarrolla otra noción de suma importancia: la repetición. No solamente se repiten los eventos sino también las estructuras de los relatos, como veremos. Las modalidades de la repetición son muy variadas en toda la novela. Aquí nos referiremos a su aspecto estructural, que sirve de base a todos los otros aspectos.

## **B. Un sistema de relatos: aplicación del sistema homológico de Lévi-Strauss**

### **1. Presentación general**

Del estudio por capítulos se desprende también que existe un relato principal que alterna con otros relatos de diversos tipos. Algunos son meras retrospectivas que consisten en la relación de hechos anteriores concernientes al pasado de un personaje (el relato de Clarke,

el de Rossana y hasta cierto punto el último relato de Juana Pitiley). Otros son más bien suposiciones de un personaje en cuanto al pasado (relato del diamante perdido de Gauna). Finalmente tenemos la relación de mitos por parte de los indios<sup>26</sup> que se caracterizan por constituir ficciones dentro de la ficción. Hay que tener en cuenta que el narrador y los personajes se refieren a estos relatos utilizando de forma variable los términos “mito”, “cuento”, “leyenda” o “fábula”. Todos se refieren sin embargo a un tipo particular de narración que se transmite por tradición oral y que pertenece a la memoria colectiva de un determinado pueblo. Éstas son las características de los géneros populares, es decir aquellos géneros “basados muchas veces en la espontaneidad, [que] poseen sin embargo sus reglas y [cuya] estructuración obedece a un esquema bien definido.”<sup>27</sup>

En el caso que nos interesa veremos cómo estos microrrelatos funcionan como modelo para el relato principal, además de poseer un origen oral dentro de la ficción pues son relatados por algunos de los personajes indios.

Con el fin de darle claridad a este capítulo utilizaremos el término “mito” en los análisis posteriores ya que es el que aparece con más frecuencia y el que mejor se adapta a nuestro análisis dadas las estructuras de dichos relatos. En efecto, a pesar de no ser mitos

---

<sup>26</sup> Los mitos narrados en la novela no constituyen narraciones pertenecientes a la cultura indígena argentina. Son ficciones creadas por el autor. (Correspondencia privada del 13 de mayo de 1996).

<sup>27</sup> Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, 1992, p. 150. La definición se basa en la de D. Ben-Amos, D. “Catégories analytiques et genres populaires”, *Poétique*, 19, 1974, p. 270-71.

provenientes de la tradición indígena del continente sino ficciones creadas por el autor, la aplicación del modelo homológico creado por Lévi-Strauss permite poner de realce la estructura fundamental de la novela. Además, es de recordar que Todorov ya utilizó el método para el análisis de ficciones literarias, más particularmente *Les liaisons dangereuses* de Laclos. Finalmente, hay que tener en cuenta que César Aira es, entre otras cosas, un especialista de lenguas indígenas. Su profundo conocimiento de estas civilizaciones induce a pensar que aunque estos mitos sean de su pura invención pueden contener elementos inherentes a dichas culturas.

La localización de estos relatos dentro del relato principal es la siguiente:

Cap. II Mito de la liebre (versión huilliche)	Cap. V Relato de Clarke	Cap. V Mito de los gemelos	Cap. VI Mito del huevo de pato (versión voroga, facción terrestre)
Cap VI Relato de Gauna	Cap. VII Mito de la liebre (versión voroga, facción subterránea)	Cap. XI Continuación del relato de Clarke	Cap. XII Revelaciones de Juana P. y Rossana.

Todos estos relatos narran eventos anteriores al punto de partida de la historia. Sin embargo, sólo algunos constituyen analepsis propiamente dichas pues narran hechos ligados directamente a la trama. Éste es el caso del relato de Clarke ya que concierne hechos acaecidos unos quince años antes del principio del relato principal. Narra las aventuras de Clarke durante su primera expedición a América,

más precisamente su trágica historia de amor con Rossana Hausman. Su relato comienza en el capítulo V donde se ve interrumpido por el relato principal y concluye en el capítulo XI con la narración de la supuesta muerte de Rossana. Sin embargo, el verdadero epílogo de este relato lo constituye el de la propia Rossana (Cap. XII) quien revela a Clarke que no murió. La importancia de este relato radica en el hecho de que elucida la relación filial entre Clarke y Carlos, lo que constituye una de las revelaciones finales y lo que parece constituir uno de los elementos del “sistema” creado por Rosas, al que aludimos anteriormente.

Otro tipo de relato que constituye una analepsis es el del gaucho Gauna (p. 144-149). Éste revela los elementos de su pasado que explican su interés en participar en la expedición. Particularmente tortuoso, este relato gira alrededor de un nuevo referente para la liebre legibreriana. En efecto, se trata de un diamante que, por herencia, debería pertenecer a Gauna. Sin embargo, una serie de conspiraciones que tienen por origen a Rosas han impedido que reciba la gema y el resto de la herencia que comprende grandes territorios en la provincia de Buenos Aires. Gauna sostiene que el diamante está en posesión de los indios, que lo utilizan como medio de negociación con Rosas mientras se busca una heredera ya que la piedra se traspasa por línea femenina. La presencia de Rosas nuevamente en este relato sugiere la posible pertenencia de Gauna al “sistema”. Tal es el caso pues Gauna resulta ser el medio hermano de la Viuda (es decir Rossana) y por consiguiente tío de Carlos. Es Gauna el primer personaje que ofrece una posible explicación al enigmático adjetivo “legibreriana” al afirmar que proviene de “legible” pues el diamante servía, según él, de monóculo a Erasmo de Rotterdam.



Aclaremos que el término “legibreriana” es un producto onírico proveniente del sueño de Aira. Ya volveremos a él.

Existen también dos relatos analépticos que cuentan con la particularidad de incluir algún motivo mítico. Se trata en primer lugar del mito de los gemelos y en segundo lugar de la versión huilliche del mito de la liebre. Éste último se halla en un estado de transición pues cuenta con una primera parte exclusivamente analéptica y con una segunda parte que oscila entre el relato mítico y la analepsis.

## **2. Los Mitos**

### **a. Mito de los gemelos**

Este mito es narrado por un cacique anarco-huilliche de nombre Miltín. Cafulcurá tuvo supuestamente un hermano mellizo y al morir éste surgió la duda de cuál de los dos había muerto en realidad. Miltín le explica a Clarke que el prestigio del linaje de Cafulcurá proviene de esta facultad de engendrar gemelos o de multiplicar la identidad. Miltín afirma que frente al exterminio “un mito, un elemento simbólico o poético puede tener un gran peso real” (p. 120). Éste sería el por qué de la contienda entre los dos hijos de Cafulcurá ya que deberían tener gemelos y sin embargo no los tienen. Más adelante estudiaremos otro aspecto de este problema.

Hemos situado este relato entre los mitos pero hay que señalar que no se trata de un mito en sí. Se trata de una suposición sobre hechos anteriores que contiene un elemento mítico: los gemelos o lo doble. Este elemento lo encontraremos formando parte de otro relato mítico. Es por ello que no hemos incluido este mito como tal en el

análisis de cuatro partes que desarrollaremos más adelante sino que lo hallaremos incluido como elemento de los otros mitos estudiados.

El doble (en este caso ser gemelo) es uno de los temas recurrentes en la obra de Aira, así como su corolario: la duda sobre la propia identidad. En este capítulo nos limitaremos a estudiar este tema como elemento estructural de la novela.

### **b. Mitos de la liebre**

-Versión huilliche

La narración de dicha versión la asume el indio Mallén que se la transmite a Clarke. Los hechos se resumen de la siguiente manera: Cafulcurá es raptado el día de su boda por un comando de vorogas. Su esposa, Juana Pitiley, reúne una partida de huilliches y salen a su rescate. Tras una serie de combates todos los huilliches mueren y sólo queda con vida Juana Pitiley quien logra llegar al escondite de los vorogas:

[...] un círculo de abruptas montañitas de una legua de circunferencia, y por centro un picacho agujereado, el llamado Cerro de la Ventana. [...] entonces, con la última luz del poniente, con el último rayo que se enhebraba en la “ventana”, vio a través de ella la carrera de una liebre, la que a raíz de esta historia se llamó la Liebre Legibreriana. Ya estamos en pleno campo de la ficción [el subrayado es nuestro], de lo que me disculpo. (p. 79)

Juana Pitiley rescata a Cafulcurá y ese amanecer consuman el matrimonio. Luego huyen durante meses y tienen que separarse cuando Juana Pitiley está por dar a luz al hijo concebido aquella noche. Cafulcurá regresa solo a los toldos huilliches y Juana Pitiley lo hace unos meses después con un niño en los brazos. Al situar las acciones en un plano sintagmático obtenemos el siguiente esquema:

	1	2	3	4
1	Matrimonio	rapto	Búsqueda	liebre indica el camino
2	Consumación	huida	Separación	nacimiento

La particularidad de esta versión es que se halla en pleno proceso de erigirse como mito, puesto que una parte de ella aún pertenece al ámbito de lo “real”. La aparición de la liebre es la que marca el nacimiento de la ficción, lo mismo que el momento del crepúsculo. Más adelante veremos en detalle cómo estas dos imágenes se hallan en relación con el nacimiento de la ficción.

Este momento de transición entre la realidad y la ficción es subrayado igualmente por el narrador del mito. En efecto, el indio Mallén le especifica a Clarke que en el momento en que Juana Pitiley se queda sola el carácter de la narración sufre un cambio: “A partir de aquí, su hazaña entra en el terreno de la leyenda” (p. 79). Esto lo reitera más adelante, como vemos en el pasaje subrayado más arriba. Dicho relato se encuentra en una relación de homonimia con el relato principal (*La liebre legibreriana*), lo que constituye uno de los elementos que sugieren la existencia de una relación en *mise en abyme* entre relatos según Dällenbach<sup>28</sup>. Regresaremos a este punto cuando hayamos aplicado estos modelos a los otros mitos y al relato principal.

- Versión voroga

---

<sup>28</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme*, Paris, Seuil, 1977, p. 65.

En la novela la tribu de los vorogas se halla dividida en dos facciones diferentes: una que vive en la pampa y otra cuyo hábitat lo constituye una cueva. A estos últimos pertenece la segunda versión del mito de la liebre. Esta narración la asume el indio Pillán al hablar de la posible existencia de un diamante que podría constituir, a su juicio, el verdadero motivo de la contienda. Dicho diamante también se llama la liebre legibreriana: la relación de homonimia vuelve a aparecer. Las palabras textuales del indio son:

- [...] Por supuesto que la gema no existe. Aún así nos pertenece. [...] Seguramente en tiempos muy remotos se halló en nuestras vetas carboníferas algún pequeño diamantito, o quizá ni siquiera eso fue necesario. Lo cierto es que uno de nuestros cuentos es sobre una liebre que correteaba por la llanura huyendo de un caballo loco que se la quería comer, y cayó por un agujero. Cayó y cayó y cayó en la oscuridad, y los ojos se le hinchaban y veía escenas que son una parte importante del cuento, pero con las cuales no voy a aburrirlo; al llegar al fondo se había transformado en diamante. (p. 173)

Lo que resulta en el plano sintagmático:

3	Liebre huye de un caballo que quiere comérsela	Cae en un hoyo	Ve imágenes y se le hinchan los ojos	Se convierte en diamante al llegar al fondo
---	--	----------------	--------------------------------------	---

Este mito consta de tres componentes simbólicos: los animales, la caída y la oscuridad. Gilbert Durand cataloga estos símbolos como

teriomorfos, catamorfos y nictamorfos respectivamente y afirma que los tres resumen la angustia del ser humano ante el paso del tiempo.<sup>29</sup> En efecto, el animal representa lo fugitivo y lo devorador, la caída alude al vértigo y la oscuridad a la muerte.

También encontramos en este mito un simbolismo sexual que se manifiesta doblemente en el caballo (símbolo sexual en sí, lo mismo que el acto de devorar) y por otro lado en la imagen prolífica de la liebre. El primer elemento de este mito incluye la noción de dualidad ya que opone lo prolífico contra lo devorador. Como dijimos anteriormente, muchas cosmogonías utilizan la noción de dualidad para marcar el nacimiento del universo a partir del caos primordial. Precisamente, David Maclagan cita a William Blake para ilustrar este mismo punto, es decir esta misma imagen dual:

Nada creado posee un mundo propio: definirlo es relacionarlo con su opuesto, con su negativo; el desorden se opone al orden, el azar a la necesidad, la mutación a la repetición, la destrucción a la creación. Como dice William Blake: "Una parte del ser es Lo Prolífico, otra Lo Devorador [...] y Lo Prolífico dejaría de serlo si no existiera Lo Devorador recibiendo, como un mar, el exceso de lo delicioso."<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 122.

<sup>30</sup>David Maclagan, *op. cit.*, p. 17.

La dualidad aparece como un aspecto fundamental de estos microrrelatos y constituye un elemento recurrente en la obra de Aira. A lo largo de este trabajo veremos la evolución de esta noción hasta su cuestionamiento total. Desde *El vestido rosa* se puede ir percibiendo una inversión del maniqueísmo cuando una pareja antagónica, aquella compuesta por la necesidad y el azar, sufre una inversión en la correlación lógica que la rige. En efecto, en un primer momento el vestido es confeccionado porque una niña acaba de nacer, es decir por puro azar. Se trata de una correlación lógica de causa a efecto: una niña viene al mundo, se le ofrece un vestido rosa. Sin embargo, dicha correlación es invertida más tarde: debido a la existencia de un vestido rosa el nacimiento de una niña se hace necesario. Así lo demuestra el siguiente ejemplo: “El rey empezó a temer. Si él tuviera ese vestido, tendría una hija más... (p. 31)”

Volviendo al análisis del microrrelato vemos que la liebre huye de un abismo para caer en otro ya que, como afirma Durand: “la gueule dentée du monstre renforce la crainte du gouffre”<sup>31</sup>. Sin embargo, a lo largo de su caída la liebre sufre una transformación y se convierte en una piedra preciosa: el mito concluye con el triunfo de la eternidad. En este punto es de notar la existencia de algunos elementos de *Alicia en el país de las maravillas*. La caída en el abismo de la liebre hace pensar en la que sufre Alicia y durante la cual el tiempo se halla detenido. Además el libro de Carroll consiste en la narración de un sueño, lo que establece una relación con el origen onírico de *La liebre*.

---

<sup>31</sup>Gilbert Durand, *op. cit.*, p.132.

Una de las interpretaciones del mito, suministrada por el indio, merece atención: “el astro en el fondo del pozo, la transmutación de lo opaco en transparente, la carrera de las palabras detrás del sentido” (p. 173). Esta frase contiene elementos de la adivinanza inicial con la que concluye el prólogo: la transformación de lo oscuro (oculto) en claro (visible), la resolución de un enigma que se lleva a cabo cuando el conjunto de palabras que tenemos enfrente cobra sentido.

### **c. Mito del huevo de pato**

Es narrado por el cacique voroga Coliqueo, jefe de la facción terrestre de los vorogas. Este mito cuenta con una contradicción pues Coliqueo afirma que la narración proviene de los huilliches, y expresa su desprecio ante el corpus mitológico de esta tribu. Sin embargo, al concluir su narración Coliqueo le pide a Clarke que le consiga el huevo, sin insinuar en ningún momento de que se pueda tratar de cualquier huevo que sirva para manipular a los huilliches. Al referirse a las innumerables historias de animalitos de Cafulcurá Coliqueo afirma:

Una de esas leyendas es la del huevo de pato con dos yemas, del que saldrán dos patitos idénticos, y nadarán al amanecer en un lago secreto del sur, y ése será el día de la paz perpetua. (p. 139)

Asimismo, Coliqueo le afirma a Clarke que la llegada de la paz perpetua marcará “el fin del tiempo, la aurora de la vida”. (p. 139)



4	Huevo con dos yemas	eclosión	patos nadan	paz perpetua (fin del tiempo)
---	---------------------	----------	-------------	-------------------------------

En el primer elemento y en su contrapartida (el segundo elemento) hallamos la imagen universal del huevo que contiene el germen de la vida y que marca el inicio del mundo, simbolismo que habla por sí mismo. El carácter dual, como ya dijimos, también se encuentra en múltiples cosmogonías, sin olvidar el simbolismo que se le da a la pareja de patos en Extremo Oriente: unión y felicidad conyugal.<sup>32</sup>

En el tercer elemento encontramos nuevamente la noción de recorrido y en el cuarto la de luz (la aurora de la vida) y de eternidad (el fin del tiempo).

Esta narración constituye un mito aparte pues no se trata de otra versión del mito de la liebre. Sin embargo, la presencia de elementos en común con los otros nos ha hecho optar por incluirla en el análisis posterior.

---

<sup>32</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 161-162.

### **3. Conclusión: concordancia de sistemas**

Un estudio detallado de estos relatos míticos pone de manifiesto que todos obedecen a cierta estructura común, y además que esta estructura común también rige el modo de funcionamiento del relato principal. Lévi-Strauss afirma, con respecto al mito:

[...] sa valeur intrinsèque provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente [...], la répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe.<sup>33</sup>

Es así como tantas variantes del mismo mito se resumen en la misma estructura. Recordemos que Lévi-Strauss afirma que “la croissance du mythe est donc continue, par opposition avec sa structure qui reste discontinue.”<sup>34</sup> Para aplicar esta teoría veamos en conjunto los esquemas de los microrrelatos y el del relato principal. Seguidamente intentaremos extraer, a partir de una lectura vertical, una estructura común a todos.

---

<sup>33</sup>Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985, p. 254.

<sup>34</sup> *Ibid.*

	1	2	3	4
(A) Relato principal: <i>La liebre legibreriana</i>	Cafulcurá presenta el enigma de la ley	Cafulcurá desaparece	Recorrido de los tres personajes	Revelación de los secretos
(B) Mito de La liebre (versión huilliche)	Matrimonio	Rapto	Búsqueda	Liebre indica el camino
(C) <i>ídem</i>	Consumación	Huida	Separación	Nacimiento
(D) Mito de La liebre (versión voroga)	Liebre huye de un caballo que quiere comérsela	Cae en un hoyo con los ojos hinchados	Ve imágenes	Se convierte en diamante al llegar al fondo
(F) Mito del huevo de pato	Huevo con dos yemas	Eclosión	Patos nadan	Paz perpetua (fin del tiempo)
(G) Resultado de la lectura vertical	(H) Unión/Enigma	(I) Caos o perjuicio	(J) Recorrido o aprendizaje	(K) Revelación

No sólo se trata de relatos imbricados sino de cierta semejanza entre ellos. Es por esto que hemos recurrido a la noción de *mise en abyme*. Dällenbach la define como “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient”<sup>35</sup>. Ahora bien, en el caso que nos concierne dicha relación de semejanza funciona en un nivel muy profundo y sólo se percibe esquematizando igualmente el relato principal. Esta simplificación, (es decir la exclusión del prólogo) obedece a que, como ya hemos dicho, la introducción sirve para presentar los elementos de la trama, pero ésta se inicia realmente con *La liebre legibreriana* que constituye el relato de la expedición de los tres personajes. Además ya hemos visto la relación de homonimia entre las dos versiones del mito y el texto ya mencionado.

<sup>35</sup>Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 18.

Las razones por las que hemos elegido las palabras de Cafulcurá y su desaparición como elementos de las columnas uno y dos respectivamente son las siguientes: el relato se abre con las palabras de Cafulcurá que resumen el motivo de la expedición: “imponer y/o encontrar la ley” (p. 36). Ahora bien, el problema surge no sólo de la interpretación de dicho vocablo dados los problemas de equivalencia entre los dos idiomas (el narrador nos informa que los diálogos entre Clarke y los indios se dan en lengua mapuche, p. 35-38) sino también del hecho que el vocablo “ley” se halla asociado aquí al vocablo “liebre”. Es así como el significado de una palabra se erige en enigma. Además, el resto del discurso de Cafulcurá no deja de ser enigmático, como veremos en detalle más adelante. Luego tiene lugar la desaparición de Cafulcurá (el día de la cacería de liebres), lo que en realidad desencadena el resto de los acontecimientos. La columna tres comprende la mayor parte del relato y no hechos puntuales como las dos primeras debido a que éstas aluden a un elemento que se determina a sí mismo y aquélla consta de múltiples elementos que se pueden resumir sin embargo en uno solo: búsqueda o recorrido. Además, es de notar que la columna tres de la versión voroga concierne las imágenes que ve la liebre durante su caída y a propósito de éstas el indio Pillán hace la salvedad que “son una parte importante del cuento” (p. 173), lo que crea un paralelismo con la columna tres de *La liebre legibreriana* (A), que abarca la mayor parte del relato. La columna cuatro equivale llanamente al desenlace, que se da en el último capítulo. Con relación al número de páginas la división es desigual pero los hechos presentados de esta manera se articulan siguiendo una lógica, como veremos.

Si realizamos una lectura vertical (G) de las columnas e intentamos buscar un punto en común en cada una de ellas, lo que parece predominar en la columna uno es el deseo de unión representado por el matrimonio, la consumación del mismo y la imagen del huevo doble. También el deseo del caballo de devorar a la liebre puede ser visto como un deseo de unión o más bien de apropiación, pero la particularidad de esto es lo extraño de la situación. En efecto, no podemos dejar de experimentar perplejidad ante algo que no tiene explicación (un caballo que quiere devorar a una liebre), lo que nos aproxima a la columna uno del relato principal en la cual tenemos la presencia del enigma. Aquí éste surge ante un término cuyo significado permanece oculto. En efecto, cuando Cafulcurá recibe a Clarke le dice:

Los viajeros vienen al desierto [...] a imponer alguna especie de ley [...]. Lo que el viajero ignora es que al imponer y/o encontrar la ley, crea un círculo hechizado a su alrededor, del cual no podrá salir tan fácil. [...] la palabra mapuche para “ley” significaba otras muchísimas cosas, entre ellas, sin ir más lejos, “atreverse”, “sugerir”, “extranjero”, “saber”, “palabra” y “mapuche”. (p. 36)

Con lo cual tenemos un rompecabezas cuya solución puede residir en una cantidad infinita de piezas.

El enigma en este caso radica en el significado oculto de un texto.<sup>36</sup> En nuestro caso se trata más bien de la duda ante varios

---

<sup>36</sup> Segundo sentido del término "enigma" según María Moliner, *Diccionario del Uso del Español*.

significados posibles debido a las dificultades de traducción. Es decir que el enigma surge ante el problema de equivalencia entre varios términos. Es por ello que el significado del texto se halla oculto. Este tipo de enigma semántico cuenta con una solución abierta.

Volviendo a nuestro cuadro, en la columna 1 los elementos B, C, D, y F se refieren explícitamente a la noción de unión y el A a la de enigma. Sin embargo, debemos notar que el elemento D de la misma columna, además de contener la noción de unión, posee al mismo tiempo la de enigma (deseo inexplicable de unión). En cuanto a la columna dos, vemos que todos los elementos se refieren a la noción de caos o perjuicio. La columna tres constituye los recorridos de los personajes y en la cuatro tenemos la idea de luz o revelación.

Los resultados de esta lectura vertical se hallan esquematizados en la última línea del cuadro. La resultante consiste en una relación de causa y efecto entre los elementos que se da entre H e I por un lado y entre J y K por el otro. En efecto, cuando se da un tipo de unión, ésta es seguida por un tipo de perjuicio, lo que genera el desequilibrio del orden establecido. Del mismo modo, el momento de la revelación aparece como consecuencia de un proceso de búsqueda. Al mismo tiempo se puede notar que J y H están relacionadas de cierta manera puesto que todo enigma implica un proceso de búsqueda. La relación entre K e I parece más globalizadora pues hace pensar en la existencia total del universo según el cristianismo, desde el caos hasta la revelación.

En cuanto a la posición del enigma con respecto a la del mito dentro de este análisis, parece recordar la diferencia básica que Jolles estableció entre estas dos formas breves: "le mythe est une réponse qui

contient une question préalable; la devinette est une question qui appelle une réponse”<sup>37</sup>. En nuestro caso particular se puede observar claramente la relación entre las dos formas: el enigma es el elemento detonador del mito.

Más arriba nos referimos al enigma de origen al citar a David Maclagan quien se refiere a la visión primordial del momento de la creación. El mismo añade posteriormente:

Esta paradoja es como un letrero que indicara “prohibido el paso”: sólo podría franquearse infringiendo las normas de uso. O lo que es lo mismo: recurriendo al mito.<sup>38</sup>

Tal afirmación parece verse igualmente plasmada en la estructura que acabamos de ver.

Anteriormente vimos que el tema de la unión conyugal es la base del enigma, según los trabajos de investigación de Elli Köngäs-Maranda. La relación entre el enigma y la unión entre sexos opuestos se ha convertido en un lugar común ya que el tema del amor entre el hombre y la mujer no ha dejado de ser un interrogante. Sin querer ahondar en un tópico, mencionemos a uno de los exponentes del psicoanálisis moderno, Erich Fromm, para quien el hombre vive en un estado de separación con respecto a la naturaleza, lo que lo diferencia del resto del reino animal. Al adquirir consciencia de su situación como ser único y separado surge en él la angustia y el deseo de llenar el vacío así creado

---

<sup>37</sup> André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 105.

<sup>38</sup>David Maclagan, *op. cit.*, p. 5.

a través de la unión.<sup>39</sup> El hombre busca comprender de qué manera está ligado al mundo, si existe un axioma que demuestre el modo de relación entre ambos.

Volviendo a nuestro esquema, si intentamos realizar una fusión entre ambos términos (enigma y unión) la resultante obtenida consistiría en “ansia de conocimiento”. César Aira, en su artículo “Arlt”, se interroga sobre el nacimiento del artista:

El artista trata de responder *a posteriori*, mediante un largo rodeo, que es su obra, su mito personal. Las culturas mismas lo han querido explicar con mitos o fábulas, la temática inextinguible de la “sed de conocimiento”, el “ansia de saber”[...]<sup>40</sup>

Claude Lévi-Strauss llega a la misma conclusión al analizar un conjunto de mitos americanos en *La potière jalouse*. De esta manera podemos leer al final de esta obra:

Des intrigues hétéroclites éveillent l'intérêt moins par leur contenu que par une forme [...]. Ce schème (ou forme ou symétrie), quel est-il donc? Je l'ai dit, celui que le roman policier popularisera à des millions d'exemplaires...<sup>41</sup>

En una palabra, esta forma es la del enigma. Además, los mitos analizados por Lévi-Strauss en esta obra tienen como punto de partida

---

<sup>39</sup>Erich Fromm, *The art of loving*, New York, Perennial Library, 1974, p. 7.

<sup>40</sup>César Aira, “Arlt” *Paradoxa*, n°7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 59.

<sup>41</sup>Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 263.



el tema de amores contrariados y disturbios conyugales, lo que aproxima una vez más ambas nociones.

La estructura fundamental que hemos extraído consta de cuatro términos correlacionados:

(A) ansia de conocimiento	(B) caos/perjuicio	(C) aprendizaje	(D) revelación
------------------------------	-----------------------	--------------------	-------------------

Muchos mitos se fundan en esta estructura. Sin ir más lejos sólo recordemos el texto bíblico del Génesis en el cual la caída es provocada por haber comido del árbol del conocimiento del bien y del mal, lo que ha sido interpretado, dicho sea de paso, como el deseo de unión carnal entre el hombre y la mujer. El resultado final que logramos extraer de la estructura común de ambos mitos y de la obra es un sistema abarcador de un todo. En efecto, los elementos A y C aluden al hombre interior y los elementos B y D aluden al universo en su integridad, desde su principio hasta su fin. En este punto hay que recordar las dos concepciones religiosas del nacimiento del universo. La primera es la de la creación *ex nihilo*, propia del cristianismo y la segunda es la concepción de la creación continua que se halla presente sobre todo en las cosmogonías orientales. Si bien nuestra estructura refleja más bien la primera, no hay que olvidar que la noción de ciclo también se halla muy presente no sólo en esta novela sino también en las otras tres de esta tetralogía. Por el momento podemos afirmar que la configuración estructural de *La liebre* pone de manifiesto la existencia de dos sistemas relacionados entre sí. Al observar los términos de este sistema observamos lo siguiente:

A y C: trayecto del hombre

B y D: espacio/tiempo

He aquí un posible axioma de interacción entre el hombre y el mundo, es decir entre el macrocosmos y el microcosmos, donde el enigma es el elemento de base y punto de partida del sistema. Tal concepción del universo data de tiempos inmemoriales. La encontramos en el *Timeo* de Platón, hasta la mónada de Leibniz. Ésta, a pesar de ser una sustancia simple, contiene todo el universo y es su espejo. Como lo dice Gilles Deleuze:

La monade selon Leibniz est bien le nombre le plus “simple”,  
c’est à dire le nombre inverse, réciproque, harmonique: elle  
est le miroir du monde [...].<sup>42</sup>

La idea de la correspondencia existente entre el microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (el universo) no sólo se encuentra en el contenido temático de la matriz que acabamos de extraer sino en las estructuras mismas de los relatos. En efecto, los microrrelatos estudiados ponen de relieve el modo de funcionamiento del relato principal. Sin embargo, aquéllos no constituyen un calco de éste. Tal forma de reflejar el relato principal Dällenbach la califica de *mise en abyme du code*.<sup>43</sup> Dicho código lo encontramos en la relación homológica estudiada más arriba (p. 39). En este punto de nuestro análisis cabe cuestionarse sobre el modo de interacción de estos macro

---

<sup>42</sup>Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 177.

<sup>43</sup> Lucien Dällenbach, *op. c it.*, p. 127.

y microcosmos ficcionales. En efecto, al percatarnos de que el código de funcionamiento de los microrrelatos se presenta como un sistema abarcador, surge el interrogante sobre cuál relato es el que determina al otro. Recordemos lo que dice Ricardou al respecto:

Avec chaque mise en abyme, il y a lieu de s'interroger, au-delà de sa fonction symptomatique, sur l'éventualité de son rôle matriciel. En somme, il ne faut pas hésiter à quelquefois renverser toute la figure et remplacer l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme d'une macro-histoire par l'hypothèse d'une macro-histoire comme *mise en périphérie* d'un micro-récit.<sup>44</sup>

El texto imbricado puede así determinar al que lo contiene. En el caso que estudiamos nos hallamos ante una concordancia de sistemas que se asienta sobre una paradoja: los microrrelatos cuentan con una estructura que abarca de cierta forma al relato principal el cual a su vez es el espacio que sirve de soporte para los primeros. Dällenbach afirma de igual manera que tal emancipación del microrrelato sólo es posible realizando ciertas elecciones narrativas. En efecto, sólo un cuento o un mito, dado el alcance universal de éstos, se prestan para ejecutar este tipo de reflejo.<sup>45</sup>

Entre los microrrelatos y el relato principal se da una relación de dependencia que pone de manifiesto el movimiento entre estos sistemas de inclusión. Las dimensiones de lo pequeño se determinan a partir de

---

<sup>44</sup> Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990, p. 65.

<sup>45</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 81.

las dimensiones de lo grande de igual manera que lo pequeño permite conocer las dimensiones de lo grande: el cálculo infinitesimal de Leibniz (el cálculo diferencial y el integral respectivamente) encuentran en *La liebre* su aplicación textual. Así, la *mise en abyme* adquiere en Aira un cariz leibniziano. Si nos remontamos hasta el origen de esta ficción, es decir, hasta el sueño de Aira, podemos encontrar la misma dinámica. En efecto, lo que sucede es lo siguiente: la manipulación genética lleva al fin del mundo, es decir que lo infinitamente pequeño determina a lo infinitamente grande.

### **C. Reflejos textuales de la base estructural de *La liebre legibreriana*.**

#### **1. Miniatura y sistemas de inclusión**

Volviendo a la paradoja en la que consiste el código de la novela, ésta no sólo juega un papel importante al nivel estructural. La encontramos igualmente en boca de los personajes cuando exponen su visión del mundo. Por ejemplo, Cafulcurá define la relación entre el hombre y el mundo de tal manera que la paradoja es patente:

El círculo de la ley es un mundo en miniatura dentro del mundo, que ya de por sí es una miniatura. Al mundo se lo crea para que coincida con el sistema personal, para que el hombre se haga mundo. (p. 36)

La idea del universo como una serie de sistemas que se imbrican unos en otros es un reflejo más de Leibniz. La paradoja consiste en que el todo (el mundo) no es el que determina a la parte sino lo contrario. La

estructura básica de la novela pone igualmente de realce este fenómeno. Dällenbach establece el paralelismo entre la *mise en abyme*, que se limita a reproducir a través de una relación homotética el relato que la contiene, y el modelo reducido cuyas virtudes expone Lévi-Strauss en *La pensée sauvage* <sup>46</sup>. Dentro de las características del modelo reducido que Lévi-Strauss expone en esta obra podemos apreciar la misma paradoja que rige el código de la novela:

Elle résulte [la vertu de la réduction], semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance: pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation: plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. [...] A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*.<sup>47</sup>

Lo que busca Clarke, a lo cual él le ha dado la denominación “liebre” y que Cafulcurá asimila al vocablo “ley”, podría ser a sí mismo o una parte de sí mismo. La ley se presenta como la mecánica de la miniatura (el hombre) que a partir de la duda ontológica emprende un

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>47</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 38.

camino de búsqueda de la razón de su existencia. Esta mecánica encuentra su reflejo tanto en la estructura de *La liebre legibreriana* como en la estructura de los relatos míticos ya mencionados. Nos hallamos así frente a una ley universal que podría resumirse diciendo que existe una convivencia entre un microcosmos y un macrocosmos, el uno se halla dentro del otro y reproduce en sí las características del primero.

En este punto es pertinente realizar un breve análisis semántico de las tres palabras alrededor de las cuales gira el problema. Una de ellas es un neologismo: “legibreriana”. Por un lado “leg” no tiene relación alguna con la palabra “liebre” que proviene del latín “lepus”, ya que se trata de la raíz de la palabra “ley”. Por otro lado, el término “legibreriana” se asemeja a la palabra “legible”, como lo interpreta el personaje de Gauna. Aunque el término sea un producto puramente onírico, o precisamente porque lo es, no impide que tenga significado.

Sabemos que el objetivo de Clarke es encontrar tal animal y lo que encuentra son sus orígenes y, no lo olvidemos, un hermano gemelo. El tema del doble es de suma importancia en las cuatro novelas y lo estudiaremos más en detalle en *Los misterios de Rosario*. Lo interesante es que al profundizar este tema leímos el estudio realizado por Otto Rank quien cita como referencia la novela de Jean-Paul, *Siebenkäs*, en la cual existe una confusión entre el personaje principal que responde al mismo nombre y su amigo Leibgeber, los cuales se parecen como dos gotas de agua y llegan a intercambiar sus nombres. Rank lleva a cabo un análisis del nombre del amigo del personaje principal y hace notar que “Leib-Geber” quiere decir “que se separa de su cuerpo”, es decir que se

refiere a la persona que tiene cierta tendencia a despersonalizarse.<sup>48</sup> Es imposible saber si existe una relación entre ambos términos, “leibgeber” y “legibreriana”, pero en todo caso existe un paralelismo entre este animal que simboliza la búsqueda de sí mismo o de la parte que falta y la temática del doble tal como la presenta Rank. Recordemos la narración del mito de los gemelos según la cual Cafulcurá tuvo un hermano gemelo que murió y que de este hecho surgió la fantasía sobre su verdadera identidad, dada la posible confusión entre los dos niños. Por otro lado, también es de notar el momento en que Clarke se reconoce en el rostro de Namuncurá, su hermano gemelo, al final de la guerra: “Allí estaba, y había alzado la cabeza para mirarlo... él mismo, un sosías perfecto, más parecido a él que él mismo pues llevaba su ropa y fumaba su pipa...” (p. 206). El rostro propio es algo que jamás se puede observar directamente, que siempre permanece invisible a nuestra visión directa. Lo único que podemos observar es su reflejo que nos llega al revés. Es por ello que la visión del hermano gemelo o del verdadero doble, el sosías, tiene una importancia particular en este caso. Esto parece constituir una posible respuesta al enigma que presentamos al principio de este capítulo. Aquello que es tanto visible como invisible es la identidad propia.

Henos aquí ante otro enigma recurrente en la obra de Aira. En efecto, no saber quién es uno en realidad o que exista la posibilidad de un error el día del nacimiento parece ser una de las obsesiones de Aira. Él mismo afirma haber albergado la fantasía de haber sido intercambiado en la maternidad con su amigo, el poeta Arturo Carrera

---

<sup>48</sup>Otto Rank. *Don Juan et Le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 21.

que, según lo que afirma Aira en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, nació el mismo día que él y en el mismo hospital<sup>49</sup>. En *La liebre*, además del caso de Clarke, tenemos el de Carlos Ázaga Prior que también es hijo adoptado; en la historia de Gauna existe la posibilidad de que las tres posibles herederas del diamante en forma de liebre hayan sido confundidas también durante la infancia. Ésta es la duda existencial básica u ontológica. A partir de ella se van desarrollando las otras, también de orden existencial. En este punto es importante destacar el papel que cumplen los personajes femeninos en *La liebre*. En efecto, tanto Juana Pitiley como Rossana tienen por misión al final de la novela aclarar el enigma de origen o, dicho de manera más trivial, aclarar quién es hijo de quién.

De igual forma la imagen del doble y del opuesto se puede observar en la relación triangular entre los tres expedicionarios. En efecto, así como Carlos funciona como el doble complementario de Clarke, Gauna funciona como su opuesto. Este rasgo complementario entre Carlos y Clarke se hace tanto más evidente cuanto que al final de la novela se sabe que se trata de padre e hijo. Así Clarke cree reconocerse en Carlos: “[...] a pesar de la diferencia de edades; creía verse en un espejo, veinte años más joven” (p. 92). Otra manifestación de la relación complementaria entre ambos personajes la encontramos en el hecho que Carlos funciona como el activador de la palabra de Clarke ya que es a través de las preguntas del primero que el lector se entera del pasado del segundo. Recíprocamente, Clarke surte el mismo efecto en Carlos:

---

<sup>49</sup>César Aira, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 51.



[...] la locuacidad de Carlos Álzaga Prior llegó a extremos insospechados [...] sólo había que pulsar la cuerda que lo hiciera resonar infinitamente, y eso al parecer era lo que había hecho Clarke [...]. (p. 91-92)

En cuanto a la oposición entre Clarke y Gauna, se manifiesta en varias ocasiones: “[...] ese hombre [Gauna], pensaba demasiado, lo contrario de Clarke, que era el hombre más exterior que existiera” (p. 58). De igual manera y con un toque de humor cuando los personajes oyen el llanto de un indio a lo lejos:

Clarke y Gauna hablaron a la vez, revelando cada cual su distinta actitud frente al mundo.

-¿Será un herido? - dijo el inglés.

-¿Será un marica? - dijo el gaucho.

La oposición aparece aún más clara en el par de adjetivos “inglés”/ “gaucho”. Tal oposición se ve revocada al final de la novela pues Clarke resulta ser un indio más. Ésta es sólo una de las maneras en que los opuestos se ven reconciliados o, más bien, en que se afirma que tal oposición nunca existió. Para concluir con nuestro trío dinámico es de notar que tal relación triangular se manifiesta en la forma como éstos se desplazan en el espacio: Gauna siempre cincuenta metros adelante (p. 97) y los otros dos atrás. Tal disposición se rompe sólo una vez cuando aparece un atajacaminos, un pájaro, que disturba a Gauna. Carlos toma su lugar y Gauna va junto a Clarke, quien le explica las costumbres del animal.

El episodio del atajacaminos merece una atención momentánea ya que la presencia del animal podría evocar, siguiendo a Lévi-Strauss, al chotacabras (*engoulevant*), pájaro nocturno que es objeto de su estudio en *La potière jalouse*<sup>50</sup>. El pájaro en cuestión interviene en diversos mitos de tribus del continente americano, incluyendo a los tehuelches, siempre relacionado con los temas de disturbios conyugales debidos a los celos o con el de los amores contrariados<sup>51</sup>. Por otro lado, esta obra de Lévi-Strauss trata de demostrar la relación entre dicho pájaro y la alfarería. La relación existente entre los celos conyugales y la alfarería proviene del hecho que las teorías indígenas sobre la alfarería muestran a esta industria como el centro de un conflicto entre los poderes celestes y los poderes subterráneos. La relación entre el pájaro y los celos proviene de una deducción empírica que le achaca al primero una naturaleza triste y un apetito ávido debido a su carácter solitario y nocturno.<sup>52</sup>

La guerra que se desencadena en la novela tiene por contrincantes a los vorogas y la confederación huilliche-tehuelche. Entre los sucesos

---

<sup>50</sup> Lévi-Strauss presenta una serie de traducciones de *engoulevant* en diversas lenguas. El término castellano que él menciona como su traducción es el de chotacabras y no atajacaminos (p. 50). Sin embargo, en el diccionario de María Moliner, bajo "chotacabras" se mencionan los términos "aguaitacaminos" y "tapacaminos" como aproximativos al de "chotacabras". En la novela el atajacaminos aparece precisamente como un pájaro que les corta el paso a los personajes. Sin embargo, en *La potière jalouse* Lévi-Strauss menciona a otro pájaro que reemplaza al chotacabras en el análisis de los mitos que él efectúa. Se trata del hornero (*fournier*) y a propósito de éste comenta que su nombre significa en algunas lenguas indígenas "locuaz" o "que corta las conversaciones" (p. 72).

<sup>51</sup>Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, p. 52.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 70.

cíclicos que mencionamos anteriormente tenemos la desaparición de Cafulcurá. Se trata más bien del rapto de éste por parte de los vorogas. En aquel entonces los vorogas tenían su *sancta sanctorum* en el Cerro de la Ventana y al ser derrotados por los huilliches se van a vivir bajo tierra en una cueva (p. 79-80). Este elemento de la novela es uno de los que aluden a una especie de conflicto cósmico que se repite cada vez que el rey desaparece, es decir cada vez que el orden establecido se ve debilitado. El desplazamiento de los vorogas desde la montaña (mundo celeste) hacia la cueva (mundo subterráneo) refuerza la idea del conflicto cósmico. En cuanto a la pareja contrariada, la que forman Cafulcurá con Juana Pitiley parece corresponder a ese modelo ya que, como dijimos anteriormente, Cafulcurá fue raptado el mismo día de su boda sin que el matrimonio fuera consumado. En cuanto a los celos conyugales, si bien es cierto que en la novela no existe ningún elemento que aluda a ellos directamente, éstos se pueden leer en filigrana. En efecto, para encontrar el rastro de los celos conyugales tenemos que referirnos a la problemática de los gemelos. El indio Miltín le explica a Clarke que Cafulcurá tuvo un hermano gemelo:

[...] uno de los remotos pilares de su prestigio es el linaje de gemelos, o de multiplicación de la identidad, que se supone que él representa. [...] Los indios, frente a ustedes los blancos, representamos la supervivencia del género humano contra el exterminio. Un mito, un elemento simbólico o poético, puede tener un gran peso real. Ahora bien, los mellizos por lo general no tienen mellizos: Cafulcurá, que ha tenido como ochenta hijos, no los tuvo nunca. Pero sus hijos

sí deberían tenerlos, y no sólo por una determinación puramente biológica sino por la cuestión mágico-política. Y fíjese qué curioso: no los han tenido. (p. 120)

La novela otorga algunos elementos que permiten atar ciertos cabos. En efecto, Juana Pitiley da a luz a dos mellizos: Clarke y Namuncurá. Si Cafulcurá estaba supuesto a no tener mellizos, la aparición de Clarke pudo haberle causado alguna inquietud en cuanto a la certeza de su paternidad. El hecho de que su rapto no haya sido tal sino una desaparición voluntaria, adoptando la figura del vagabundo misterioso, corrobora la idea de algún tipo de malestar en el personaje. En *La liebre*, los celos de Cafulcurá permanecerán en el campo de lo tácito. Sin embargo, en *El Mensajero* vuelve a aparecer el personaje de Cafulcurá y esta vez sus celos serán explícitos. Cafulcurá sospecha que la más joven de sus esposas, Rosaura, tiene un amante y para seguirle los pasos, en el sentido literal de la expresión, le tiñe las plantas de los pies con una sustancia que deja huellas fosforescentes al atardecer. En esta pequeña obra de teatro los huilliches también libran una batalla con los vorogas. Esta vez los primeros son derrotados. El motivo del conflicto permanece oscuro pero se sugiere que los amoríos de Rosaura tienen algo que ver. En este sentido la relación que establece Lévi-Strauss entre los celos y la guerra es flagrante. En efecto, el etnólogo se refiere a los celos conyugales como a un modelo reducido e imagen anticipada de la guerra.<sup>53</sup> Aquí encontramos una relación entre la unión de los sexos opuestos y los sistemas de inclusión, es decir la miniatura. Ésta se halla presente como base de la novela ya que los tres mitos (los

---

<sup>53</sup>*Op. cit.*, p. 105.

dos mitos de la liebre y el del huevo de pato), además de ser relatos insertos que corresponden al modelo reducido de Lévi-Strauss, evocan a la pareja (la dualidad), su unión y desunión. Así, cuando se dice a propósito de la guerra que “se trataba de apresurar la vida hasta que se confundiera con la muerte”, surge la idea de la indeterminación entre dos estados contrarios.

La conclusión a la que llega Lévi-Strauss a propósito del pensamiento mítico pone de realce toda una dinámica del contenido y el contenedor:

La terre à poterie d'abord extraite, puis modelée, mise enfin à cuire, devient un contenant destiné à recevoir un contenu: la nourriture. Et celle-ci suit le même parcours en sens inverse; d'abord placée dans un récipient de terre, puis mise à cuire, ensuite élaborée à l'intérieur du corps par la digestion, enfin éjectée sous forme d'excrément [...].<sup>54</sup>

Esta dialéctica tiene un paralelismo con las estructuras imbricadas que calificamos de *mise en périphérie*. Los microrrelatos están incluidos en un contenedor que es el relato principal. Sin embargo, sus estructuras ponen de manifiesto que los microrrelatos son también de cierta forma un contenedor del relato principal. Nuestro análisis estructural ponía en evidencia este mecanismo, lo que demuestra que la dinámica de la inclusión se manifiesta en diversos aspectos de la novela.

## **2. Inversiones de la perspectiva y aporías**

---

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 232.

La problemática de la miniatura y su corolario, las inversiones de la perspectiva, tienen otras manifestaciones en la novela además de aquéllas puestas de realce por su estructura y por la temática del conflicto cósmico. En efecto, se trata de un eje temático que gira en torno al concepto de percepción.

El problema central lo encontramos en la inconsecuencia del fenómeno de la percepción. En efecto, de por sí éste encierra una paradoja pues la percepción implica un modo de aprehensión de la realidad. Sin embargo, dicha aprehensión se halla limitada por la subjetividad de la persona o, como dice Renaud Barbaras:

C'est sous la forme d'une rencontre entre un état subjectif et une réalité spatiale, que la perception devient problématique pour la réflexion.<sup>55</sup>

Al analizar la percepción a la luz de esta contradicción surge otro problema: puesto que la realidad percibida depende de nuestra visión, cabe interrogarse entonces sobre la exactitud de lo que vemos o si lo que se observa corresponde a una realidad absoluta. La duda aparece como corolario de la percepción y con ella aparece otra faceta del enigma.

En primer lugar es de notar que la palabra “enigma” agrupa dos sentidos que implican trayectorias inversas para la reflexión. El primero alude a toda cosa difícil de comprender, explicar o conocer, y el segundo se refiere a la noción de adivinanza. Ahora bien, esta última implica una manipulación anterior de datos con el fin de producir un

---

<sup>55</sup> Renaud Barbaras. *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, 1994, p. 5.

juego ya fabricado. Por el contrario, el otro sentido de la palabra implica la existencia de un fenómeno espontáneo que surge de la perplejidad ante un evento, cosa o persona independientemente de la naturaleza de éstos. En efecto, la perplejidad surge de lo que nos es extraño o absurdo y depende por ende de nuestro propio punto de vista. Es así como de la visión de un objeto común y corriente puede surgir el enigma, que en este caso denominaremos enigma visual o perceptivo. La influencia de Leibniz aparece una vez más en este aspecto:

Tout dans la nature, excepté les percevants et leurs perceptions, est inventé par nous, et nous luttons avec des chimères créées par nos propres esprits, comme avec des fantômes.<sup>56</sup>

En *La liebre*, Clarke es el personaje que encarna esencialmente este conflicto debido a ciertas formas narrativas. El narrador de *La liebre* es extra-heterodiegético y su función es esencialmente narrativa. El punto de vista predominante es el de Clarke como personaje principal y eje de la historia. En efecto, casi todos los ejemplos que se refieren a enigmas perceptivos conciernen la visión de Clarke. Durante una parte importante del relato su campo predilecto de reflexión es el de las “aporías de la visión” (p. 141).

El término “aporía”, cuyo equivalente en francés (*aporie*), no se presta a mayor confusión, es poco frecuente en español y no aparece en el diccionario de María Moliner. En el diccionario de Julio Casares

---

<sup>56</sup>Leibniz, *Die philosophische Schriften*, II, 281 en Renée Bouveresse, *Leibniz*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 80.

encontramos “aporia” y se define como “estado de incertidumbre y duda”, lo que nos aproxima un poco a la noción de enigma. Recordemos su sentido preciso en francés. En el diccionario *Le Robert* encontramos *aporie* con un significado más cercano a la noción de enigma: “Difficulté d’ordre rationnel paraissant sans issue.”

En el diccionario *Gradus* ya encontramos el término bajo *énigme*: “L’aporie, problème insoluble, réfute une hypothèse par l’absurde, enseignant l’inverse.”<sup>57</sup> También figura bajo *paradoxe* y bajo *pointe*.

Una aporía de la visión consistiría en un cuestionamiento de la realidad espacial que implicaría su inversión. El estudio espaciotemporal de *La liebre* concierne esencialmente las imágenes que reflejan una inversión de la perspectiva. Una vez más encontramos en las primeras palabras de Cafulcurá un ejemplo que ilustra este punto:

El círculo de la ley es un mundo en miniatura dentro del mundo, que ya de por sí es una miniatura. [...] Pero las miniaturas tienen sus propias leyes [...] Porque no sólo el espacio se hace minúsculo: también sucede con el tiempo correspondiente, que se vuelve extremadamente veloz. De ahí que la vida sea breve. [...] Por primera vez, percibía [Clarke] la acción de un verdadero continuo entre el tema y las palabras de la conversación. En el pasaje mutuo los valores se invertían: el vértigo al que había aludido Cafulcurá se hacía extrema lentitud del tiempo real. La inversión consolidaba el continuo. (p. 36-37)

---

<sup>57</sup>Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1984, p. 179.



Este pasaje contiene varias ideas fundamentales de la obra de César Aira. Ya mencionamos la idea leibniziana del universo como un sistema dentro de otro. También contamos con la idea de la relatividad del espacio y el tiempo. Es interesante notar que, si bien Aira afirma que el nombre de Clarke lo eligió al azar<sup>58</sup>, Leibniz mantuvo una correspondencia importante con Samuel Clarke, científico inglés discípulo de Newton, cuyo tema principal era la relatividad del espacio y el tiempo. Uno de los puntos de conflicto entre los dos hombres gira alrededor de la noción del espacio como órgano de percepción de Dios, es decir que éste cumpliría una función de cerebro. En los dos libros que siguen a *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*, sigue perfilándose la misma temática, es decir la relatividad del espacio y del tiempo. En *Embalse*, el científico loco que crea la liebre legibreriana por medio de la manipulación genética se llama Halley y es descendiente del científico del mismo nombre, también discípulo de Newton. En *La guerra de los gimnasios* Ferdie Calvino se halla en el centro de un conflicto que gira alrededor de la percepción y lo que está en juego en esta guerra no es ni más ni menos que su cerebro, es decir, su órgano de percepción.

Recordemos que Cafulcurá resume el propósito de la expedición de Clarke diciéndole a éste que viene a “imponer y/o encontrar la ley” (p. 36). El juego de ambigüedades consiste en el posible reemplazo del término “ley” por el de “liebre” y en el hecho de que entre los posibles significados en lengua mapuche de la palabra “ley” no se mencione el de “liebre”. Sin embargo, en el texto citado más arriba la idea de extrema

---

<sup>58</sup>Correspondencia privada del 13 de mayo de 1996.

rapidez y vértigo puede aludir a la liebre. Esto se hace algo más claro cuando tiene lugar la guerra, a la que se le llamó “la guerra de la liebre” (p. 194). Tal denominación “fue el menor de los enigmas que quedaron sin respuesta” (p. 194). Sin embargo, al describir las modalidades de la batalla las cosas se esclarecen en cierto modo:

Todo se reducía a crear líneas, cuanto más rápido mejor [...] Era como tratar la guerra en su carácter más eterno, como un epifenómeno natural del pensamiento; apresurar la vida hasta que se confundiera con la muerte [...] La clave estaba en poder imaginar la grandeza del destino absolutamente plegada, en forma de un cristalito; lo grande a la vez que lo pequeño, lo alejado y lo próximo, la necesidad y la libertad. (p. 195)

De este pasaje no sólo se desprende la idea de la inversión de un término por medio de su opuesto, lo que también figura en las estructuras de los mitos vistos más arriba (vida/muerte, grande/pequeño, cerca/lejos, necesidad/libertad), sino también la idea de la inversión de la perspectiva contenida en la imagen de lo minúsculo (el cristalito) que contiene en sí lo infinitamente grande (el destino). El pasaje nos hace pensar forzosamente en “El Aleph”, cuento de Jorge Luis Borges en el que se trata de aquel punto del espacio que abarca todos los demás. También nos hace pensar en el cuento “El Zahir” del mismo Borges. Un pasaje de esta ficción habla por sí mismo:

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de causas y efectos. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Shopenhauer, se da entera en cada individuo. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.<sup>59</sup>

Por otro lado, que haya sido un cristal la imagen utilizada no parece casual. Tanto la historia de Gauna como el mito voroga de la liebre hacen mención de un diamante que en un caso tiene forma de liebre y en el otro fue liebre antes de su transformación en gema. Por otro lado, ya vimos cómo la estructura del texto *La liebre legibreriana* consiste en un sistema que cuenta con las mismas propiedades que el cristalito arriba mencionado. Una vez más existe una convergencia hacia Leibniz y su monadología. En este sentido cabe cuestionarse sobre la posible relación entre ambas palabras (“liebre” y Leibniz) puesto que existe un paragrama en las primeras cuatro letras. Por otro lado, da la casualidad que “amor” en alemán se dice *liebe*. El origen onírico de la liebre legibreriana es el que nos permite hacer todas estas suposiciones. En todo caso, incluso en este análisis del léxico aparece la relación entre los sistemas de inclusión y el amor. En *La mendiga*, última novela de

---

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges, "El Zahir" en *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé, 1972, p. 115.

Aira hasta la fecha, encontramos un pasaje que pone de manifiesto una visión del amor que muestra su relación con el tema de la inclusión:

El problema del amor es que lo apuntamos a partes, a fragmentos, no al todo. A una persona, y no a la humanidad; a la humanidad, y no a la naturaleza; a la naturaleza y no al complejo de lo externo y lo interno... Lo fragmentario y separado cae, se deteriora, se aparta de nosotros, invariablemente traiciona nuestro amor - que nosotros hemos traicionado antes fragmentando el objeto. Sólo una totalidad flexible, mutable, elástica, es el objeto del verdadero amor, porque no es objeto, es el amor mismo... (p. 82)

El amor aparece así como el sistema mismo abarcador de un todo en el cual el ser humano es una parte. La estructura de la obra pone de realce esta dinámica.

El tema de la miniatura no deja de estar presente a lo largo del relato y su función no difiere de la que Bachelard le dio. Éste define la miniatura literaria como “l’ensemble d’images littéraires qui commentent les inversions dans la perspective des grandeurs.”<sup>60</sup>

Entre Clarke y Carlos se da un diálogo en el cual el primero le expone al segundo un caso de inversión de perspectiva o de aporía visual. Se trata de la comparación entre Buenos Aires y Londres y entre

---

<sup>60</sup>Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1992, p. 142.

la pampa y los campos de Kent. Para Clarke en tal comparación los términos se deben invertir:

- Pues bien, para mí hay una perfecta inversión: Buenos Aires es como Kent, la pampa es como Londres.[...]
- Entonces usted está en la posición del protagonista del libro de Swift, que pasa del derecho al revés. (p. 93)

La presencia de Gulliver en la obra de Aira data del epígrafe de *El vestido rosa* que consiste en un verso del *Don Juan* de Byron en el cual se hace mención de Lilliput. En *El vestido rosa*, primer cuento de Aira, ya se desarrolla toda esta temática espacial y estructural. En efecto, en este cuento encontramos modalidades estructurales muy similares a las que hemos extraído de *La liebre*: mitos y cuentos insertos en un sistema principal y una relación de homonimia entre ambos.

Volviendo al tema de la inversión de la perspectiva, otro ejemplo bastante representativo lo encontramos en las apariciones del vagabundo. Veamos las dos primeras:

Un jinete solitario les llamó la atención; lo vieron durante horas. Iba exactamente sobre la línea, para ellos, del horizonte, y su marcha parecía ondular, pero no de un zigzaguo corriente (en ese caso lo hubieran visto acercarse y alejarse), sino más bien como si el espacio entero cambiara de posición entre los observadores y el objetivo. [...] Lo alarmante fue que volvieron a verlo dos días después, y en

otro punto totalmente distinto, dislocado del horizonte. (p. 90-91)

La visión del vagabundo resume en sí el conflicto mencionado anteriormente entre un estado subjetivo (la percepción) y la realidad espacial. El espacio adquiere un carácter relativo y se halla completamente sometido al punto de vista, en este caso preciso, de Clarke.

Este punto se aclara con una cuarta aparición del vagabundo. Los viajeros observan el horizonte y entonces:

Con lo limpio que estaba el aire, la línea del horizonte, acaso lo único que había que ver, se veía con una nitidez especialísima. Se veía casi del otro lado de la línea, como si ésta se hubiera hecho cristalina, la línea prismática que dividía lo visible de lo invisible, la que abría la perspectiva más allá de lo obvio. Y allí, justamente, vieron al vagabundo... (p. 125)

Encontramos una vez más el elemento de la adivinanza inicial, es decir la dicotomía entre lo visible y lo invisible. En el punto de convergencia entre ambos, es decir el punto donde radica la posible respuesta al enigma, aparece la imagen del vagabundo. Por otro lado, pareciera que existiera un estado intermedio de percepción, un momento de pasaje entre lo conocido y lo desconocido. El crepúsculo también forma parte del conjunto de imágenes favoritas de Aira, que encontramos igualmente en *El vestido rosa*. En *La liebre*, la primera

alusión al crepúsculo la encontramos en el prólogo cuando Clarke viaja con el cónsul y el primero utiliza un cromatógrafo para “medir” los colores del crepúsculo. Existe una analogía entre esta actitud de Clarke de quererle dar dimensiones a lo que no es aprehensible, a lo etéreo, y su deseo de encontrar la liebre. Cabe mencionar que en el relato de Juana Pitiley la liebre aparece en el momento del crepúsculo, es decir cuando el color dominante en el cielo es el rosa. También vimos que ese momento es el que marca el nacimiento de la ficción. En *El vestido rosa*, la visión de este objeto permite el acceso a otro mundo: los personajes que lo encuentran se ven inmersos en el mundo de la ficción. Recordemos uno de los simbolismos del crepúsculo: “Le crépuscule est une image spatio-temporelle: l’instant suspendu. L’espace et le temps vont chavirer à la fois dans l’autre monde et l’autre nuit.”<sup>61</sup> Veamos sólo uno de los momentos en que se hace mención del crepúsculo en *La liebre*:

[...] La luz se renovaba; al hacerse más oscura se hacía más cristalina, las distancias tomaban perspectiva. Un grandioso color rosa, como todas las tardes, se extendía por el cielo [...] Habrán marchado unas dos horas todavía, bajo la transformación que detenía el tiempo. (p. 102)

Anteriormente, al analizar la introducción de la novela *Ema, la cautiva*, vimos un ejemplo del crepúsculo fomentador de ficción, o más bien como materia para hacer una novela sobre la vida misma. El caos del crepúsculo como momento de transición y transformaciones

---

<sup>61</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 311.

representa en efecto un estado suspendido entre dos momentos. Podríamos establecer un paralelismo con la vida misma ya que ésta aparece también como conjunto de transformaciones caóticas entre dos momentos precisos: el nacimiento y la muerte.

En resumidas cuentas en la producción de César Aira aparecen tres imágenes que aluden al surgimiento de la ficción: el crepúsculo, el vestido rosa y la liebre. Las dos últimas presentan una relación de homonimia con respecto a la ficción que las contiene, además de ser ellas mismas microficciones. En ambos casos se trata de imágenes que de una u otra forma aluden al modelo reducido. Sin embargo, vimos que en el caso de *La liebre* tal modelo reducido puede ser abarcador de un todo, de la vida del universo desde su nacimiento hasta su fin, tal como lo puede ser igualmente la imagen del crepúsculo en las novelas de Aira.

### **3. La huida hacia adelante: ¿dónde quedó la liebre?**

En cuanto a la liebre propiamente dicha, ya hemos visto muchas de sus modalidades de aparición.

La genealogía de la liebre no es fácil de aprehender pues no se trata de una imagen paradigmática como la de una alegoría sino de un continuo. Aira ha desarrollado una teoría del continuo y en la misma entrevista citada al principio de este capítulo nos habla de su funcionamiento, tanto en la obra de Lamborghini o de Copi como en la suya propia:

En realidad, como diría un filósofo, ese es mi sistema. En el prólogo a la obra de Osvaldo apenas lo he esbozado. Allí decía que *El fiord* consigue sacar al sentido alegórico de su



posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que el sentido deja de ser él mismo y después vuelve a serlo, indefinidamente. [...] En Copi -como, por otras razones, en Osvaldo-, el continuo se percibe en que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste se desplaza indefinidamente hacia adelante. Ésa sería, para mí, la utopía de la literatura, aquello que justificaría dedicarle la vida: que la literatura sea un continuo donde entre todo, donde todo se ponga en la misma senda, incluso el sentido, incluso la alegoría que es lo más vertical de todo.<sup>62</sup>

En *La liebre* asistimos a este ejercicio de lectura. La liebre, en su sentido más real, es decir animal, implica este movimiento hacia adelante y en la novela asistiremos a la huida vertiginosa de este sentido. Veamos los ejemplos que ponen de manifiesto tal movimiento.

Por ejemplo, uno de los personajes, Alvarito Reymacurá, intenta dar respuesta a algunos de los interrogantes de Clarke. El discurso al que asistimos se halla simplificado por el narrador con el fin de facilitar su comprensión. Se trata de una de las pocas veces en que el narrador interviene de forma directa y nos da su opinión, no sobre los sucesos, sino sobre la forma de transmitirlos:

Resumiendo las varias respuestas que dio Reymacurá a las preguntas vacilantes del inglés, y limpiándolas de sus muchas contradicciones, vaguedades y digresiones, lo que le transmitió fue más o menos lo siguiente:

---

<sup>62</sup> Guillermo Saavedra, *op. cit.*, p. 135-136.

- [...] podía decirse que el problema central de la política salvaje había sido el de la discontinuidad de los territorios [...] ¿Qué otro problema tendrían los abiertos espacios de la pampa, si iban a tener alguno, que el de la discontinuidad? [...] De tanto rumiarlo, [los indios] habían llegado a dominar toda una lógica de los continuos. [...] Tomemos lo que pasó hoy -decía Alvarito-. La liebre corre, pero por definición corre por un territorio. Por ejemplo, si corre por el continente no va a correr por la isla. Pues bien, si levanta vuelo y aterriza al otro lado del canal que separa el continente de la isla, entonces sí, ¿no? (p. 44)

Alvarito aclara este último ejemplo con otro sobre un padre que perdía a su hijo en la multitud para luego volver a la liebre y afirmar que todo aquello era fácilmente comprensible:

[...] eran cuentos de niños, se les podía seguir con un mínimo de atención. La liebre tiene grandes orejas, con lo que oye lo habitualmente inaudible, incluso lo que viene de muy lejos. Pero además la liebre es el emblema de la velocidad. Tan rápida es, que hace pensar en ese otro mundo miniaturizado en el que las cosas suceden casi de inmediato, en el que el tiempo está amontonado. Con lo que nos apartamos insensiblemente de la liebre “real” para acercarnos al otro polo...(p. 45)

Si hemos citado largamente estas alusiones a la liebre es porque nos parece que es la única manera de mostrar claramente este movimiento del sentido<sup>63</sup>. En realidad el lector sólo tiene un contacto con la liebre “real” antes de emprender la lectura, es decir con la imagen de una liebre en la portada, ya que desde las primeras páginas ésta cede el paso a otros sentidos. En la introducción se le menciona vagamente como objetivo de búsqueda de la expedición. Seguidamente aparece sugerida en la adivinanza de la última parte de la introducción. Luego, al principio del capítulo uno hace su aparición ambigua en boca de Cafulcurá y escondida bajo el término “ley”. Unas páginas más adelante se le vuelve a mencionar cuando Clarke acude ante un grupo de niños que dicen haber visto una liebre que levantó vuelo:

Le dijeron que efectivamente una liebrequita blanca (“blanco” se decía con la misma palabra que “gemelo”) había levantado vuelo [...]. Ahora bien habían usado una palabra extra, un enclítico (“iñ”) después de “levantar vuelo”, que indicaba el pretérito de un modo algo enfático. Podía significar “hace un minuto”, “hace mil años”, o “antes”. (p. 41)

Henos aquí otra vez ante un enigma cuya solución reside en las posibles traducciones. Aquí el desplazamiento del sentido es más explícito al provenir de la traducción. Al realizar tal desplazamiento hay

---

<sup>63</sup> El método también es semejante al que expone Raymond Roussel en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : elegir dos palabras similares (*pillard* y *billard*), añadir palabras similares pero con significados distintos hasta construir dos frases casi idénticas; luego escribir un relato que pudiera comenzar por una y terminar por la otra.

que tener en cuenta que la situación de la acción en el tiempo parece ser bastante variable y por lo tanto podríamos adoptar un presente con tono de sentencia (o ley, valga la coincidencia) y simplemente afirmar: “un gemelo desaparece”. En realidad ésta vendría siendo la solución a este enigma puesto que Clarke, como se ve más tarde en la lectura, es uno de los gemelos, hijos de Cafulcurá, que es donado por su madre por diversas razones. La que el texto presenta explícitamente es la del respeto a ciertas estructuras míticas. La otra razón, algo tácita, ya la expusimos más arriba. Con respecto a este punto vimos el papel que juegan las mujeres en el esclarecimiento del enigma inicial. Por otro lado, tal papel también consiste en mantener un límite preciso entre dos conjuntos dispares, en este caso se trata de la pareja ficción/realidad. Juana Pitiley afirma que de otro modo:

[...] dejaríamos de ser mujeres, y entonces se desvanecería la función que más aprecian los mapuches, que es la preservación de la especie. Esa línea es la que separa la ficción de la realidad. [...] La multiplicación de lo idéntico, la repetición, debe quedar del lado de lo imaginario, para que lo real siga existiendo. (p. 243).

Vemos que el objetivo perseguido es el de la categorización estricta como medio de preservación de las unidades en cuestión. Esta lógica se verá derrocada en el conflicto que se da en *La guerra de los gimnasios* y en general a lo largo de toda la obra de Aira. En efecto, la indeterminación es la que va a dominar en el texto airano a través del continuo que une a las categorías opuestas: los sexos en *La guerra de*

*los gimnasios* o la ficción y la realidad en *Embalse*, por citar dos ejemplos.

Otro ejemplo del desplazamiento del sentido de la palabra liebre lo encontramos en la proliferación de historias cuyos temas giran alrededor de la misma. Esta idea se halla resumida en un pasaje en el que, después de que Gauna le cuenta su historia a Clarke, éste se lanza en una serie de reflexiones y llega a la conclusión que todas las historias se desprenden unas de otras y que todas poseían una estructura común cuyos elementos se combinaban:

Era una historia muy sólida, [...] pero eso no provenía de otra cualidad que la de hacerse cargo de todos (de casi todos) los detalles que se habían dado en la realidad; justamente, tenía que haber otros cuentos que hicieran lo mismo, aun siendo por completo diferentes. Todo lo que sucedía, aislado y observado por el juicio interpretativo, o la mera imaginación, se volvía elemento pasible de una combinatoria. Era el ingenio personal el responsable de construir la estructura abarcadora, que los justificase como unidades [...] de un cuento a otro, incluso de uno pronunciado realmente a uno virtual, oculto e inengendrado en una fantasía perezosa, no había un hiato sino un continuo. (p. 165-166)

Al mismo tiempo que la liebre va saltando de una versión de su historia a otra, el resto de los elementos se combinan al infinito. Esta idea de combinatoria puede constituir otra referencia a Leibniz, que dicho sea de paso también es uno de los precursores del

estructuralismo. René Bouveresse nos recuerda que Leibniz, en su *Dissertatio de arte combinatoria*, desarrolla la idea de un alfabeto del pensamiento humano. Según Leibniz, todos los conceptos sólo son combinaciones de un número reducido de conceptos simples o fundamentales.<sup>64</sup> Borges, en su ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, se cuestiona sobre una serie de clasificaciones del universo entre las cuales figuran los sistemas de Leibniz, Descartes y el de John Wilkins. De este ensayo proviene la frase célebre: “[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué es el universo.”<sup>65</sup> A lo largo de este capítulo hemos visto múltiples manifestaciones de esta inquietud, tanto a nivel estructural como a nivel temático.

En todos los ejemplos vistos asistimos al alejamiento de la liebre de su sentido más real. Sin embargo contamos con uno en el que la liebre se acerca algo a la realidad, sin representar todavía al mamífero en cuestión. Clarke y Cafulcurá hablan sobre el darwinismo y este último expone su visión:

Por mi parte, he difundido cosas parecidas, pero fíjese qué curioso caso de transformación, lo hice siempre de modo poético [...] Simplemente hay que ver lo que es visible [...]. Pues bien, si todo está ligado, como es evidente, ¿por qué no lo estaría lo homogéneo *con* lo heterogéneo? Estas dos últimas palabras, en idioma huilliche significan varias cosas.

---

<sup>64</sup>René Bouveresse, *op.cit.*, p. 11.

<sup>65</sup> Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 143.

[...] la divagación de Cafulcurá, a partir de las acepciones “derecha” e “izquierda” que también tenían los dos vocablos, llegó a esto: - Nosotros tenemos una palabra para “gobierno” que significa asimismo, además de toda clase de cosas, el “camino”, pero no un camino cualquiera sino el que siguen algunos animalitos cuando corretean, zigzagueando, ¿vivo? y al mismo tiempo sin desviarse en esas desviaciones a la derecha y a la izquierda, que por efecto secundario de la práctica del trayecto dejan de ser desviaciones y se vuelven una forma particular de línea recta. (p. 37-38)

El resultado de las equivalencias que debemos efectuar es el siguiente: el camino de la liebre, el animal en que pensamos forzosamente al leer el pasaje, representa una alternancia de gobiernos de izquierda y de derecha al cabo de los cuales no se percibe diferencia alguna. De esta forma nos encontramos repentinamente en el campo de lo concreto en relación con todas las facetas de nuestro análisis. En este sentido la anexión de la Argentina a la Unión Soviética (presente en el sueño de Aira) también encuentra un asidero real con respecto a la extravagante liebre legibreriana. En efecto, hasta se podría llegar a la formulación de una lectura socio crítica: la liebre legibreriana podría representar el terror rojo (¿o más bien rosa?), presente de forma enfermiza sobre todo en las clases pudientes al punto de prestarse para las infamias que ya conocemos. Es así como en su vertiginosa huida hacia adelante la liebre adopta todas estas manifestaciones, desde la más filosófica hasta la más trivial.

## CAPÍTULO II

### IMAGINACIÓN, AMBIGÜEDAD Y CONOCIMIENTO EN *EMBALSE*

Con anterioridad dijimos que *Embalse* es la novela que resume en sí el contenido del sueño (o pesadilla) de Aira: la aparición de la liebre legibreriana y la desaparición de la Argentina. En la novela, el que vive tal pesadilla es un joven porteño que va a veranear con su mujer y sus dos hijos a la provincia de Córdoba, más precisamente a un lugar llamado Embalse.<sup>66</sup> Martín, como se llama el muchacho, comienza a notar cosas extrañas a su alrededor y se topa en algunas ocasiones con personajes algo inquietantes entre los cuales podemos mencionar a un viejo gaucho de nombre Andrada que, sorprendentemente, elabora todo un discurso científico; al Profesor Halley que será el artífice de la manipulación genética responsable del nacimiento de la liebre legibreriana; a un enano que ejecuta manipulaciones más que extrañas sobre unas gallinas aún más extrañas y finalmente a un personaje llamado César Aira, escritor depravado que hace una aparición fugaz en medio de la novela.

Por otro lado, el personaje de Martín cuenta con una característica bien precisa que es su facultad de ensoñación. Sus fantasías, de diversos

---

<sup>66</sup> Existe en la Argentina un pueblo de veraneo llamado Embalse de Río Tercero, con un dique y un lago artificial.



tipos, son una constante a lo largo del libro. En realidad, a lo largo de la lectura nos podemos percatar que las nociones de “sueño”, “ensueño”, “sueño diurno”, “fantasía”, “fantaseo”, “imagen”, etc. aparecen muchas veces y, a menudo, sin que se haga distinción alguna entre ellas. La última de la serie (la noción de imagen) se podría considerar como el denominador común entre ellas. El interés del texto estriba en gran medida en el hecho de que se reivindica el papel de la imagen o lo imaginario en un proceso de conocimiento marcado por la ambigüedad. Esta problemática la explicitaremos a la luz de ciertas corrientes filosóficas, en este caso preciso se tratará esencialmente de Nietzsche.

Esta constancia del campo de lo imaginario no sólo aparece en la novela a través de las fantasmagorías del personaje sino también a través de la presencia del comic. Es por ello que dedicaremos un apartado al estudio detallado del contenido de tales ensoñaciones y de los comics a los cuales se hace referencia.

La novela consta de diez capítulos no numerados. El primero presenta la particularidad de estar dividido en trece partes por medio de espacios tipográficos. Ya hemos visto que esta modalidad se repite en *La liebre* y en *Ema, la cautiva*. Sin embargo, en *Embalse* el primer capítulo no cuenta con características de un prólogo, como es el caso de las dos novelas citadas anteriormente.

La escritura de *Embalse* presenta un interés particular en lo que se refiere a la focalización del relato y a la presencia de un narrador flotante entre la omnisciencia y la focalización interna. Este tipo de focalización concierne al personaje de Martín ya que la historia nos llega a través de sus ojos. Esto genera cierta ambigüedad en cuanto al origen de los sucesos: o pertenecen al ámbito de la ficción en sí o son

producto de la imaginación del personaje principal. Dentro de este marco la relación entre el narrador y el personaje principal cobra una importancia fundamental.

Otra particularidad de esta novela, que ya mencionamos, es la irrupción de un personaje llamado César Aira. Se trata de la primera vez que se da este juego en una obra de Aira. Más adelante la escritura de César Aira desarrollará el tema de la ilusión autobiográfica que estudiaremos en los capítulos dedicados a *Cómo me hice monja*, *El llanto* y *El Volante*. En efecto, en todas estas ficciones surge de alguna forma la presencia del autor real en su obra. Como veremos en los capítulos posteriores dedicados a estas ficciones, lo que se intenta poner de realce a través de esta intromisión del autor es el proceso mismo de creación. En *Embalse*, la narración no se da en primera persona, como es el caso de las ficciones ya mencionadas, donde este procedimiento contribuye a la ilusión autobiográfica. Sin embargo, la aparición fugaz de un personaje que comparte el nombre y el apellido con el autor y la omnipresencia de lo imaginario colocan a esta novela en un lugar primordial dentro del estudio de la génesis de la ficción. *Embalse* es de cierta forma la precursora de esta problemática que cobrará toda su fuerza en las ficciones posteriores.

### **A. Transmisión de la información y naturaleza no cognoscente del personaje principal.**

El primer párrafo de *Embalse* establece las pautas de la lectura en cuanto a la procedencia de la información. En efecto, ésta proviene esencialmente de las percepciones de Martín. Debido al carácter fundamentalmente fantasioso de éste la ilusión de “realidad”<sup>67</sup> se ve trastornada o cuestionada desde el principio de la novela. Antes de abordar este tema estudiaremos la relación que se da entre el personaje y el narrador. Éste último funciona como un juez del primero aunque tampoco deja de sembrar la ambigüedad en el relato.

A lo largo de la novela, la información con la que contamos se limita a lo visto y oído por Martín, ya que el código de focalización que rige el conjunto del relato es interno. Sin embargo, este narrador tiene sus particularidades y en él se percibe cierta emancipación sin que por ello se otorgue al lector información suplementaria con respecto a la trama. El ejemplo más flagrante de esto es la distinción nítida entre el desconocimiento de Martín en múltiples áreas de la vida y el conocimiento por parte del narrador. Las frases que afirman que Martín desconoce algo se repiten a lo largo del relato, algunas veces entre paréntesis e incluso llegan a aparecer entre comillas en el discurso del narrador como para resaltar su carácter repetitivo.

---

<sup>67</sup>Utilizaremos el término “realidad” entre comillas para referirnos a los hechos narrados en la novela que no incluyen las fantasmagorías del personaje principal. El término Realidad con mayúscula lo utilizaremos en un sentido más usual al referirnos por ejemplo a un tiempo histórico real o a espacio referencial real.

Por ejemplo, el narrador nos presenta a Martín observando la naturaleza, lo cual da lugar a un discurso sobre la percepción:

Podía [Martín] captar la paz y la belleza del lago y las montañas, pero simulando suavemente ante sí mismo. Además, todo este razonamiento le era desconocido. (p. 48)

Los ejemplos no faltan:

Todavía no lo sabía, pero el complejo del Centro de Piscicultura [...] ya cumplía esa misma función [procurar una sensación de felicidad pasajera] en su mente (p. 60)

[...] creyó ir entendiendo algo de la conformación de esa altura y las vecinas [la configuración de la montaña y la disposición de sus laderas] (pero se equivocaba en todo) [...] (p. 82)

[...] creía que un largo sueño reparador debía ponerlo en las mejores condiciones para vivir. Qué curioso: era al revés. Pero no lo sabía. (p. 92)

[...] todavía no había visto lo mejor, lo que hizo tan memorable a esa tarde. (Y sin embargo, al mismo tiempo, ya lo había visto, sin saberlo.) (p. 124)

Jamás había sospechado que en aquel lugar tan pobre y apartado se ocultara ese enclave de la alta sociedad. ¡Había tanto que ignoraba! (p. 143)

Incluso la dificultad de hacer una buena película (pero la novela, esto es lo que Martín ignoraba, era buenísima). (p. 160)

No sabía absolutamente nada de fútbol. (p. 166)

Martín, que no sabía nada de literatura [...]. (p. 156)

Y para terminar esta enumeración de ejemplos:

Se había refugiado en lo inerte sin saber dos cosas: 1) que lo inerte se piensa; 2) que él era la quintaesencia de lo humano y lo inerte lo rechazaba. [...] Eso empeoraba hasta un extremo nunca visto su posición, pero, por supuesto, “no lo sabía”. (p. 214)

Ya no se trata de una calificación reiterada, utilizando la terminología de Hamon<sup>68</sup>, sino de una descalificación más que reiterada. Es por ello que no deja de ser sorprendente que, en un momento del relato, por fin se afirme que Martín sabe algo. Se trata de uno de sus encuentros con el personaje César Aira, que exclama: “Por otro lado

---

<sup>68</sup>Philippe Hamon, “Statut sémiologique du personnage” in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 134. Sin entrar en detalles, recordemos que Hamon llama “calificación” lo que se refiere al “ser” del personaje, y “función” lo que se refiere a sus acciones.

siempre son mitos. ¿Quién sabe lo que es el cálculo diferencial? Ja ja ja ja. Martín lo sabía (era licenciado en matemática).” (p. 155). Teniendo en cuenta que el origen onírico de la novela contiene una idea semejante a la del cálculo infinitesimal<sup>69</sup> (del cual el cálculo diferencial es una de las dos ramas junto con el integral, ambos creados por Leibniz), la réplica proveniente de tal personaje no carece de ironía.

También es de notar que el desconocimiento de Martín concierne más que nada su capacidad de percepción (algunas veces ésta es falsa, otras inexacta). El narrador cumple la misión de llenar estas lagunas. Por ejemplo, el narrador marca muy bien el límite entre el desconocimiento de Martín y su conocimiento propio cuando en una de las ocasiones en que Martín observa el crepúsculo surge la voz del narrador: “Grande habría sido su decepción al saber que no sucedía todas las tardes. Esos crepúsculos intensos en realidad son rarísimos.” (p. 38). El uso del presente del indicativo para afirmar de forma tangente tal hecho sirve para acentuar la posición de superioridad del narrador. Este punto lo estudiaremos en el capítulo dedicado a *El llanto*. En efecto, César Aira nos manifestó que uno de sus deseos en esta ficción era crear un narrador superior que hundiera a su personaje en lo más profundo del abismo para sacarlo a flote en el desenlace<sup>70</sup>. En el caso de *Embalse*

---

<sup>69</sup>Las dimensiones de lo pequeño se determinan a partir de las de lo grande, de igual manera que lo pequeño permite conocer las dimensiones de lo grande: se trata respectivamente de las premisas del cálculo diferencial e integral. Esta referencia a Leibniz fue estudiada en detalle en el apartado dedicado a *La liebre* en el que establecimos el paralelismo entre el contenido manifiesto del sueño de Aira (el nacimiento de un animalito genera la continuidad de los territorios) y el principio del cálculo infinitesimal.

<sup>70</sup>Comunicación personal del autor (14 de octubre de 1998).

asistimos a un ejercicio similar por parte del narrador con la sola diferencia que el desenlace tragi-cómico no permite sacar a flote al personaje.

Este narrador imponente no sólo cuenta con un conocimiento preciso del mundo exterior sino también del interior de los personajes, en este caso preciso Martín: “[...] pero con su estilo de razonar, de inmediato habría antepuesto otra duda [...]” (p. 38).

En este punto surge el interrogante sobre el verdadero grado de conocimiento del narrador, es decir de su posible omnisciencia. ¿Tiene éste conocimiento de la catástrofe que se avecina? En realidad no deja escapar ninguna frase que sirva de indicio propiamente dicho pues se limita al campo perceptivo de Martín. Las correcciones o amplificaciones que otorga conciernen más bien detalles anodinos pero jamás hay una clave que sirva para esclarecer la trama. Por ejemplo, cada vez que aparecen las gallinas extrañas, el narrador se limita a describir la escena. Incluso en el episodio en que el enano realiza cierto tipo de manipulaciones sobre los animales no se otorga al lector ningún tipo de aclaración sobre la naturaleza de tal acto:

Con sus dedos gruesos y cortitos [...] apartó un área de ese plumón ralo [...] descubrió un agujerito que debía llamarse canal ovíparo o algo por el estilo, y sacó dos bolitas rojas y metió en su lugar dos amarillas [...]. (p. 90)

A decir verdad el lector ya puede suponer que el Profesor Halley y su equipo se dedican a cierto tipo de manipulación genética con animales pero desconoce los pormenores, los objetivos y las

consecuencias. La catástrofe, la desaparición de la Argentina con la aparición de *la liebre* legibreriana, constituye un tipo de paralipsis, pues nada en el texto alude a ella hasta el desenlace. Sin embargo, el paratexto (la portada) realiza una síntesis de estos motivos, el hongo atómico color rosa, al fondo de un lago y la imagen de una liebre en medio del hongo.

Hemos visto con respecto a Martín que se trata de un personaje que se puede definir con dos palabras: imaginación y desconocimiento. El pensamiento occidental, endémicamente iconoclasta, siempre ha considerado a la imaginación y sus frutos como aspectos diametralmente opuestos al conocimiento verdadero fundado en la razón. Sin embargo, también ha producido defensores de lo imaginario<sup>71</sup>. Cabría preguntarse para qué lado de la balanza se inclinaría esta novela. Tendríamos que ver si la facultad imaginativa conlleva cierto tipo de conocimiento o no.

Como dijimos anteriormente el desconocimiento de Martín parece concernir tanto la percepción del mundo exterior como su yo interno. Pareciera que toda su “realidad” se le escapara. Sin embargo, su facultad imaginativa le permite acceder a otro tipo de conocimiento. Es decir que se trata de un personaje que oscila entre dos mundos. Ésta es exactamente la manera como él se percibe a sí mismo: “una especie de fantasma, entre la gente real.” (p. 67). Es decir que Martín se nos presenta como un personaje ambiguo, cuya existencia es cuestionada por él mismo. La “existencia” debe ser vista en este caso como una

---

<sup>71</sup>Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 5-22.



cierta presencia en la “realidad”, es decir tomar parte en ella, adoptar un papel activo. Durante el relato asistimos a la transformación de Martín que consiste en enfrentarse con cierto tipo de responsabilidad y en desempeñar un papel activo en su “realidad”. Esto sucede después de que Martín tiene una fantasía de orden sexual con la niñera Karina y que se topa con una de las gallinas del profesor Halley, la cual tiene un comportamiento que le causa suma extrañeza: la gallina “encara” a Martín cuando éste la espanta

A partir de esa tarde tres elementos heterogéneos empezaron a actuar juntos en su cabeza: el sentimiento de que el lugar donde uno estaba podía ser extraño, como en un sueño, la idea (que, por curioso que pueda parecer, nunca se le había cruzado antes) de que podía amar a otra mujer además de Adriana; y la constatación de que las gallinas, o por lo menos una de ellas, podían actuar de un modo extraño. (p. 173-174)

Luego el narrador nos dice que puesto que todos estos elementos pertenecen al mundo de la fantasía la huida resulta inútil:

[...] la huida pareció inútil porque los sentimientos que la invocaban eran demasiado fantásticos, se reforzaban uno al otro en su carácter de ensoñación, de irisada suspicacia. La huida parecía algo más que inútil, parecía un acercamiento. Porque también había que huir en la fantasía, en un castillo de atmósferas. De modo que, por una vez en su vida aceptó

la responsabilidad, la encarnó, y eso fue una transformación de su persona. Se volvió un héroe, sin querer. (p. 174)

En el mundo de la fantasía los valores se invierten pues la huida equivale al acercamiento. Es así como Martín adopta un papel activo, deja de ser “tímido y temeroso” (p. 83), lo que implica una precipitación de los eventos. Martín decide salir por las noches e investigar qué es lo que se trama en los laboratorios del profesor Halley. Al descubrir la hecatombe que ha comenzado va hasta el lugar donde se encuentra lo que suponemos ser el espécimen de la liebre legibreriana y la toma para deshacerse de ella. Pero en el escape Martín pierde la vida a causa de la fuerte radiación causada por los experimentos del Profesor. El narrador describe la muerte desde el interior del agonizante y se perciben hasta sus últimos pensamientos que van dirigidos a su país: “algo en él alcanzó a pensar unas palabras todavía: «Muero por la Argentina, y por el presidente Alfonsín». Y se hundió.” (p. 273). Esta última réplica resulta sorprendente en un relato hasta ahora dominado por lo extraño y con matices de ciencia ficción. Además de anclarlo de forma abrupta en la Realidad tiene un efecto tragi-cómico. Anteriormente el narrador había afirmado con respecto a Martín que era “apolítico” y “visceralmente partidario de Alfonsín.” (p. 65). A pesar de la contradicción, Martín da su vida por su país, lo que termina de otorgarle su estatus de héroe, o de mártir (lo que implica una relación de semejanza con su nombre, y obviamente con el del Libertador). El abandono del campo de lo imaginario para entrar en la cruda Realidad se da con un tono de sorna que hace que el narrador a través del

supuesto heroísmo de Martín termine de hundirlo, tanto en sentido literal como figurado.

Volviendo a la relación entre estos dos, pareciera que la función de todas las afirmaciones sobre el desconocimiento de Martín tuvieran por cometido marcar una frontera bien precisa entre él y el narrador de manera que cuando el lector se vea frente a un pasaje con un contenido algo complejo sepa a quién atribuírselo. Al leer, el lector, un pasaje que reproduce cierto pensamiento filosófico y que no se ve atribuido a ningún personaje, el narrador va adquiriendo cada vez más autonomía. Dicho carácter independiente del narrador es patente cuando utiliza la primera persona del singular en uno de los innumerables pasajes de tipo especulativo antes mencionados:

La mnemotécnica, a la que tanto peso se le dio en la pedagogía de los siglos pasados, es (quiero decir: “sigue siendo”, porque los siglos no han pasado en vano, cosa que también podría decirse, moderadamente de las vacaciones) una taxonomía de olvidos. (p. 132)

Incluso el narrador llega a cuestionar la veracidad de su propio relato:

La relación del matrimonio de Martín y Adriana, tal como aparece en este relato, puede dar una idea equivocada de lo que era en realidad. Lo que sucedía era que estaban sufriendo la falta de televisión [...] (p. 158).

Esta “realidad” a la que se alude se hace cada vez más tenue para un lector que ya no puede contar ni con el juicio aparentemente veraz del narrador. Si a esto añadimos todas las fantasías de Martín, esta novela aparece como el prototipo mismo de lo incierto. Veamos en qué consisten precisamente estas fantasías.

### **B. Ensoñaciones, “sueños diurnos” y otras imágenes**

Desde el principio del relato se nos presenta la facultad imaginativa de Martín como una de sus características principales o, utilizando nuevamente la clasificación de Hamon, como un acto funcional reiterado<sup>72</sup>. Desde las primeras páginas podemos apreciar su capacidad de ensoñación con la imagen de unas bochas que juegan solas (p. 10). Sin embargo, el narrador nos proporciona un elemento contradictorio en cuanto a esta supuesta capacidad: “Cuando se paseaba solo, sus pensamientos tomaban un rumbo cercano al fantaseo (sin llegar a él, pues en realidad nunca fantaseaba) [...]” (p. 57) El espíritu de contradicción del narrador se verá confirmado por el resto del relato pues asistiremos a pesar de todo a varios momentos de fantaseo por parte de Martín, desde aquéllos de carácter efímero hasta otros vividos profundamente por el personaje.

Comencemos por analizar la primera ensoñación de Martín, que es por otro lado la que abre el relato. Se trata las bochas que juegan solas:

---

<sup>72</sup>Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 134.

Una vez se adormeció y creyó despertarse rato después (todo eso lo reconstruyó a la mañana siguiente, y no supo si lo había soñado); miró el reloj a la luz del día naciente, y eran las seis: todavía persistía el ruido de las bochas. Oyéndolas a las altas horas, se le ocurría una historia apenas fantástica: los jugadores se iban a dormir, y las bochas, que quedaban en la cancha, jugaban solas el resto de la noche, con movimientos suaves discretos, rodeando el bochín con verdaderos milímetros, sin apuro, sin agresividad de ganador, como puro deporte sin hombres. (p. 10-11)

Notemos primeramente que el origen de tal imagen no se halla definido. En efecto, no se sabe si se trata de un sueño o de una ensoñación. En todo caso la imagen se transforma inmediatamente en “historia apenas fantástica”, subrayando el adverbio la ambigüedad del suceso. En cuanto al contenido de la imagen, el movimiento de las bochas que se chocan unas con otras, nos hace pensar en aquella otra imagen utilizada por Descartes para ilustrar la visión mecanicista del universo. Gilbert Durand en su ensayo *L'imaginaire* hace un recuento de los principales momentos de la iconoclasia occidental y al hablar del aporte fundamental de Galileo y Descartes a esta postura iconoclasta nos recuerda que para ellos el universo es:

[...] un univers de mécanicien où l'approche poétique n'a plus de place [...] un seul déterminisme régit tout l'univers pensable sur le modèle des chocs des boules de billard, Dieu

étant relégué au rôle de “chiquenaude” initiale de tout le système.<sup>73</sup>

Vemos que en el caso que nos ocupa tal papel inicial lo desempeña la imaginación de Martín. El episodio de las bochas puede ser visto bajo esta perspectiva como una reivindicación de la importancia de lo imaginario en la búsqueda de una verdad que la iconoclasia occidental considera ser del solo dominio de la razón.

La siguiente ensoñación que analizaremos es algo más hermética y parece tener como fondo el tema del tiempo. El pasaje comienza con un interrogante espacial que estudiaremos más adelante: no se sabe a ciencia cierta si los pájaros que Martín escucha cantar están cerca o lejos. Martín considera este canto como puro azar ya que:

[...] el canto de los pájaros no sonaba cuando debía sonar, como era el caso de la música. Sonaba a veces, en el tiempo [...]. Salvo que el canto de los cantos, pensaba Martín, era el del gallo, el que reunía en el gran azar que producía todos los otros, los dos planos de luz divergente, la noche y el día.

Había notado que las gallinas que daban vueltas por la ladera, o eran mudas o cantaban en voz baja al poner sus inmundos huevos (parecían gargajos) porque nunca las había oído. Si gallos y gallinas dan la hora en el campo, éstas eran las de los relojes blandos de Dalí. En efecto, un huevo normal, en su dureza, frágil pero como predispuesto a la representación por el mármol, da la hora. Mirando fijamente

---

<sup>73</sup>Gilbert Durand, *op.cit.*, p. 6.

un huevo de gallina, fantaseaba, se podría decir qué hora es.  
(p. 22-23)

El canto de los pájaros escapa de toda ordenación temporal y espacial. El huevo de gallina y el canto del gallo son la excepción que daría algo de coherencia a la escena. Pero, los huevos de gallina de la “realidad” de Martín no otorgan la estructuración que él espera que debe dar un huevo: las gallinas que los ponen no cantan y su carácter amorfo resulta inquietante. La alusión a los relojes blandos de Dalí puede recibir varias interpretaciones. Primeramente la alusión a la corriente surrealista puede ser leída como otra forma de reivindicar lo imaginario ya que la corriente surrealista se caracterizaba por el deseo de plasmar en un lienzo las imágenes del inconsciente, es decir de aquello que la iconoclasia occidental ha opuesto a la razón y la verdad. Por otro lado, no es la primera vez que Aira hace referencia a los relojes blandos de Dalí. En su artículo “Arlt” los menciona al hablar de lo que él llama expresionismo en literatura, es decir la intromisión del autor en su obra, lo que él asemeja al principio de Heisenberg:

[...] según el cual el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho [...]. La literatura es la épica de este trastorno. La literatura es esta escotomización, este reblandecimiento daliniano de los relojes, este expresionismo<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 57.

La problemática anunciada por Aira es la de la percepción misma como fenómeno de coincidencia entre nuestra subjetividad y un hecho objetivo, punto visto en el capítulo anterior. Aira dice utilizar el término “escotomización” refiriéndose al “punto de fuga” de la óptica, es decir el punto de convergencia de varias líneas oblicuas, lo que crea una imagen en perspectiva. Volviendo a los relojes blandos de Dalí veamos su propia definición:

Montres molles: ne sont rien d'autre que le camembert paranoïaque-critique, tendre, extravagant et solitaire du temps et de l'espace.<sup>75</sup>

Intentemos aclarar algunos puntos de la definición. Primeramente veamos en qué consiste el método paranoico-crítico de Dalí. Citémoslo nuevamente:

Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité. Les nouveaux simulacres que la pensée paranoïaque peut subitement faire apparaître, non seulement auront leur origine dans l'inconscient, mais aussi

---

<sup>75</sup> Daniel Abadie (commissaire), *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, p. 173, 1979.



la force du pouvoir paranoïaque sera mise au service de celui-ci.<sup>76</sup>

El método paranoico-crítico de Dalí aparece sugerido a lo largo de toda la novela pues poco a poco veremos cómo la “realidad” va perdiendo crédito. En el pasaje de la novela citado ya hemos visto cómo las categorías principales de la realidad (espacio y tiempo) son cuestionadas. De igual manera, notemos que en la definición de Dalí son el espacio y el tiempo a lo que se alude a través de la mención del camembert.

En cuanto a la mención enigmática de este último, Dalí la explica como una visión cotidiana que le sugirió la idea de los relojes blandos. En efecto, dice el pintor que sólo contaba con un paisaje de fondo y buscaba algo que le diera extrañeza al lienzo cuando lo blando del camembert que comía le dio la idea de lo que fue *La persistance de la mémoire*.<sup>77</sup> Si mencionamos esta anécdota es porque Aira utiliza un método semejante (la llamada literatura automática), cuando toma experiencias cotidianas que integra a la trama de sus ficciones a medida que éstas surgen. *El llanto*, por ejemplo, se construye en parte de esta manera<sup>78</sup>, lo que crea una trama articulada por el delirio y la confusión. En realidad se trata de la intromisión del autor en su obra, punto mencionado más arriba y que será objeto de un análisis detallado en los capítulos posteriores.

---

<sup>76</sup>*Op. cit.*, p. 276.

<sup>77</sup>*Op. cit.* p. 173.

<sup>78</sup>Comunicación personal del autor (14 de octubre de 1998).

Otra ensoñación significativa de Martín tiene lugar durante sus paseos diarios al pasar frente a ciertas casas:

Incluso dio un pequeño rodeo para pasar frente a ciertas casas, cuya visión fugaz le producía algo así como una sombra de felicidad, por completo inmotivada. [...] Algunas casas, iguales a todas las demás, pero para él distintas y especiales, porque sí no más, eran como una promesa de dicha a la que, cuando iba caminando, se acercaba. Lo malo era que llegaba el momento en que estaba frente a ellas, y después ya había pasado, y quedaban atrás hasta el próximo paseo. (p. 59)

Esta ensoñación también concierne la percepción por parte del personaje de la dimensión espaciotemporal. Es una sensación (la felicidad) la que sirve de nexo entre el espacio (las casas) y el tiempo (el trayecto). Aquí, el término que debe llamarnos la atención es el de “dicha”. A través de éste Bachelard desarrolla el carácter propio de la ensoñación:

Le rêveur et la rêverie entrent corps et âme dans la substance du bonheur [...].

[...] la rêverie nous donne le monde d'une âme [...] une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son

monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre.<sup>79</sup>

Si el ensueño implica adentrarse en la sustancia de la felicidad y si esa sustancia se define como el lugar donde el alma quisiera vivir entonces las casas de la ensoñación de Martín son la imagen poética por excelencia. Pero la dicha que otorgan es fugaz ya que se halla sometida a parámetros temporales. Así lo expresa el narrador un poco más adelante:

Los lugares colman una promesa. [...] Las promesas en general se presentan en el tiempo. Pero la promesa de los lugares se consume simplemente antes. Antes del paseo que uno puede dar por sus lugares favoritos. Antes de que sepamos que esos lugares existen. O antes del momento en que levantamos la vista hacia ellos y la atención se acomoda.  
(p. 95)

Es decir que la dicha como elemento de la ensoñación cuenta con un carácter más bien atemporal. En cierto modo este fragmento contradice al anterior ya que si en éste el tiempo se ve anulado, en aquél la dicha se desarrolla en el tiempo (el trayecto). De ambos fragmentos se puede deducir una idea más bien inconstante, o amorfa, del tiempo, lo que nos remite nuevamente a la imagen de los relojes blandos.

---

<sup>79</sup>Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 11 y 14.

El espacio de las casas juega un papel importante en las ensoñaciones de Martín. De una casa en particular se dice explícitamente que cuenta con la cualidad de fomentar la imaginación creadora:

“la casa misteriosa”, como la llamaba Martín en sus comentarios consigo mismo. [...] Lo de “misteriosa” era porque en esas condiciones de aislamiento, de secreto, inducía a imaginar una novela que sucediera en ella: una novela siniestra, fantástica, con monstruo. (p. 96)

Éste es uno de los momentos en que se crea la ambigüedad en el texto. En efecto, la novela que leemos pronto va a adquirir los rasgos de la novela a la que se alude en el fragmento: siniestra, fantástica y con un monstruo. Cabría preguntarse entonces si en las páginas siguientes no son las ensoñaciones del personaje las que han tomado la delantera respecto a la ficción que las contiene o si ambas se han amalgamado. Esta idea nos permite hacer nuevamente el nexo con lo que dice Aira a propósito de la pareja expresionismo-impresionismo en su artículo sobre Arlt. En él, Aira opone lo simbólico a lo imaginario justamente diciendo que uno provoca desdicha y el otro dicha:

Se trata de dos métodos, que en última instancia se equivalen como se equivalen en la teoría psicológica proyección e introyección. Salvo que la proyección expresionista sucede en el campo de lo simbólico, [...] y la introyección impresionista

en el campo imaginario. Por eso, o por otro motivo, el expresionismo es desdichado, el impresionismo feliz<sup>80</sup>.

La oposición surge del hecho que para Bachelard la imagen poética producto de la ensoñación es forzosamente feliz, como es el caso de las primeras casas que observa Martín. Sin embargo, “la casa misteriosa” de la que se dice explícitamente que puede ser el escenario de una novela es descrita como “siniestra” (término que se puede oponer al de “felicidad” o “dicha”). Es de esta forma como en la novela se sugiere que ambos métodos pueden ser equivalentes: una casa puede no provocar nada parecido a la dicha y ser sin embargo el origen de una ensoñación que a su vez puede ser el germen de un proceso de creación. Todo esto se opone a lo que nos dice Bachelard sobre el ensueño poético. Éste insiste en el carácter constructivo del ensueño poético: “[la rêverie poétique] est une rêverie qui s’écrit ou qui, du moins, se promet d’écrire.”<sup>81</sup> Pero hace hincapié en el cometido estético del ensueño: “tout par elle [la rêverie poétique] devient beau.”<sup>82</sup> Ya hemos visto que lo que cuenta con la promesa de ser escrito en el caso de Martín es difícil que concuerde con un ideal de belleza. Más adelante tendremos la ocasión de detenernos en este punto.

Bachelard realiza una distinción entre “sueño” y “ensueño”<sup>83</sup>, términos que podríamos aproximar de los de “simbólico” e “imaginario” respectivamente. Ahora bien, para Aira, en el artículo citado, ambos

---

<sup>80</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 55.

<sup>81</sup>Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 5-9

<sup>82</sup>*Op. cit.*, p. 11.

<sup>83</sup>*Op. cit.*, p. 9-14.

registros terminan equivaliéndose así como en la novela (*Embalse*) sueño y ensueño terminan también confundiéndose. Un episodio en particular servirá para ilustrar este punto así como la posible pertenencia de la novela al género fantástico, ya que uno de los adjetivos que se utilizan para calificar a la novela potencial que podría generar la visión de la “casa misteriosa” es el de “fantástica”.

Veamos otro de los sueños diurnos de Martín. Durante uno de los paseos de este último se nos dice que iba “enfrascado en una curiosa fantasía a la que fue dándole forma con algunos tanteos. Esto era muy inusual en él, que nunca tenía esa clase de “sueños diurnos”.” (p. 117). Una vez más el narrador afirma que se trata de una nueva actividad mental de Martín, lo que implica o su conocimiento profundo de la naturaleza del personaje o su gusto por la contradicción. En todo caso tal “sueño diurno” tiene como trama la interrupción de una siesta de Adriana en Buenos Aires por unos encuestadores. Martín llega a su casa y encuentra a su esposa e hijos en un estado de histeria debida al sueño interrumpido. Martín logra alcanzar a los encuestadores, emplea la fuerza bruta y se venga de los malhechores a punta de puños y patadas. Entonces el narrador interviene:

Martín nunca en su vida adulta, y casi tampoco en su infancia, le había pegado a nadie [...]. O sea que era una verdadera fantasía. Pero la había vivido con tal realismo que temblaba de indignación y odio, cada músculo de su cuerpo, cada célula de su corteza cerebral. La realidad no es tan real como parece. (p. 119)

La fantasía repercute en la “realidad” del personaje y ésta se presenta bajo el manto de la ambigüedad: la “realidad” (la indignación) es el efecto pero su causa pertenece a otro ámbito. Por otro lado notemos que el tema de tal fantasía es una vez más el sueño. Además, en cuanto al personaje de Adriana, una de las primeras menciones de ésta nos la presenta dormida: “Desde que habían llegado [a Embalse] decía que soñaba todas las noches, cuando en Buenos Aires había dejado de hacerlo hacía muchos años, salvo excepcionalmente.” (p. 12)

Volviendo a los espacios fomentadores de ensoñaciones, veamos otro de ellos, quizás el más relevante:

Era como hallarse, como haber entrado, en un “reino encantado”, [...]. se le apareció enfrente un inmenso, grandísimo edificio, tan grande que, como en un sueño, se extendía por las colinas, no se veía por entero. [...] esa desmesura, tenía una larga historia en la vida de Martín, o por lo menos en sus sueños. Si había un reino encantado, su edificación era así. En este momento coincidían dos viejas imágenes suyas: el bosque húmedo, y el palacio de casi infinitos cuartos.[...] lo que importaba era el volverse realidad. [...] Si hubiera verbalizado [...] habría tenido que recurrir a lo que en realidad es una metáfora trilladísima[...]: el interior de una esmeralda. (p. 124-125)

Una vez más es el espacio el que condensa el proceso de imaginación. Nótese bien que los términos que se utilizan son por un lado el de “sueño” y por otro el de “imágenes”. Ya hemos visto cómo a

lo largo del relato éstos van perdiendo precisión (en realidad nunca la han tenido) para abarcar la amplia categoría de lo imaginario. Otro punto que hay que resaltar en el fragmento es que se trata de unas imágenes que se han convertido en “realidad”. El mundo de lo imaginario y de “lo real” se ven así conectados.

A pesar de esta conexión, en el texto se dan otras ensoñaciones por parte de Martín que expresan más bien una ruptura entre fantasía y “realidad”:

En ese momento tuvo una fantasía brevísima, un relámpago imaginario: que estiraba una mano en la oscuridad y con suprema destreza atrapaba a un murciélago. Por supuesto, no lo intentó; eran uno de esos sueños que pasan por la cabeza y no conducen a nada, una ficción, de la cadena de ficciones que corre paralela a la realidad, y no la toca nunca.  
(p. 129)

Notamos que, en este pasaje, para el narrador la ficción es algo que carece de consecuencias y por ende no tiene ningún tipo de incidencia sobre la realidad. La paradoja reside en que tal idea proviene de un ente de ficción que cobra vida en un objeto palpable: un libro. La función del narrador consiste en crear la paradoja y la contradicción. Tal función se inscribe dentro del marco de la novela. En efecto, veremos posteriormente la importancia fundamental que adquiere el problema de la contradicción en la novela, problema que se podría calificar de central en toda la obra de Aira.



Para terminar con el análisis de las ensoñaciones de Martín pasemos revista a otras imágenes que hacen irrupción en el texto y cuya presencia no es gratuita. Se trata del comic, género que ocupa algunas páginas de la novela. Martín se halla en la terraza de un café leyendo el periódico y se detalla el contenido de los comics que lee.

El primero se titula *Ramona*: “la increíblemente anacrónica (salvo que se la considerara eterna) mucama gallega, y su radical incompreensión de los adelantos de la civilización”. (p. 34)

Luego se habla de *Mandrake el Mago*<sup>84</sup> y de su primer amor. Este último es descrito como un “mito que en la civilización media entre la libertad y la necesidad”. (p. 35)

Finalmente se menciona el comic *Rip Kirby*. De éste sólo se extrae una breve cita acompañada de la descripción de una escena:

Rip Kirby estaba en un muelle mirando hacia el mar por unos binoculares, y le decía a su fiel valet: “Wagner vuelve”. En el segundo cuadrado se veía por los círculos encajados del largavista: un bote con un hombre se apartaba de un yate anclado a cierta distancia de la costa. En el tercero y último el héroe pronunciaba otra breve frase críptica. (p. 35)

El párrafo que sigue es muy significativo:

---

<sup>84</sup> Otro episodio del comic *Mandrake el Mago* será objeto de reescritura por parte de Aira en el texto “Tuve la suerte...” en *La Trompeta de Mimbre*, Beatriz Viterbo Editora, p.25-48, 1998.

Unos meses atrás había leído [Martín] en el diario que en un teatro de ópera europeo se preparaba una puesta “nuclear” de la *Tetralogía*: el oro del Rhin era el plutonio; el anillo, la bomba. Recordaba haber pensado en esa ocasión que semejantes reinterpretaciones no hacían más que manifestar la esterilidad creativa de la época. En ese sentido, no era de extrañar que Wagner “volviera”. Y después de Wagner, volvería la superación nietzscheana, con lo que no podía negarse de modo más categórico a Nietzsche. (p. 35)

Los tres comics tienen rasgos en común. En los dos primeros se menciona el término “civilización” y en el tercero se alude a ella al hablar de “la época”. Los tres ejemplos parecen referirse al tiempo presente. En el primer comic la inadecuación del personaje de la mucama hace que el tiempo presente se anule. En el segundo se habla del primer amor como punto de fusión entre la libertad y la necesidad, es decir dos parejas de opuestos. Al unirlos pasamos de la dicotomía a la indeterminación, es decir al caos o al estado preliminar a la ordenación que se da en el tiempo. Recordemos un pasaje de *La liebre* en el que se habla de la fusión de una serie de términos opuestos, entre los cuales figuran la libertad y la necesidad. Tal fusión es descrita en los siguientes términos: “la grandeza del destino plegada, en forma de un cristalito [...]” (p. 195). He aquí la imagen del tiempo comprimido o anulado que explica también la metáfora “trilladísima” del interior de la esmeralda que vimos más arriba.

En cuanto al tercer comic comencemos por notar que la “esterilidad de la época” a la que se alude es una referencia directa a la

decadencia que, según Nietzsche, es el resultado de los valores de nuestra civilización. Recordemos que para Nietzsche el origen de la decadencia se encuentra en el pensamiento metafísico, base de la filosofía occidental, en gran medida iconoclasta, y que uno de los postulados de este pensamiento es la creencia en el dualismo moral o en la antinomia de los valores. Su propuesta es de otra índole:

Au dualisme, Nietzsche substitue la compréhension de la genèse qui rend à nouveau fluides les antagonismes artificiellement durcis et restaure, par d'incessants mélanges, la continuité mouvante du réel.<sup>85</sup>

Toda la obra de Aira está plasmada por esta idea: el continuo que se establece entre las categorías opuestas de tal manera que la oposición se ve anulada, o por lo menos matizada.

La mención de Wagner también merece que nos detengamos momentáneamente en ella. La puesta en escena “nuclear” de la *Tetralogía* de Wagner cuenta con un reflejo en la novela pues la trama concierne una catástrofe nuclear. Por otro lado son cuatro las novelas de Aira las que desarrollan la temática escatológica que hemos denominado justamente “tetralogía de la liebre”. Seguidamente a la referencia a Wagner hay un largo pasaje (p. 36-37) que se repite textualmente al final del penúltimo capítulo del libro (p. 241-242). Se trata de una descripción del crepúsculo. A Wagner se le considera el creador del leitmotiv musical así como de la atonalidad. Recordemos igualmente que una de sus obras se titula *El Crepúsculo de los dioses* (sin

---

<sup>85</sup>Jean Granier, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 38.

olvidar *El crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche). El leitmotiv wagneriano se manifiesta en esta descripción del crepúsculo. En cuanto a la atonalidad, ésta se manifiesta también en la novela, como veremos posteriormente.

La oposición entre Wagner y Nietzsche también aparece en esta breve descripción del comic. Rip Kirby observa a Wagner a través de unos binoculares. Veamos lo que dice Nietzsche en las primeras páginas de *El caso Wagner*:

La première chose que nous offre son art, c'est un verre grossissant: on y regarde, et l'on n'en croit pas ses yeux. Tout paraît grand, *Wagner lui-même y paraît grand*.<sup>86</sup>

Lo que le reprocha Nietzsche a Wagner es su manera de ensalzar falsos valores otorgando así una visión distorsionada de la moral. Dentro de esta lógica se inscribe la escena del comic Rip Kirby así como muchos pasajes de la novela en los que se pone de manifiesto esta distorsión de la realidad, lo que contribuye a su descrédito.

Entre los valores que Wagner ensalza hay uno que Nietzsche destaca: “Wagner n’a médité aucun problème plus intérieurement que celui du salut: son opéra est un opéra du salut.”<sup>87</sup> El desenlace de la novela, el sacrificio de Martín, contiene la idea de la salvación. El carácter tragi-cómico de éste sirve para afirmar lo falaz de esta

---

<sup>86</sup>Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, Gallimard, 1974, p. 24. En itálica en el texto original.

<sup>87</sup>*Ibid.*

salvación y darle su justa dimensión. Ya no la vemos a través de unos binoculares.

El retorno de Wagner en el comic puede ser visto como una alusión al Eterno Retorno nietzscheano. En efecto, seguidamente se menciona la superación nietzscheana, noción estrechamente ligada a la del Eterno Retorno. El hecho de que en el comic sea Wagner (opositor de Nietzsche) el que regrese no hace sino añadir una contradicción más a las innumerables que están presentes en el texto. Detengámonos un poco en estas dos nociones nietzscheanas:

[L'acte de se surmonter soi-même énoncé] comment le devenir est devenir, autrement dit comment s'effectue cette construction des formes dans le flux du devenir que réalise la perpétuelle métamorphose du devenir lui-même.

Nietzsche essaie d'expliquer avec ce concept [l'Éternel Retour] de quelle manière le devenir lui-même est devenir, donc fait que tout se répète sans que rien ne cesse de changer. L'Éternel Retour est une perpétuelle et fervente invocation à l'exigence du dépassement de soi..<sup>88</sup>

Aclaremos el significado de la noción de “devenir”: se trata de la acción de convertirse en lo que se expresa<sup>89</sup>. La superación nietzscheana expresa el proceso mismo del devenir, lo que contiene un elemento paradójico. En otras ficciones posteriores de Aira el devenir aparece más

---

<sup>88</sup>Jean Granier, *op. cit.*, p. 101 y 111.

<sup>89</sup>Defenición del Diccionario de María Moliner en el sentido filosófico del término.

que sugerido. En efecto, la noción del devenir constituye la base formal de ficciones como *El llanto*, *Cómo me hice monja* o *El Volante* en las que se describe el proceso mismo de creación literaria, lo que llamamos “fábula metatextual”. Ésta cuenta con el mismo elemento paradójico que la superación nietzscheniana ya que se trata de algún tipo de ficción que deja ver simultáneamente su propio proceso de creación. En estas ficciones asistimos a ese movimiento del devenir que nos crea esa impresión de repetición y diferencia simultáneas. La repetición textual del fragmento sobre el crepúsculo en *Embalse* también se inscribe dentro de esta lógica. Todo lo anterior reitera la idea que *Embalse* sienta las bases formales de las ficciones posteriores a las que acabamos de aludir.

Siguiendo con *Embalse* y teniendo en cuenta las importantes referencias a Nietzsche, sobre todo la de la superación nietzscheniana, cabría preguntarse si el heroísmo último de Martín es una referencia al Superhombre o al Último Hombre (su opuesto, el que se conforma con los viejos valores y vive en la decadencia). El desenlace tragicómico de la novela nos incitaría a catalogarlo más bien como el segundo, pero si hemos aprendido bien la lección de esta novela optaríamos más bien por decir que Martín no es ni lo uno ni lo otro, o los dos al mismo tiempo.

Esta última “afirmación” nos sirve de enlace con el siguiente punto que abordaremos. Nietzsche, en *El crepúsculo de los ídolos*, trata el problema del dualismo moral de la metafísica. Más arriba vimos cómo el narrador, al hablar de la pareja formada por Martín y Adriana, rectifica su propia versión de los hechos. El narrador añade así un matiz a su forma de representar la realidad: no todo lo representado en este

texto es conforme a la “realidad”. Esta noción la expresa de forma más patente con un tipo de frase que se repite a lo largo del relato. Se trata de frases que implican una contradicción. Por ejemplo:

¿Estaban cerca o lejos esos dos o tres benteveos que cantaban desde hacía un rato? Ni una cosa ni la otra. (p. 22)

No iban ni caminando ni comiendo, pero hacían las dos cosas, o ninguna. (p. 77)

No había ni una cosa ni la otra, ni quietud ni movimiento. (p. 94)

Estaban cerca, y lejos a la vez del niño, debido a los desniveles del terreno. (p. 24)

Quién sabe si quería decir que hacían un trayecto doblemente largo, o doblemente corto, o ninguna de las dos cosas. (p. 85)

Todas estas frases implican una anulación de términos opuestos y crean una ambigüedad y la duda en cuanto a la percepción del mundo circundante. Es como si el personaje, o el narrador mismo, no contara con la suficiente perspectiva para poder ver la realidad de forma armoniosa, o más bien como si la perspectiva no se redujera a un fenómeno fijo. Ésta es la idea central del perspectivismo nietzscheano, es decir la pluralidad de puntos de vista cuya función es según Jean

Granier la siguiente: “[elle] interdit la totalisation qui ferait triompher une interprétation unique.”<sup>90</sup>

Recordemos que los “ídolos” del título de la obra de Nietzsche se refieren a las viejas verdades que deben ser reemplazadas por otras por el Superhombre. El resultado de esta lucha entre verdades es que apariencia y “realidad” se disputan dentro del espacio textual.

### C. Ambigüedad entre la ficción y la “realidad”

Asimismo, la duda aparece como corolario de otro tipo de lucha textual, entre las narraciones de las fantasmagorías de Martín y la ficción principal. En cuanto a la imposibilidad de coincidencia entre la ficción y la realidad, aspecto visto en un fragmento citado más arriba, el texto proporciona un elemento que puede contradecir este punto. Tal elemento proviene una vez más de la capacidad imaginativa de Martín.

Éste decide espiar las actividades del profesor Halley y parte a la aventura en plena noche. Lo que observa es de lo más extraño: pollitos en una pecera e individuos a los que se les aplica algún tipo de transfusión en relación con los pollitos. Lo que hay que notar es que la escena se presenta de tal forma que todo adquiere un matiz onírico. Ésto se debe a que la escena es descrita como una serie de secuencias. Martín la observa desde el exterior del edificio a través de unas ventanas y al ir de una a otra la acción aparece entrecortada: “[...] Martín había visto la escena exactamente como en la pantalla de un televisor.” (p. 199) o “Martín creía estar viendo un montaje.” (p. 200). Martín tiene que huir precipitadamente debido al ataque de un perro y

---

<sup>90</sup>Jean Granier, *op. cit.*, p. 62.



en la peripecia pierde sus ojotas: “las ojotas las había perdido en algún momento del escape, no recordaba en cuál.” (p. 209). Luego regresa a su casa:

Durmió poco y tormentosamente. No tuvo pesadillas porque no eran necesarias. Los efectos del sueño y la realidad se habían confundido [...] El insomnio y el sueño formaban un continuo. (p. 211)

He aquí que lo que nunca se llegaba a confundir termina confundiéndose. Un elemento suplementario añade el toque verdaderamente extraño a este episodio. Al levantarse, va a buscar otro par de ojotas:

Pero fue todo abrir la puerta de la galería y quedar paralizado. En el piso brillante de baldosas rojas, justo frente a la puerta, estaban sus ojotas, las que había perdido a la noche, prolijamente colocadas una al lado de la otra [...]. Encima de cada ojota había un pescado, un gordo pescado, gordo tubular, del tamaño de un pie, los dos exactamente iguales y acomodados igual: de lado, tomando entre las mandíbulas muertas la tira que va entre el dedo gordo y el siguiente. (p. 212-13)

Es así cómo el episodio de las ojotas crea aún más ambigüedad entre las ensoñaciones o sueños de Martín y la ficción que las contiene. La visión sumamente extraña de las ojotas y los pescados crea la duda en la medida en que, dentro del marco de este texto, el lector no puede

saber si Martín soñó lo que le sucedió la noche anterior, si los pescados son una advertencia con aires de brujería o si se trata de peces mutantes que deciden traerle de vuelta sus ojotas. Cada opción implicaría una catalogación distinta del texto en lo que a género literario se refiere. La novela oscila entre lo fantástico, el realismo y la ciencia ficción.

Veamos algunos elementos del texto que aluden a la Realidad. Hay que notar primeramente que *Embalse* fue terminada en el mes de diciembre de 1987 y que en abril de ese mismo año hubo un pronunciamiento militar en Córdoba, escenario de la novela, seguido por otro en Buenos Aires. El país vive con el temor de perder la frágil democracia en manos de los militares. El último pasaje de la novela cede el paso a la Realidad pura: Argentina (espacio referencial real) y gobierno de Alfonsín (tiempo histórico), siendo el espacio y el tiempo las dos dimensiones que se han visto afectadas a lo largo de la novela por la confusión creada por la omnipresencia de lo imaginario. Incluso la imagen onírica de la liebre legibreriana también se ve afectada por esta ola de Realidad ya que implica la anexión de la Argentina a la URSS: el ya mencionado terror rojo. La dimensión Real de la novela concierne dos temores que deberían excluirse: el temor del levantamiento militar y el miedo al comunismo. Sin embargo, en el contexto histórico de la escritura de la novela, ambos estaban igualmente presentes en la sociedad argentina, y latinoamericana en general, en función de la ideología de cada quien. En la novela, lo que se logra es crear una especie de amalgama entre los dos.

En segundo lugar, y siguiendo con nuestro intento de catalogación, *Embalse* cuenta con varios elementos de la literatura

fantástica. En esta novela se halla lo que Jean-Luc Steinmetz llama “principio causal de orden onírico”, así como la temática de la destrucción o catástrofe<sup>91</sup>, ambos presentes en las dos novelas siguientes de la tetralogía de la liebre: *La guerra de los gimnasios* y *Los misterios de Rosario*.

A propósito de Hoffman y su *Hombre de arena*, Steinmetz afirma:

Hoffmann est passé maître en cette pratique du passage, de l'intermédiaire, du crépuscule. Le réel et l'imaginaire cohabitent ou bien de l'un à l'autre, s'établissent de secrets corridors. C'est alors que -pour reprendre une expression de Nerval- le rêve s'épanche dans la vie réelle.<sup>92</sup>

A partir de este juicio sobre uno de los autores fantásticos de más renombre, podemos extraer algunos paralelismos con la temática empleada por Aira. En primer lugar notemos la imagen ya estudiada del crepúsculo como pasaje intermedio entre lo real y lo imaginario. En *Embalse*, ya hemos visto la opinión del narrador sobre la imposibilidad de convivencia de estos mundos. Sin embargo, lo ocurrido con las ojotas sugiere la intromisión del mundo de los sueños en la vida real. Es así como se genera la duda sobre la veracidad de los hechos, lo que nos aproxima a la definición del género fantástico propuesta por Todorov: “Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît

---

<sup>91</sup>Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 23-34.

<sup>92</sup>*Op. cit.*, p. 57.

que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle.”<sup>93</sup>

En cuanto a los corredores secretos que pueden unir un mundo con el otro, en *La liebre* encontramos “el camino de la liebre” que no es más que un pasaje subterráneo por el cual los personajes atraviesan la pampa. La imagen saltarina de la liebre se puede asimilar a la imagen del pensamiento o de las ensoñaciones que corren por debajo de la línea del tiempo y que saltan aquí y allá (esta idea aparece en el próximo pasaje de *Embalse* que citaremos). Ésta puede ser otra interpretación de la imagen onírica de la liebre: se puede tratar de la imaginación creadora.<sup>94</sup>

A pesar de los elementos fantásticos en *Embalse*, esta novela cuenta con elementos de la ciencia ficción pues los hechos que se narran en ella (manipulación genética y clonación) forman parte de una realidad científica de actualidad aunque recientemente divulgada. Sólo la liebre legibreriana y la transformación espacial que conlleva pertenecen al campo de lo insensato para la ciencia; aunque se pueda oír hablar en los medios científicos del “efecto de mariposa”: el movimiento de las alas de una mariposa en China puede ser el origen de un ciclón en las Antillas, por ejemplo. Al ser la ciencia ficción un género inclinado al futuro, vemos que cuadra más que el género fantástico con la idea de la innovación literaria.

La innovación que implica la heterogeneidad del texto puede contar con un eco en la presencia del personaje César Aira. Aclaremos

---

<sup>93</sup>Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

<sup>94</sup>Cf. capítulo I.

esta afirmación. En efecto, *Embalse* es la primera novela en la que interviene un personaje que comparte el nombre de su autor y su profesión. Su aparición tiene lugar en el capítulo VI, entre las páginas 137 y 156, es decir exactamente en la mitad de la novela que, cuenta con 273 páginas. La presencia de dicho personaje se limita a tres encuentros con Martín y su familia. El primer encuentro es catalogado como un hecho importante y cabe situarlo en el conjunto del relato. Tiene lugar después de otro hecho igualmente calificado de importante que es la aparición de Karina, la niñera. A partir de tal evento surge un discurso sobre la realidad que viene siendo un preludio a la aparición del personaje Aira. Para Martín la aparición de Karina implica el cese de sus funciones de padre:

Sin ese papel, que era el único que tenían [Martín y Adriana] en la comedia familiar, quedaban libres, flotantes. Era: el mundo flotante [...]. Pero entonces, si la importancia de un hecho no está en su realidad, y en este caso, como hemos dicho, no estaba, ¿adónde buscarla entonces? [...] era preciso para puntuar la vida [...] remontarse al pensamiento, incluso a las ensoñaciones, a la gran tontería del cerebro. [...] Es como si el pensamiento corriese sobre (o bajo) el tiempo, emergiendo aquí y allá, completamente al azar. Y si el tiempo es la vida [...] entonces el pensamiento es lo contrario. No es que uno piense a veces sí y a veces no. La discontinuidad es la del tiempo mismo, que, efectivamente, no siempre está. (p. 136-137)

La vida se asimilaría a la realidad mientras que el pensamiento y las ensoñaciones implicarían lo contrario, es decir el universo de las fantasmagorías cuyo elemento cumbre es la ficción elaborada por un autor. Es aquí donde hace su aparición el personaje escritor César Aira, pero la imagen de él que se desprende del texto está lejos de ser una versión idílica del creador artístico.

En efecto, el personaje aparece como una especie de Dorian Gray: “extraordinariamente apuesto y vestido con la mayor elegancia” (p. 138) y “hermoso como un dios heleno” (p. 148) pero lleno de vicios. Se nos presenta su “impudicia malévola” (p. 138) además de ser descrito como un “idiota demoníaco.” (p. 147) En él existe una especie de disonancia entre su exterior y su interior que se manifiesta cuando toma la palabra: “Era una voz aguda, un acento afeminado, que expresaba un pensamiento chillón, demasiado seguro de sí mismo.” (p. 138-139). Martín cuestiona la aparente perfección de Aira:

Sin embargo, la sodomía, el alcohol, las drogas, no eran señales de perfección, todo lo contrario. Y las palabras que salían de su boca menos. El universo era una ópera de serenidad y delicadeza; los gritos del capitán, el gran soprano, eran la discordancia. Por eso debían gustarle esos pianistas de jazz, vanguardistas, atonales, ruidosos, aburridísimos y a la vez ensordecedores. Hacían resaltar, en cierta forma, la belleza de lo exterior. (p. 149-150)

Para Martín, que no sabe nada de literatura, Aira no es un “verdadero artista” (p. 156) pues carece de “simplicidad” (p. 156). Aquí

se puede leer la actitud reacia que provoca en algunos lo inconcebible o incomprensible y no en balde este personaje hace su aparición en el mero centro de la novela, como para reivindicar su posición de la forma más escandalosa posible y adoptando la imagen del rechazo mismo.

En el cuento “Cecil Taylor” encontramos desarrollada la idea de la atonalidad, el vanguardismo y la innovación en música. Citemos una breve definición del arte en este cuento:

El arte es una multiplicación: estilos, bibliotecas, metáforas, querellas, el cuadro y su crítico, la novela y su época... Hay que aceptarlo como la existencia de los insectos. Hay restos por todas partes.<sup>95</sup>

*Embalse* también se presenta como una multiplicación de todos estos elementos, como hemos venido viendo a lo largo de este capítulo.

La función del personaje Aira puede ser analizada dentro de esta perspectiva. Tal función podría consistir en el cuestionamiento sobre el tipo de ficción que estamos leyendo. En efecto, él mismo (el verdadero Aira) se dice un “predestinado a lo nuevo”<sup>96</sup> y ferviente militante de la “literatura mala”<sup>97</sup> que es la literatura del futuro. Para lograr crear este tipo de literatura Aira afirma: “Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible.”<sup>98</sup> Por un lado, la

---

<sup>95</sup>César Aira, “Cecil Taylor”, en *Cuadernos de Jazz*, Buenos Aires, 1993, p. 32.

<sup>96</sup>César Aira, “La innovación”, *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, septiembre de 1993, p. 31.

<sup>97</sup>*Op. cit.*, p. 29.

<sup>98</sup>*Op. cit.*, p. 30.

mención anterior del insecto, prototipo por excelencia de lo repugnante (por lo menos en lo que nos concierne personalmente) no es gratuita. Por otro lado, este es exactamente el efecto que causa el personaje Aira en Martín y Adriana.

El tema de la mutación y de lo monstruoso, presentes también en otras novelas, aparece como la imagen de tal innovación literaria. La ensoñación poética de Bachelard que exalta lo bello cede el paso en la obra de Aira a la ensoñación monstruosa, generadora de lo novedoso. Lo nuevo asimilado al mal, he aquí otra idea nietzscheana:

Derrière les condamnations proférées au nom de la vertu, on ne tarde pas à découvrir la haine contre les novateurs, la suspicion envieuse à l'égard de la belle individualité capable d'autonomie et d'invention: "Le neuf de toute façon c'est le mal [...]."<sup>99</sup>

*Embalse* aparece como el resultado de un ejercicio de innovación y la presencia de su autor en medio de él funciona perfectamente para ilustrar todos los problemas que tal innovación conlleva. *Embalse* es igualmente una obra que busca poner en el centro de la escena la fuente misma de donde brotó: la imaginación creadora. Es finalmente ésta la que se ve ensalzada a través de estas páginas y su triunfo tiene como consecuencia que el conocimiento verdadero, la realidad y todos los parámetros que sirven para asentarla permanezcan en el ámbito de lo incierto.

---

<sup>99</sup>Jean Granier, *op. cit.*, p. 38. La cita de Nietzsche proviene de *Le Gai Savoir*, Gallimard, 9e. éd., 1950, p. 35.



### CAPÍTULO III

#### INDETERMINACIÓN E INDIFERENCIA: *LA GUERRA DE LOS GIMNASIOS* Y *EMA, LA CAUTIVA*

##### A. *La guerra de los gimnasios* o la guerra a los estereotipos.

La trama de *La guerra de los gimnasios* se desarrolla en el Buenos Aires actual, más precisamente en el barrio de Flores. Allí se sitúa el gimnasio que es el escenario de gran parte del relato. A éste acude Ferdie Calvino, joven actor de teleteatros, con un objetivo muy preciso: transformar su cuerpo de manera que provoque “miedo a los hombres y deseo a las mujeres” (p. 9). Cuando Ferdie se inscribe en el Chin Fú, nombre del gimnasio y de su dueño, éste libra una guerra contra otro gimnasio del barrio, el Hokkama. La frasecita de Ferdie sufrirá algunas distorsiones, por parte del enemigo, que repercuten en la reputación del joven y servirá de base a una guerra excéntrica cuyo significado parece esclarecerse en un desenlace delirante.

La novela consta de cinco capítulos no numerados cuya cantidad de páginas varía entre diez (capítulo 2 ) y sesenta y una (capítulo 4). En el primer capítulo se relata el primer día de entrenamiento de Ferdie al cabo del cual tiene un pequeño malestar en el vestuario. Julio, uno de los entrenadores, se ocupa de él y Ferdie regresa a su casa. En este

punto contamos con una descripción del apartamento donde Ferdie vive con sus padres y su hermana melliza. La madre de Ferdie padece de una enfermedad extraña llamada “lebrosis” que consiste en una transformación paulatina, como es imaginable, en liebre.

Durante este primer entrenamiento Ferdie presencia uno de los ataques por parte de unos individuos del Hokkama. Ante estos ataques Chin Fú ha llamado a la indiferencia. Ferdie observa extrañado la aparente distracción de todos ante el ataque.

En el capítulo dos se narra cómo Ferdie se va familiarizando con el mundo del gimnasio y su incipiente amistad con los otros personajes: Julio, Marta y Valencia.

En el capítulo tres se narran las peripecias vividas por Ferdie debidas a la confusión de los vestuarios de damas y caballeros. En un momento Ferdie duda por segundos sobre el sexo de los hombres que tiene enfrente, a pesar de estar desnudos. Ferdie también observa una escena de maltrato de una mujer por parte de un hombre, lo que le hace reflexionar sobre el amor, el sexo y la realidad. Se empieza a perfilar la temática sexual que constituye el centro del relato y del aprendizaje de Ferdie. Se dan varios ataques por parte de los demonios del Hokkama.

El capítulo cuatro, el más extenso de todos, narra los hechos más importantes. Ferdie se entera de la difamación de la cual ha sido víctima: los del Hokkama han distribuido volantes que dicen que Ferdie es homosexual y drogadicto. Su famosa frase es el origen de todo y en ella parece radicar la solución de la guerra. Es por ello que los demonios del Hokkama han decidido apoderarse de su cerebro para así poder ganar la guerra. También tiene lugar en este capítulo la narración por parte de Ferdie de un episodio de su infancia en el cual sus amigos ven

el origen de la leyenda de “los mellizos del cerebro”, narrada seguidamente por Julio. Valencia da una larga explicación sobre el por qué de la guerra y expone una teoría sobre la percepción y el sexo.

En el capítulo cinco se da el desenlace. El cuarteto de amigos se lanza a la aventura de rescatar a Chin Fú, supuestamente raptado y reducido (en sentido literal) por los del Hokkama, y de impedir que se lo den de comer al cerebro de Ferdie en la ceremonia final en la cual hace su aparición la liebre legibreriana. Los cuatro amigos logran escabullirse y espiar la ceremonia que se prepara. En una pecera se halla el supuesto cerebro de Ferdie (color rosa) y en una jaula se halla Chin Fú reducido, todo esto en una balsa en medio de la piscina del gimnasio. La baranda en la que se apoyan los cuatro jóvenes cede y se van al agua. En ese preciso momento el cerebro empieza a transformarse en liebre y Chin Fú a agigantarse. Este último rescata a los cuatro amigos a los cuales les revela la enseñanza o moraleja que deben sacar de todo lo sucedido, la cual desarrollaremos más adelante. A diferencia de *Embalse*, donde la catástrofe tiene lugar, *La guerra de los gimnasios* tiene un final feliz pues la liebre parte volando al infinito y Chin Fú se convierte en gigante y salva la situación.

El personaje principal, Ferdie Calvino, es descrito desde la primera página como alguien sin ninguna particularidad: “era un muchacho de unos veinte años, un rubio de aspecto corriente, ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco, ni lindo ni feo.” (p. 9). El carácter indeterminado de la descripción física de Ferdie se encontrará igualmente en otros aspectos de la novela, constituyendo incluso uno de los temas centrales de ésta y de muchas de las ficciones de Aira.

El barrio de Flores, en Buenos Aires, es el escenario tanto de esta novela y de otras como *La prueba*. En su barrio Aira sale a buscar la inspiración “todos los días en una rutina inmutable.”<sup>100</sup> Un gimnasio de éste sirvió de modelo para *La guerra de los gimnasios*<sup>101</sup> y Bonorino, la calle donde vive Ferdie (p. 34), es en la realidad la calle donde vive Aira. Vemos que, como en muchas de sus ficciones, Aira introduce elementos que evocan su presencia dentro de las ficciones que produce. Además de los ejemplos citados, se da un momento en la novela en que se menciona a Aira con su nombre y su apellido. Se trata de un escritor “degenerado” (p. 147) llamado César Aira que es el autor del escenario del espectáculo de marionetas que ofrece Gerardo, novio de Valencia, en un bar y que reproduce en miniatura al gimnasio. En otras ficciones de Aira, donde este mecanismo de autoinclusión es central, veremos sus modalidades<sup>102</sup>. Aquí sólo diremos algo que nos comunicó el autor sobre su propósito al realizar este tipo de juego. Se trata simplemente del rechazo hacia la actitud de ciertos escritores, sin decir nombres, que quieren dar una imagen heroica de sí mismos en sus novelas. Este rechazo hace que Aira haga como Gombrowicz que mostraba una imagen burlesca de sí mismo en sus novelas<sup>103</sup>.

A lo largo del relato se nos presenta a Ferdie Calvino bajo el manto de la candidez y sin embargo de él sale la frase que implica

---

<sup>100</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 71.

<sup>101</sup>Guillermo Saavedra, *op. cit.*, p. 139.

<sup>102</sup>Sobre este problema ver los capítulos dedicados a *Embalse*, *Cómo me hice monja*, *El llanto* y *El Volante*. La imagen de Aira como escritor degenerado aparece esencialmente en *Embalse*.

<sup>103</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

tantas cosas complejas. Ferdie se ve a sí mismo como alguien insignificante en busca de significado:

Desde muy chico Ferdie había comprendido que el único modo de adquirir sentido en el mundo era ser intrigante y mentiroso [...]. Lo realmente misterioso, más allá de todos sus pequeños misterios tontos, era su necesidad de tener significado, como si no fuera una persona, sino una frase. (p. 35-36)

Las últimas líneas del pasaje citado ponen de realce el carácter de personaje de Ferdie como construcción verbal. Por otro lado, la trama de la novela refleja este mismo punto. En efecto, la frase de Ferdie va en cierta medida a suplantar a su “persona”, de tal manera que sus enemigos desean apoderarse de su cerebro, lugar de donde brotó tal frase.

En cuanto a la cualidad de ser intrigante y mentiroso ésta se puede relacionar con el trabajo de actor de Ferdie. Más adelante veremos cómo encuentra en el gimnasio un refugio pues ya no se ve oprimido por la necesidad de producir historias. Sin embargo, también se puede establecer un paralelismo con el trabajo del escritor. La mentira es una de las acepciones del término fábula. Ésta última, en su sentido más general, se refiere a la imaginación creadora. En este punto es importante ver qué dice el mismo Aira a propósito del origen de la novela:

*La guerra de los gimnasios* tuvo como origen el deseo sincero de hacer un homenaje y un elogio del mundo de los gimnasios, que frecuento y al que le estoy muy agradecido. Empecé la primera página con esa sola idea y esa sola frase (“provocar miedo a los hombres, deseo a las mujeres”), y todo lo demás se fue improvisando.<sup>104</sup>

Como vemos la frasecita sirve de punto de partida del acto mismo de narrar así como de la trama en sí. No se puede dejar de pensar en lo que, en el pensamiento de mucha gente, sugiere un gimnasio como el descrito en la novela con sus Nautilus y clases de aeróbicos: la frivolidad. El objetivo perseguido por Ferdie es igualmente frívolo: “perfeccionar su cuerpo de modo que provocara [...]” (p. 9). El propio texto lo afirma al referirse a “algo tan frívolo como una guerra de gimnasios.” (p. 83). Sin embargo, veremos que los problemas que plantea la novela están lejos de ser superficiales.

Como bien lo dice la contraportada de nuestra edición la novela cuenta con elementos de fábula oriental y de novela de aprendizaje. En efecto, de la fábula tiene la moraleja final y de la novela de aprendizaje tiene la candidez del personaje y su búsqueda de enseñanza. El carácter pedagógico del texto se ve subrayado por el hecho de que cada gimnasio cuenta con su maestro: Chin Fú y Hokkama<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup>Correspondencia privada del autor (13 de mayo de 1996).

<sup>105</sup>Hokkama es también el nombre de otro personaje de Aira: el funesto japonés de *El llanto*. En su correspondencia privada (13 de mayo de 1996) el autor nos afirmó que se trata de una coincidencia.

La enseñanza que se busca en el gimnasio concierne el cuerpo propio. Por ejemplo, Ferdie quiere “llegar a ser un hombre” (p. 174) y Valencia “una mujer hermosa” (p. 174). Es decir que lo que buscan en el gimnasio es desarrollar al máximo los rasgos que los sitúen definitivamente en su sexo respectivo. Así, los especímenes que Ferdie observa en el gimnasio cuentan con atributos físicos muy precisos: hombres fornidos y mujeres esbeltas como bailarinas. La dicotomía masculino/femenino es igualmente el centro de su frase: miedo/deseo. Pero, si bien la dicotomía hombre/mujer parece evidente, la existente entre el miedo y el deseo no parece tan nítida. En la novela, la ambigüedad entre el miedo y el deseo se va a reflejar igualmente entre las parejas hombre/mujer. Como veremos posteriormente esta ambigüedad será la clave de la moraleja revelada por Chin-Fú.

Las descripciones del espacio que nos ofrece el narrador tienen un punto en común: todas tienen lugar en el atardacer o durante la noche. El ambiente descrito es amenazante y decadente: “las caras horribles que se alzaban a su paso, con gesto amenazante y temeroso a la vez, de entre las bolsas de plástico maloliente, se grababan en él.” (p. 42). La pobreza es parte integrante del paisaje:

Y con el crepúsculo salía una población extraña, provista de sus propias leyes. Venían de suburbios lejanos, de las villas, de lugares que Ferdie no terminaba de imaginarse del todo y que quizás era el desierto inimaginable. Eran los cirujas, los cartoneros, que se movilizaban con carritos de madera que arrastraban ellos mismos, siempre con mujeres y niños. [...]

Abrían todas las bolsas en busca de lo que les servía [...]. (p. 81-82)

Gran parte del relato tiene lugar dentro del propio gimnasio. Este espacio también es descrito durante la hora del crepúsculo y su disposición es engañosa para Ferdie:

Lo confundía un poco que el interior tuviera esta orientación este-oeste, cuando desde afuera habría podido jurar que era más bien norte-sur. La escalera al primer piso debía de tener un giro que lo trastornaba todo. Contribuía a la extrañeza sobrehumana de este lugar. (p. 13)

La confusión también surge en Ferdie cuando se equivoca de vestuario debido a la alternancia de éstos (uno solo tiene sauna y por eso se alternan diariamente entre los hombres y las mujeres). La discrepancia entre el afuera y el adentro espacial también se aprecia en la idea de la ambigüedad sexual que veremos más adelante.

El gimnasio es un lugar de transformación pero también de aprendizaje. Ferdie vino a él en busca de un secreto:

¿Sería ese secreto lo que había venido a buscar al Chin Fú? [...]. Ferdie pensaba que tomándolo todo en cuenta, la virilidad era el secreto por excelencia. Llegar a ser un “hombre de verdad” era una fabulosa travesía que cruzaba mundos y cielos, infinitos reales, como el último de los secretos de la vida. (p. 72)



He aquí el objeto de búsqueda de Ferdie. El “hombre de verdad” adquiere un carácter misterioso en el texto. Si es en este lugar donde Ferdie viene a emprender tal iniciación es evidente que cuenta con todos los atributos de un mundo aparte. Ferdie se llega a preguntar si el “mundo gimnasio” (p. 93) tiene por función crear:

[...] seres perfectos y que eso no tuviera nada que ver con el cuerpo, o estuviera más allá. Seres capaces de ocultarse...No se le ocurría otra definición mejor de lo perfecto en la humanidad. Ocultarse y funcionar. (p. 87)

Es decir que, para Ferdie, a través de la transformación del cuerpo, el gimnasio ofrece un molde único del cual saldrán seres estereotipados y es a esta supuesta perfección a la que él desea acceder llegando a ser un “hombre de verdad”. Al cabo de su trayectoria de aprendizaje Ferdie llegará a otra conclusión.

Las máquinas, a través del ejercicio físico, ponen de manifiesto el funcionamiento del cuerpo. Esto lo descubre Ferdie durante su primer día de entrenamiento cuando Julio le dice, mientras él se halla en una máquina:

-Lo importante es lo que pasa en tu sistema sin que te des cuenta.

De modo que no era un viento en contra [el origen del esfuerzo], pensó el alumno. No era una metáfora. Era lo implícito de los sistemas, y estaba sucediendo mientras tanto, en ese mismo momento en el que no sucedía nada. Era

la realidad pura. El maestro lo confirmó con una mirada al tablero, le recomendó que mantuviera el ritmo lo más cerca posible del 50, y se apartó. (p. 11)

Por un lado, es de notar las denominaciones de alumno y maestro que reciben Ferdie y Julio respectivamente en este pasaje, que reiteran el carácter pedagógico del texto. Por otro lado, vemos que efectivamente los aparatos sirven para traducir en cifras el funcionamiento interno del cuerpo: lo implícito se hace explícito y cuantificable.

Asistimos a un movimiento en dos sentidos pues el ser humano adquiere matices de máquina al mismo tiempo que ésta refleja el funcionamiento interno del hombre. En otra ocasión asistimos a otro tipo de asimilación entre el hombre y la máquina:

El gimnasio era un oasis. Los nautilus en su danza inmóvil, eran ideas plantadas por algún poder benévolo. Bastaba con tocarlos uno tras otro, incorporarlos como olvidos numerados, volverse el pensamiento de ellos. (p. 64)

La frontera que separa a la máquina del ser humano se debilita. La función humana que adquiere la máquina es el pensamiento, es decir lo que proviene del cerebro. Todorov distingue dos redes de temas en la literatura fantástica: los temas del “yo” y los temas del “tú”. Con respecto al primero descubre que el principio que rige estos temas se puede designar como:

[...] la mise en question de la limite entre matière et esprit.  
Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux: une

causalité particulière, le pan-déterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l'espace.<sup>106</sup>

En el pasaje de la novela citado vemos que el límite entre la materia y el espíritu pierde nitidez, lo que caracteriza a los temas del yo. Los aparatos tienen la cualidad de hacer surgir un sentimiento de indefinición:

Otra vez volvía la melancolía que había sentido al fin de la tercera ronda de aparatos, la insatisfacción, como si hubiera quedado algo, o todo, por hacer. Lo que quizás era comprensible si los aparatos realmente lo ponían en contacto, como había pensado cuando estaba en ellos, con el infinito y la eternidad. (p. 28)

La incidencia de los aparatos en la dimensión espaciotemporal hace de ellos un agente modificador de la realidad circundante caracterizada normalmente por un espacio restringido y un tiempo determinado, en oposición con el infinito y la eternidad que evocan en Ferdie. En este aspecto también se puede apreciar la similitud con el género fantástico en el cual también se opera una transformación de estos dos aspectos (el espacio y el tiempo). El sentimiento de indefinición y la melancolía que siente Ferdie tienen como marco la hora del crepúsculo, imagen cargada de todos estos valores, durante la cual lleva a cabo su entrenamiento.

---

<sup>106</sup>Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 126.

Ya vimos cómo en el caso de las máquinas se opera por un lado tal ruptura entre materia y espíritu y por otro lado la transformación del espacio y del tiempo. La causalidad particular, mencionada por Todorov, puede ser vista en los efectos de la frase pensada y pronunciada por Ferdie ya que es la que genera el resto de los acontecimientos sin que exista una relación clara de causa a efecto entre ésta y aquéllos. Por ejemplo, Ferdie presencia una escena de violencia en la que un hombre maltrata a una mujer y piensa que su frase es el origen de esta escena:

Su idea original (“deseo”... “miedo”...), que él no había inventado más que como un recurso retórico, se encarnaba con monstruosidades de anamorfosis, ante sus ojos. Y eso pasaba porque no estaba solo en el mundo. Había otros para recoger sus ideas, en una telepatía vengativa. Lo que no era realidad para él, podía serlo para otros. Le leían el pensamiento con el simple recurso de hacerlo realidad. Los mundos no sólo estaban separados por la negra noche insondable, sino también por una cercanía inmediata. (p. 71)

Otro ejemplo de causalidad particular la encontramos en la relación que ve Ferdie entre el gimnasio y la producción de relatos. Tal relación es descrita dentro del marco de un ambiente mágico que reina en el gimnasio:

A poco de empezar descubrió que el gimnasio era también una solución al drama de las historias.[...]. Cuando entraba al reino encantado de los aparatos, las historias se

simplificaban en una “rutina”, quedaban fuera de él, no dependían más de él. (p. 63)

Su condición de actor hace que Ferdie vea la vida como una serie de historias por producir. En el gimnasio su vida se simplifica aparentemente. Se puede extrapolar este efecto del gimnasio a lo que nos dijo el autor sobre éstos y el homenaje que les quiso rendir. El carácter frívolo del gimnasio se va matizando y no deja de hacerlo hasta el desenlace final.

El gimnasio y Ferdie también están presentes en la leyenda de los mellizos del cerebro. Ferdie les cuenta a sus amigos cómo pasó su infancia jugando en un balcón minúsculo que compartía con su hermana, desde el cual podía observar lo que sería más tarde el Chin Fú. Les cuenta que a veces tenía una fantasía en la que veía a un gigante que se acercaba a él y que una vez éste le devolvió uno de sus audífonos de juguete que se le había caído. Julio se asombra y le dice que en aquel entonces el gimnasio todavía no existía pero que Chin Fú tenía en ese lugar una fábrica de medias y ropa interior femenina. Julio ve en esta historia el origen de tal leyenda. Según Julio es una fábula de la vida urbana. Los mellizos vivían en una semiesfera:

[...] la superficie pequeña en la que están, como en una isla desierta, representa al mundo extenso [...], la corteza cerebral es una superficie toda arrugada que si se estirara cubriría todo el mundo, creo. Por ese lado la fábula se refiere a la vida urbana, el costo del metro cuadrado, la falta de espacio, los niños encerrados en departamentos. Si la

miniatura cerebral se proyectara, el espacio sería una libertad sin frenos y la gente se lanzaría a correr en todas las direcciones a una velocidad infinita, como liebres. Pero el cuento termina con que Chin Fú se pone de pie, y “se pone el casco”, es decir encaja la cabeza en la semiesfera y entonces piensa. [...] Y cuando piensa, cierra la fábrica de medias y funda el gimnasio. Es la moraleja de la fábula [...]. (p. 117-118)

Vamos a extraer de forma esquématica los elementos de este microrrelato:

1. Espacio referencial imaginario (metáfora): cerebro/mundo miniaturizado.

2. Personajes: mellizos (Ferdie y su hermana) y Chin-Fú (gigante)

3. Explicación de la metáfora: balcón, vida urbana.

3. Mención de una amenaza: ampliación de la miniatura, libertad desenfrenada, dispersión. Se da una comparación a través de la imagen de la liebre.

4.- Ferdie pasa a formar parte del cerebro de Chin-Fú

-Moraleja: Chin Fú piensa, reemplaza un espacio por otro. El espacio reemplazado (la fábrica de medias y ropa interior femenina) concierne objetos que aluden a la feminidad pura. El espacio creado tiene un carácter ambiguo. Se pasa del estereotipo a lo amplio e indeterminado.

Antes de ver más detenidamente cada uno de estos puntos, resumiremos esquemáticamente por capítulos la trama principal para

recapitular los elementos analizados hasta ahora y ver si existe algún paralelismo entre ésta y el microrrelato.

Relato principal

Capítulo 1

-Espacio referencial imaginario: Gimnasio Chin-Fú

-Personaje principal: Ferdie Calvino

-Eventos: frase que establece una dicotomía (miedo/deseo, hombre/ mujer), ataque (guerra), indiferencia (estado mental).

Capítulo 2

-Aprendizaje del cuerpo

Capítulo 3

-Confusión de vestuarios. Percepción ambigua del sexo.

-Enseñanza sobre el amor.

Capítulo 4

-Narración de la leyenda de los mellizos del cerebro

-Se explica la relación entre el cerebro de Ferdie y la guerra.

-Teoría sobre la percepción.

Capítulo 5

-Ceremonia final: el cerebro de Ferdie está en una pecera. Chin Fú ha sido miniaturizado y se lo van a dar de comer al cerebro de Ferdie. Lo que se busca es realizar un movimiento inverso con respecto al microrrelato ya que en este último Ferdie termina formando parte del cerebro del gigante Chin Fú.

-El cerebro se transforma en liebre legibreriana y sale volando (dispersión). Chin-Fú se agiganta.

-Chin-Fú rescata a los cuatro personajes y les revela su enseñanza: la indiferencia.

Los elementos en común que se pueden extraer de los dos esquemas son: cerebro, frase, dicotomía, miniatura, gigante, dispersión, liebre, Chin-Fú (gimnasio y personaje), Ferdie Calvino (personaje que pasa a ser parte del cerebro de Chin-Fú y productor de la frase clave de la novela). Todos estos elementos se pueden reunir en los siguientes temas:

1. Percepción: miniatura, gigante, cerebro.
2. Dicotomía: frase (miedo/deseo,hombre/mujer), miniatura/gigante.
3. Continuidad: entre Chin-Fú y Ferdie (a través del cerebro), entre la frase y la guerra.

Ahora vamos a desarrollar estos temas y ver cómo se articulan entre sí.

Primeramente, en su dimensión más sencilla, el gimnasio es un espacio compensador de otro que desaparece en la vida urbana. En él las personas pueden llevar a cabo el proceso de desarrollo físico que se ve impedido por un espacio reducido. Ésta es la forma en la que se alude a la realidad argentina, a la situación precaria de vida de los países del llamado Tercer Mundo. Los fragmentos citados anteriormente en los que se describe el ambiente nocturno del barrio de Flores con su decadencia y su pobreza deben ser leídos en este mismo sentido.

En cuanto al microrrelato es de notar el uso de los términos “leyenda”, “fábula” y “cuento” refiriéndose al mismo. No es la primera vez que en un texto de Aira se encuentre esta amalgama. En todos los casos se trata de microrrelatos asumidos por uno de los personajes y en muchos casos (esencialmente en *La liebre*) cuentan con una



configuración en *mise en abyme*. Nótese también la presencia de una liebre como signo de dispersión en un espacio infinito y la presencia de los mellizos como signo de multiplicación de la identidad. Éste último aspecto constituye el tema del “yo” que nos faltaba por identificar más arriba. La hermana melliza de Ferdie se menciona muy pocas veces y nunca llega a participar en el relato. Ferdie la menciona como su compañera de infancia pero siempre estableciendo una frontera muy precisa entre ambos. Sabemos que comparten un minúsculo balcón: “[...] Lo dividíamos en dos, una mitad para mi hermana, otra para mí, para no pelearnos. Nunca invadíamos la mitad del otro. [...]. Ella con sus muñecas, yo con mis autitos.” (p. 113)<sup>107</sup> Es de notar también la evidente dicotomía sexual que se desprende también de esta frase.

El cerebro es otro elemento importante tanto del microrrelato como de la ficción principal. Éste es a la vez órgano de percepción y de pensamiento. La frase de Ferdie sale de su cerebro lo mismo que, en la leyenda, el gimnasio sale de un cerebro, donde por otro lado se encuentran Ferdie y su hermana melliza. Hay que notar que el cerebro, al igual que el cráneo y otros elementos pertenecientes a la cabeza, constituyen un elemento primordial en las cosmologías tanto de los pueblos primitivos como de los llamados civilizados. Su sentido simbólico general es descrito por Gilbert Durand a partir de la cosmología de los Bambara: “[...] la tête étant à la fois le signe, le résumé abstrait de la personne, et également le bourgeon par lequel

---

<sup>107</sup>Por otro lado, la presencia de esta hermana melliza invisible a lo largo del relato cuenta con un paralelismo con *Cómo me hice monja* en la cual el narrador tiene una identidad dual niño/niña.

l'individu croît en âge comme en sagesse.”<sup>108</sup> La importancia del cerebro de Ferdie y de su frase se inscribe dentro de esta perspectiva y de su trayectoria de aprendizaje y crecimiento.

Podemos decir que el factor en común entre la frase de Ferdie y el cerebro de la leyenda es el carácter dual masculino/femenino de ambos. También tienen en común su dimensión. En efecto, por un lado el cerebro es descrito como un mundo en miniatura y por otro la mayoría de las veces en que se hace alusión a esta frase es con un diminutivo: la “frasecita” (p. 32, p. 100, p. 126, p. 147) o la “pequeña frase” (p. 10). Sin embargo, ya vemos que los efectos de ésta pueden implicar a todo el país pues lo que se propone Hokkama es destruirlo. Ya sabemos que es la liebre legibreriana la que encarna tal propósito, y la ya mencionada continuidad de los territorios. Además, la liebre legibreriana proviene del cerebro que posee Hokkama durante la ceremonia final y que supuestamente pertenece a Ferdie. En ambos casos, vemos otra vez como algo pequeño determina algo grande, en ambos casos una catástrofe es el resultado final que se espera. En capítulos anteriores vimos otros casos en que lo pequeño determina lo grande y por qué esta idea nos parece provenir de la filosofía de Leibniz, el filósofo favorito de Aira. Sin embargo, Aira afirma que en los últimos años ha encontrado en la filosofía de Krishnamurti una fuente de inspiración que rivaliza con Leibniz<sup>109</sup>. En todo caso es interesante notar la definición que da Krishnamurti de la guerra:

---

<sup>108</sup>Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 158.

<sup>109</sup>Correspondencia privada del autor (22 de mayo de 1995).

La guerre est la projection spectaculaire et sanglante de notre vie quotidienne. Elle n'est que l'expression de notre état intérieur, un élargissement de nos actions habituelles.<sup>110</sup>

En esta frase se expresa igualmente la idea de que algo de dimensiones considerables, como una guerra, puede provenir de algo pequeño, del mismo modo que la frasecita de Ferdie genera toda una serie de acontecimientos mayores. Además, es de notar que tal definición de la guerra es muy similar a la que Lévi-Strauss da en *La potière jalouse* y que vimos en el capítulo correspondiente a *La liebre*. El tema de la continuidad adquiere así otro tipo de modalidad.

La percepción como función cerebral se halla en el mero centro de esta guerra surrealista. Es de notar que todos los temas del “yo” enunciados anteriormente conciernen, según Todorov, “la structuration du rapport entre l'homme et le monde; nous sommes, en termes freudiens, dans le système perception-conscience”<sup>111</sup>. El personaje de Valencia es el que expone una larga explicación sobre este punto. Según ella el cerebro posee un método selectivo de las percepciones de manera que:

Vemos sólo lo que miramos, oímos sólo lo que escuchamos [...]. Gracias a ese mecanismo de la atención sobrevivimos; sin él, el cerebro nos estallaríamos por sobrecarga eléctrica. (p. 148-149)

---

<sup>110</sup>Krishnamurti, *La première et la dernière liberté*, Paris, Stock, 1994, p. 241.

<sup>111</sup>Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 127.

Luego Valencia afirma que en la vida urbana ya no es necesario ocuparse de la supervivencia puesto que:

La percepción que cuenta es una muy especial: la de los sexos [...]. En el rubro sexo el mecanismo selectivo no es exactamente la atención, como en los cinco sentidos, sino una combinación de miedo y deseo. Tu frasecita, Ferdie, le dio la pista a Hokkama [...]. Ahora, con tu cerebro en su poder, tiene la máquina infalible para dominar la producción de hombres y mujeres en la Argentina. (p. 150-151)

Vemos que en el rubro sexo no es el sentido de la vista el que determina la percepción, sino dos sensaciones complementarias: miedo y deseo. Sin embargo, en el pasaje en que Ferdie se encuentra en el vestuario y un grupo de hombres bromean imitando gestos femeninos, Ferdie duda por unos segundos si no está enfrente de un grupo de mujeres: “Fue un segundo nada más porque bastaba ver [el subrayado es nuestro] lo obvio de las vergas colgando” (p. 20). Aquí el sentido de la vista adquiere crudamente todo su carácter determinante en cuanto a la percepción del sexo. Por otro lado, lo que experimenta Ferdie no es ni miedo ni deseo sino confusión. Es decir que todavía nos encontramos en los temas del “yo” ya que éstos implican una relación estática, una toma de posición, una percepción del mundo y no una interacción con él. En ese caso nos hallaríamos, según Todorov, en los temas del “tú” en donde el sexo adquiere una importancia fundamental<sup>112</sup>. Lo interesante es que en *La guerra de los gimnasios* se realiza una fusión de estas dos

---

<sup>112</sup>*Ibid*, p. 131-147.

redes temáticas pues se trata de la percepción del sexo. Ferdie se halla en una etapa de observación y prepara su cuerpo:

Quería ponerse a tono con su vida adulta, con el amor que seguramente lo esperaba, y un verdadero cuerpo de hombre era lo mejor que podía hacer mientras tanto. (p. 41)

Es por ello que su frase todavía no surte efecto en él. Se puede decir que aunque el sexo sea un elemento primordial de la novela, éste permanece ausente. Por ejemplo, la desnudez es un elemento recurrente en la novela. Ferdie se halla desnudo en numerosos pasajes y termina desnudo en el desenlace pues pierde su ropa al caer en la piscina. Todos estos pasajes tienen un tono neutro, carente de connotaciones sexuales o humorísticas ya que su desnudez es simplemente circunstancial o accidental. El hecho de ser visto desnudo por una mujer y de ver desnuda a una mujer cuando se equivoca de vestuario no parece provocarle ni miedo ni deseo:

Que un hombre y una mujer se vieran desnudos le parecía, en su inocencia y sin mucha reflexión, que siempre debía ser el resultado de un accidente, de una distracción. (p. 68)

En este sentido el pasaje del vestuario, en el que Ferdie experimenta confusión durante unos segundos en cuanto al sexo de los hombres que tiene enfrente habla por sí mismo.

La frase de Ferdie expresa una dicotomía nítida entre lo masculino y lo femenino pero, como ya hemos dicho, miedo y deseo son dos categorías entre las cuales se establecen pasarelas. Del mismo modo

se establecen pasarelas entre lo masculino y lo femenino. Cuando Ferdie y Julio discuten sobre el uso de hormonas por los fisioculturistas en el gimnasio, el primero le pregunta al segundo sobre los efectos de tales sustancias:

-Afectan los sueños -dijo Julio-. Por eso las llaman “la puerta de los sueños”. Las hormonas femeninas hacen una especie de guerra con las masculinas, y cuando estás dormido soñas las cosas más increíbles.

-Pero eso les pasará a las mujeres que las toman. Porque estos estrógenos son hormonas masculinas, ¿no?

-Sí. Pero da lo mismo.

Le pareció completamente ilógico. Quiso racionalizarlo:

-¿Será porque todos tenemos un componente de otro sexo?

(p. 96)

En el pasaje se presenta por primera vez la idea de la guerra de los sexos. Por otro lado, cuando Ferdie se interesa por el contenido de los sueños provocados por esta “guerra” interna Julio le responde: “Los sueños más increíbles [...]. No podría contarlos. Ni siquiera los creerías [...]. Contados son aburridísimos.” (p. 96) Parece existir un paralelismo entre esta guerra de sexos interna y la guerra de gimnasios externa puesto que esta última es más que increíble, es alucinante con sus cerebros en peceras que se transforman en liebres y sus chinos que pasan de la miniatura al gigantismo. Sólo que esta última sí ha sido contada.

Sin embargo, no es de una guerra de lo que se trata. Ésta es la gran enseñanza de Chin Fú al final de la novela. En efecto, para Ferdie todo es dualidad:

Para él, el vicio venía después de la virtud, la virtud después del vicio. Se sucedían y remplazaban, y si dejaran de hacerlo una sola vez ya no se podría pensar. Lo mismo valía para muchos otros pares, como salud y enfermedad, día y noche, hombre y mujer. (p. 66)

Es esta idea la que Chin Fú viene a trastornar, pues no se trata de alternancia entre una cosa y otra sino de transformación. Lo más flagrante es que los tres ejemplos citados como alternancia son los que aparecen en el texto pero como ejemplos de transformación: entre el día y la noche tenemos el crepúsculo, ampliamente descrito en todas las novelas de Aira; la enfermedad de la madre de Ferdie es descrita como una transformación de ser humano en animal, más precisamente en liebre (p. 47-48) y finalmente Chin Fú aclara que “la guerra de los sexos es un concepto erróneo [...]. Entre los sexos no hay guerra sino transformación”. (p. 174)

La explicación que proporciona Chin Fú está relacionada con la fantasía y la realidad:

Todo parte de un impulso sexual, y la fantasía de base en este terreno es la disponibilidad de las mujeres [...], la joven desamparada, más bella que todos tus sueños, que se pone

en tus manos, en todo su abandono, porque no tiene nada ni a nadie en el mundo [...]. (p. 177)

Chin Fú le dice a Ferdie que la imagen de esta huérfana no hay que tomarla como una fantasía porque sucede todo el tiempo: “Es al tomarlo como una ficción cuando se toma el riesgo de persistir en el propio sexo.” (p. 177)



La consecuencia de esta persistencia también es expuesta por Chin Fú:

Si un sexo persistiera en su naturaleza, la realidad se haría real, y la guerra estaría perdida de antemano. Directamente no habría guerra. [...] y eso significaría el fin del universo. Las transformaciones de los sexos siempre lo impiden porque siempre suceden más o menos a tiempo. (p. 174-175)

Tal transformación es milenaria, al igual que el agigantamiento de Chin Fú. La fantasía de la bella huérfana constituye el estereotipo del ideal femenino, al igual que el príncipe azul es el estereotipo del ideal masculino, constituyendo ambos lo que es el par masculino/femenino en los cuentos de hadas. Se sabe cuán arraigados se hallan estos modelos en el inconsciente colectivo. De ahí el consejo que le da Chin Fú a Ferdie: “no deberías tomar al pie de la letra todo lo que oís” (p. 174), es decir todo lo que se cuenta por ahí. Al abandonar la idea que estos estereotipos sólo existen en la fantasía se abre un campo infinito de posibilidades, “se abre la aventura maravillosa de tenerlo todo.” (p. 177)

Es esta la enseñanza que Ferdie creía haber descubierto antes, cuando presencia la escena de maltrato de una mujer por parte de un hombre:

Cuando llegara la realidad [...] él no debería ser realista. La realidad no debería anular la fantasía, como podía esperarse que sucediera en el sexo, o en la escena entrevista, sino que

debía incorporarlas, hacerse totalidad. Eso era el amor: la realidad como fantasía superior. (p. 73)

Ferdie acude a este gimnasio para llegar a ser un hombre de verdad y vemos que este calificativo proviene más de un estado mental que de un cuerpo. Aira nos manifestó su punto de vista a este respecto. Para él, el hombre de verdad no es ningún misterio. Se trata simplemente para el hombre de saber colocarse dentro de la perspectiva de la mujer.<sup>113</sup> Por otro lado, la enseñanza de Chin Fú reside en saber rechazar toda categorización estricta. Lo intermediario es lo verdaderamente valioso: vivir la realidad como ficción, saber ser hombre y mujer al mismo tiempo. Ésta sería la clave de la verdadera inteligencia o, si se quiere, la “in-diferencia” sería la enseñanza suprema.

### **B. Cautiverio feliz, libertad e “in-diferencia”: *Ema, la cautiva***

*Ema, la cautiva* se centra en otra figura legendaria de la literatura argentina: la mujer blanca que vive prisionera de los indios y a la que se obliga a ser su concubina. El tema estuvo de moda durante el siglo XIX y su expositor más conocido es Esteban Echeverría cuyo poema *La cautiva*<sup>114</sup> influyó a los escritores posteriores. De más está recordar el contexto histórico de estos escritos: la independencia de España se halla apenas consolidada cuando el país ya es presa de la tiranía de los caudillos. Al mismo tiempo tiene lugar la lucha encarnizada contra los indios cuyos dominios se encuentran más allá de una frontera imprecisa

---

<sup>113</sup>Comunicación privada del autor (18 de octubre de 1998).

<sup>114</sup>Esteban Echeverría, *La cautiva*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1963.

que el blanco trata de alejar de él cada vez más. El romanticismo y su afán libertario cobran toda su fuerza en un universo donde la guerra es el pan de cada día. Éste es el mismo contexto histórico de la trama de *Enma, la cautiva*.

La novela comienza con la imagen de una caravana de carretas cargadas de proscritos que se adentra en la pampa hacia el fuerte fronterizo de Pringles (ciudad natal de Aira). El jefe de la expedición es el General Lavalle, personaje importante de la historia argentina, opositor de Rosas en el conflicto entre unitarios y federales. Lo acompaña un ingeniero francés de nombre Duval a quien se le ha encomendado una tarea misteriosa. Entre los prisioneros se encuentra un número importante de mujeres acompañadas de sus hijos pequeños. El texto no precisa las razones de este destierro. Sabemos por la *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, que durante un periodo de las guerras civiles o de las campañas contra el indio un número de mujeres, esposas de soldados, acompañaba a las tropas; otras iban por cuenta propia con afán de fortuna y se prostituían<sup>115</sup>. El historiador David Rock menciona por su parte el hecho de que Rosas enviaba a la región a las prostitutas convictas<sup>116</sup>.

Volviendo a la novela, todo este primer capítulo se caracteriza por la crudeza y lo grotesco de los hechos y de los personajes. Luego se da una franca ruptura y se narra la historia de una de las mujeres que iba en la caravana: Enma. Su historia de cautiva rompe en muchos sentidos con el estereotipo difundido por la literatura del siglo XIX, así como la

---

<sup>115</sup>Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1990, p. 129 y p. 175.

<sup>116</sup>David Rock, *Argentina 1516-1987*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 163.

novela rompe también con el estereotipo del indio salvaje, o del espacio pampeano adverso a la civilización o incluso con el de la libertad en oposición al cautiverio.

Tantas rupturas pueden ser leídas dentro del contexto de su escritura. En efecto, es importante resaltar el hecho de que esta novela fue terminada de escribir en 1978 y publicada en 1981, años difíciles de la historia argentina, justamente cuando los militares se disponían a conmemorar el centenario de la conquista del desierto. Leo Pollmann, en su artículo sobre *Ema, la cautiva*, establece una serie de paralelismos entre algunos hechos relatados en la novela y la realidad de la dictadura argentina. Así, para él, la imagen de la caravana de miles de convictos, de los cuales sólo unos pocos regresarán con vida, es una forma de aludir a los miles de desaparecidos de la dictadura. Por otra parte, la impresión desenfrenada de dinero a la que se dedican algunos personajes de la novela sería una forma de evocar las técnicas inflacionistas que tanto han afectado a la economía argentina actual<sup>117</sup>. Sin embargo, César Aira rechaza todo tipo de catalogación como escritor comprometido. Este hecho no es ignorado por Leo Pollmann ya que lo menciona en una nota al pie de página en su artículo<sup>118</sup>. Por nuestra parte el autor también nos hizo partícipes de su rechazo de la literatura comprometida.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup>Leo Pollmann, "Una estética del más allá del ser. Ema, la cautiva de César Aira" en *Estudios Latinoamericanos*, 29. *La novela argentina de los años 80*. Roland Spiller (Ed.), Frankfurt, Editorial Vervuert, p. 178 y 187, 1993.

<sup>118</sup>*Op. cit.*, p. 179.

<sup>119</sup> Incluso nos mencionó la existencia de un texto inédito titulado *Pax puerilis* que él prefirió no publicar temiendo que se le catalogara de escritor comprometido. En efecto, en este texto Aira muestra a un padre en su quehacer diario con su niño

Además, Aira nos mencionó como fuente de inspiración para la escritura de *Ema, la cautiva* una novela chilena del siglo XVII de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán titulada *El cautiverio feliz*.<sup>120</sup> Esta novela narra las aventuras de un joven cautivo que aprende con los indios los secretos de la vida contemplativa y disfruta de ésta a más no poder: excursiones por el bosque, baños en el río etc. La inversión de lo que implica el cautiverio como privación de libertad también será el tema central de *Ema, la cautiva*. No es asombroso que la novela chilena haya seducido a César Aira. Su título ya implica una paradoja, que radica en la figura del oxímoron, en la que dos términos opuestos se anularán para formar otra realidad igualmente válida. Este procedimiento dialéctico marca toda la obra de Aira en diferentes niveles desde el estructural hasta el temático. Sin embargo, volviendo al compromiso político, se trata de una lectura que no se debe descartar completamente, como veremos más adelante.

El personaje de Ema rompe con el estereotipo romántico de la cautiva. Como dijimos anteriormente, este personaje aparece a partir del segundo capítulo de la novela cuando se abandona lo grotesco para entrar en la descripción de una vida idílica. Ema aparece casada con un

---

pequeño y en el desenlace una fuerza extraña hace desaparecer a este último. Lo que Aira pretendía era realizar un cuadro de un padre extenuado y aliviado de forma extraña. Las eventuales interpretaciones sobre la desaparición del niño son lo que lo hicieron optar por mantener el texto inédito. En la misma ocasión César Aira nos comentó que en su juventud estuvo detenido por razones políticas y que hasta ese momento no había querido transcribir en sus libros nada con respecto a esa experiencia. El silencio lo rompe en el texto "Tuve la suerte" en *La Trompeta de Mimbre*. Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

<sup>120</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

soldado llamado Gombo, tiene un hijo pequeño y otro en camino. Se alude brevemente a su llegada al fuerte de Pringles y a su vida de concubina del teniente Paz, otro personaje prominente de la historia argentina. Éste es el único periodo de su trayectoria que es descrito con la palabra “enclaustramiento” (p. 73) ya que el resto de su vida como cautiva transcurre prácticamente sin limitaciones. En efecto, el teniente Paz tiene que deshacerse de Ema pues espera la llegada de una cortesana europea y se la entrega al soldado Gombo. Con éste Ema lleva una vida sumamente tranquila: duermen, comen (la comida se encuentra al alcance de la mano) y fuman. Su marido se ausenta a menudo en el fuerte y Ema frecuenta a otro hombre con el cual se va de paseo al bosque:

A pesar de lo adelantado de su embarazo, Ema había iniciado un mes atrás una relación con este joven indio, al que conoció en unas de sus excursiones al bosque. Cuando su marido estaba de guardia solían pasar días enteros, y noches, en algún sitio del arroyo. No hacían otra cosa que dejar pasar el tiempo. (p. 103-104)

En ningún momento se emite juicio de valor alguno y el prototipo de la cautiva romántica se viene abajo. En efecto, nos hallamos lejos de María, la cautiva heroína de Echeverría que, puñal en mano, defiende su honor. Su amado Brian, al borde de la muerte, casi la repudia al sospechar que ha debido ceder a los indios:

Del salvaje la torpeza habrá ajado la pureza de tu honor, y mancillado tu cuerpo santificado por mi cariño y amor; ya no me es dado quererte. Ella le responde: -Advierte, que en este acero está escrito mi pureza y mi delito, mi ternura y mi valor.<sup>121</sup>

La vida de Ema con Gombo es interrumpida por un malón. Ella es hecha cautiva por los indios. Primeramente es vendida como concubina a uno llamado Dodi. Nuevamente se da otra ruptura con lo trágico del cautiverio de Echeverría. En su poema la pobre María, luego de perder a su amado Brian, se entera de que los indios han degollado a su hijo, tras lo cual muere de dolor. Aquí se dice que Ema tuvo que ser separada momentáneamente de su hijo varón (su niña ha nacido y permanece con ella) pero su marido: “para disipar su melancolía había revuelto cielo y tierra hasta encontrar al hijo del que la habían separado” (p. 143).

Este matrimonio se deshace casi inmediatamente y Ema pasa a formar parte del harén de mujeres de un rey indio: Hual. El estatus de Ema como mercancía humana va adquiriendo a lo largo de la novela un carácter cada vez más ambiguo. Las modalidades de su intercambio son poco explicitadas y a lo largo de la lectura este hecho aparece como un detalle insignificante hasta que nos percatamos que por el contrario Ema actúa de forma totalmente autónoma.

Con Hual pasa una temporada en la isla de Carhué. Luego parte a la aventura con un grupo de jóvenes. El carácter ambiguo de su condición de cautiva se va reforzando cada vez más pues Ema parece

---

<sup>121</sup> Esteban Echeverría, *op. cit.*, p. 22.

dejar a Hual por cuenta propia. Si su condición de cautiva es incierta su calidad de blanca tampoco parece muy obvia:

Aunque no se distinguía en nada de las indias, en la piel oscura y los rasgos mongoloides, su historia la clasificaba como blanca, y más aún, cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los salvajes. Aunque los caciques tenían una indiferencia perfecta: cientos de cautivas pasaban por sus manos anualmente [...]. (p. 152-153)

Desde ya se va insinuando el gusto estético de los indios y su refinamiento, punto que desarrollaremos más adelante.

A fin de cuentas que sea cautiva o blanca parece ser un detalle. Con esta banda de jóvenes se dirige al reino de Catriel y allí vive con sus dos hijos en casa de un guerrero que se había prendado de ella. Su carácter autónomo se va afianzando:

Una vez le dijo a Ema que uno de sus invitados, un funcionario de la corte, la quería llevar de concubina. Ella quería conocer la vida en el palacio y él la dejó elegir. (p. 160)

A lo largo de la lectura nos vamos percatando que en realidad el trayecto de cautiva de Ema es también un camino de iniciación. En el personaje de Aira convergen un ansia de individuación y de conocimiento:

Con el tiempo, fue invadiéndola una urgencia, cuya futilidad no podía medir sino con los círculos del universo entero, por



apoderarse del secreto del presente, por atravesar la unidad eterna de la vida y ver el velo fluctuante del sistema...” (p. 169).

Las necesidades metafísicas de Ema difieren totalmente de las de su homóloga, la cautiva de Echeverría:

Lo que quería, lo que buscaba con ansia su amorosa vigilia encontró gozosa al fin. Allí, allí está su universo, de su alma el espejo terso su amor, esperanza y vida; allí contempla embebida su terrestre serafín.<sup>122</sup>

Por el contrario, en *Ema, la cautiva* los hombres (que son más de uno) aparecen como detalles que hacen que para el personaje femenino su proceso de crecimiento sea más placentero. La mujer/objeto logra invertir su situación sin dejar por ello de ser objeto. Esto lo logra gracias a la indiferencia. Se trata por un lado de la indiferencia tal como la menciona Sarmiento en *Facundo*, es decir como la manera de protegerse de una realidad histórica y geográfica que impregna de inseguridad la vida del individuo<sup>123</sup>, y tal como aparece definida en algunos casos en la novela: “La época exigía una completa calma, los humanos debían volverse tan impasibles como los animales.” (p. 72-73). Por otro lado, la indiferencia también adquiere en la novela otra dimensión estrechamente vinculada con el concepto de libertad. Esta

---

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>123</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 57.

dimensión de la indiferencia también se halla expuesta en el texto hindú *Baghavad Guita*, episodio del *Mahâ-Bhârata*, uno de los libros de cabecera de Aira<sup>124</sup>. Ya volveremos a este punto.

Durante su estadía en el reino de Catriel Ema oye hablar de otra cautiva llamada F.C. Argentina, cuya existencia estaba rodeada de leyendas. El nombre enigmático de esta cautiva también puede aludir a la realidad histórica del momento cuando el país consistía en una federación de ciudades, tal como lo dice también Sarmiento<sup>125</sup>. El país aparecería así como la gran cautiva, presa de sus luchas internas. Este episodio también puede ser visto como un reflejo de *Historia del guerrero y de la cautiva* de Borges. En efecto, en esta ficción se da el encuentro entre una cautiva inglesa con otra compatriota, abuela de Borges. Este encuentro produce una revelación en esta última ya que ve en la primera “un espejo monstruoso de su destino”<sup>126</sup>. Ema también tiene una revelación al oír hablar a F.C. Argentina, pero de otra índole:

Oyéndola, creyó comprender por primera vez la melancolía, al comprender su vida. Los indios habían disuelto su infancia, habían caído sobre ella como el más hermoso de los espectáculos del cielo, habían sido ideas. 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

---

<sup>124</sup> Correspondencia privada (13 de mayo de 1996).

<sup>125</sup> *Op. cit.*, p. 181.

<sup>126</sup> Jorge Luis Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva” en *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé, 1972, p. 53.

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. (p. 168)

En este pasaje ya se aprecia la inversión de la imagen estereotipada del indio salvaje. En el caso de Aira, esta imagen inversa tiene asidero en la obra de Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Los indios de Aira corresponden a la idea de dandismo intelectual con la cual Lévi-Strauss describe ciertas poblaciones llamadas “primitivas”. Este punto lo desarrollaremos más adelante. Volviendo al fragmento citado, éste ilustra la problemática del hombre frente a su libertad. En efecto, según Erich Fromm, el hombre emerge de un estado primitivo en el que vive en armonía y fusión con la naturaleza. El hombre se va a separar de la naturaleza, se va a *liberar de* ella y va a ser *libre para* establecer sus propias reglas. Pero ambos procesos no han sido sincrónicos en la historia de la humanidad. El hombre se separa paulatinamente de la naturaleza pero su libertad para autogestionarse se ve siempre frenada por diversos factores económicos, sociales y políticos. La realización de su individualidad siempre encuentra obstáculos al mismo tiempo que los vínculos que le daban seguridad se van haciendo cada vez más frágiles. Este desfase hace que la libertad sea una carga insoportable para el ser humano, dominado por la angustia dada su insignificancia en el mundo, o que adopta una actitud de indiferencia<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup>Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 52-54.

En el último fragmento citado la melancolía del indio puede estar dirigida justamente a ese periodo de fusión con la naturaleza. Los indios han disuelto la infancia de Ema, periodo igualmente de fusión al nivel individual del ser humano. Esto lo realizan precisamente bajo la forma de ideas, es decir lo que distingue al hombre del animal: su capacidad de pensar. Estos elementos colocan al indio del lado del llamado “hombre civilizado” que ha optado por la indiferencia o frivolidad. Sus plumas y pinturas en el cuerpo son, una vez más, un detalle.

A nivel colectivo el hombre se libera de la naturaleza, a nivel individual se libera de los lazos que lo unen a su madre. Este aspecto de la temática del “liberarse de” aparece en *Ema, la cautiva* con una serie de imágenes que aluden a este tipo de fusión del hombre. Primeramente es de notar que Ema aparece embarazada prácticamente durante todo el relato. La gestación como estado inicial de fusión del ser humano con su mundo (la madre) y viceversa acompaña al personaje durante todo su trayecto y proceso de individuación. Vemos cómo a nivel del personaje se da también un desfase que hace que la libertad se vea siempre matizada.

En segundo lugar, la fusión que implica el embarazo va a la par de una fusión anterior con el sexo opuesto. Si bien Ema está perennemente embarazada, en el texto no se da prácticamente ninguna escena sexual, por lo menos entre seres humanos. Sin embargo, un fragmento describe el acoplamiento entre dos manatíes<sup>128</sup>. Lo relevante de la escena se ve

---

<sup>128</sup> manatí: Mamífero sirenio que vive en las costas orientales de América, de unos cinco metros de longitud, cuerpo grueso y piel cenicienta, velluda y de tres o cuatro centímetros de espesor. Diccionario de *María Moliner*.

subrayado en el texto por el hecho de que el apareamiento tiene lugar en la cumbre de una isla que a su vez se halla en el centro de una laguna. Lo que observan los personajes, entre ellos Ema, es, por decirlo así, una escena primordial:

Comprendieron que estaban a punto de ver, por obra del azar, un apareamiento. El macho no podía más de la excitación. Cuando nadó al revés le vieron dos cuernos a los lados de la cloaca, erectos, del largo y ancho de dos lápices, y terminados en puntas aguzadas. La hembra giraba: la cloaca envuelta en anillos de materia bulbosa que latía. Se acoplaron y cayeron hasta el fondo. Gritaban, y el agua alejaba los gritos. Se revolcaban sin despegarse en el éxtasis. A su alrededor se difundió una maraña de hilos blancos. Cuando se soltaron subieron a la velocidad del rayo; asomaban las cabezas como dos nadadores y resoplaban con violencia: habían estado sumergidos no menos de quince minutos. Se alejaron bogando alegremente por la hoya. (p. 137)

Lo detallado de la descripción compensa todo el silencio en torno a los embarazos de Ema. Los jóvenes asisten cautivos a la escena del apareamiento, imagen de fusión por excelencia, en el que se pierde momentáneamente la libertad pero que es quizás el mejor ejemplo de un cautiverio feliz.

En cuanto al indio, cabe recordar que desde *La cautiva* de Echeverría y pasando por el *Martín Fierro* de Hernández la literatura argentina ha impregnado su imagen de negatividad. El indio es cruel,

sanguinario, en resumidas cuentas es un salvaje. Aquí, como ya hemos visto, el indio es asimilado a las ideas y al arte. Así lo descubre Ema:

Aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de etiqueta y licencia. Etiqueta del tiempo, licencia de la eternidad. Visión y reposo. El sonido soñoliento del agua. Para eso vivían. (p. 151)

Etiqueta y licencia, imposición y libertad se entremezclan. Es decir que el mundo indígena logra realizar una fusión de dos términos opuestos y su armonía, así como logran hacer del cautiverio una experiencia feliz. Los indios son pues unos expertos en dialéctica, lo que nos envía una vez más a las teorías de Lévi-Strauss. Recordemos que en la conclusión de *La pensée sauvage* Lévi-Strauss afirma la primacía del pensamiento dialéctico pero no lo opone al analítico, por el contrario ve, en la razón dialéctica, la razón analítica en proceso<sup>129</sup>.

Volviendo a los estereotipos invertidos, la literatura argentina siempre presenta el espacio de la pampa como poco propicio a la civilización. El indio siempre forma parte íntegra de la brutalidad del espacio y los seres que lo habitan. Así, en Echeverría el mundo salvaje aparece como un ser adverso al blanco que ve por doquier imágenes brutales:

---

<sup>129</sup>Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 292-293.

Aquí se vía al voraz cuervo, tragando lo más asqueroso y vil;  
allí la blanca cigüeña, el pescuezo corvo alzando, en su largo  
pico enseña el tronco de algún reptil.<sup>130</sup>

Incluso imágenes como estas encuentran su contrapunto en *Ena, la cautiva*: “Lo último que vieron con la luz del día fue una gran cigüeña de anteojos que pasó volando en dirección del bosque.” (p. 129). El cuestionamiento del orden del mundo llega al punto en que el animal, lo animal por excelencia, tampoco está desprovisto de intelecto.

El refinamiento intelectual, o dandismo, del indio tiene su mayor expositor en Hual, el rey indio que elabora todo un discurso filosófico sobre el significado de la vida:

La vida es un fenómeno primitivo, destinado a la más completa desaparición. Pero la extinción no es ni será súbita. Si lo fuera no estaríamos aquí. El destino es la fuerza estética de lo incompleto y abierto. (p. 144)

La idea de la imposibilidad de la vida es, en la novela, la base del pensamiento indígena:

“La vida es imposible”, era el pensamiento en su forma más clara y definitiva, es decir un modelo, y siempre lo tenían presente. Durante toda la vida. Ya estuvieran procreando, mirando pasar una nube, comiendo un alón de pintada,

---

<sup>130</sup> Esteban Echeverría, *op. cit.*, p. 32.

nadando, esperando el sueño..., era lo único que sabían, y no contaban con nada más. (p. 170)

La existencia de un hecho puede así ser negada al mismo tiempo que tiene efectivamente lugar. Esta misma paradoja tiene su reflejo en la temática del hombre ante su libertad. En efecto, a medida que el hombre se va liberando del mundo y adquiriendo libertad para autoregirse se va dando cuenta de su insignificancia y ve en la libertad un regalo envenenado. Un hecho ilustra este punto en la novela. Un coronel se lanza a la impresión de dinero y con un afán de innovación crea una moneda especial: el comodín, que podía tener cualquier valor que le diera su dueño. Se pensó que este comodín llevaría al caos pero resultó que nadie quería tenerlo en su poder más de un día ya que “impedía pensar”<sup>131</sup> (p. 187). Es así como la libertad desenfrenada es asimilada a un estado anterior al del ser humano como ser pensante.

En cuanto a la trayectoria de Ema, la cría de faisanes despierta en ella un gran interés. Un buen día se despide de su marido de la corte y parte hacia un criadero. Su marido le facilita todos los contactos para que lleve a cabo su empresa. Se casa con otro hombre, uno de los ingenieros-zoólogos, tiene a su tercer hijo y decide regresar a Pringles. Su autonomía se hace totalmente explícita: “Le comunicó a su marido la decisión de volver al fuerte del que había sido arrebatada años atrás.” (p. 172) Durante un periodo va a vivir sola, luego acepta la invitación de un oficial, tiene amantes pero “las excursiones sentimentales ahora no podían ser todo para ella.” (p. 174) Ema no sólo deja atrás al modelo de

---

<sup>131</sup> También se puede observar un paralelismo con *El Zahir* de Jorge Luis Borges en el que la moneda del mismo nombre crea un tipo de obsesión en el que la posee.



la cautiva sino también a otra de sus homólogas, obviamente Ema Bovary y su trágico destino. Decide montar su propio criadero de faisanes, logra que le otorguen veinte mil hectáreas de bosques y praderas y un crédito. El negocio de Ema va viento en popa, espera a su cuarto hijo pero ya no se habla ni de maridos ni de amantes, es algo accesorio en su vida de mujer independiente. Ahora cuenta con sus compañeros de empresa, un grupo de indios con los que decide tomar unas pequeñas vacaciones y se dirigen a las Cuevas de Nueva Roma donde concluye la novela:

Se detuvieron en un gran salón rectangular: la pared del fondo no existía, era un cuadrado tan deslumbrante que apenas se dejaba mirar [...]. Nada interrumpía la visión. [...] todo era blanco, el cielo y la tierra. La nieve caía sobre las olas, de las que no percibían más que la agitación. (p. 230)

La precisión sobre la inexistencia de esa pared del fondo y su reemplazo por una visión infinita y blanca hace de este último episodio una anti-alegoría de la caverna de Platón<sup>132</sup>. No hay ningún tipo de cadena que impida ver las verdaderas ideas pues ellos mismos son las ideas. La filosofía como camino de iniciación hacia el conocimiento dialéctico encuentra en ellos mismos su resultado puesto que encarnan en sí la dialéctica. Por otro lado el hecho de que la novela concluya con la instalación de los personajes en esta caverna implica un regreso al estado primitivo del hombre. La dicotomía entre la civilización y la

---

<sup>132</sup>Este paralelismo ya ha sido puesto en evidencia por Leo Pollmann, *op. cit.*, p. 189-190.

barbarie ya no tiene ningún sentido. Ambas nociones se han amalgamado en la novela tal como ha sucedido en la realidad para dar como resultado lo que es hoy Argentina, o más bien lo que era en el momento de la escritura de esta novela cuando unos bárbaros conmemoraban el exterminio de aquella civilización.

Para terminar volvamos a la idea del compromiso (o no compromiso) político de Aira. Citémoslo:

La indiferencia es una manera de acceder a la libertad. Vivimos en una moral que nos obliga a reaccionar, a tener respuestas apasionadas. Y somos víctimas, prisioneros de esta obligación. La única solución para salir de este juego maléfico es la indiferencia: aprender a no reaccionar. La historia argentina obliga a los escritores a reaccionar con respecto a lo que pasó y lo que pasa en el país. De allí la necesidad de inventar un mundo feliz, diferente. Lo imaginario reacciona gracias a la indiferencia.<sup>133</sup>

Por lo tanto la indiferencia no implica forzosamente pasividad, o como lo dice la *Guita*: “Quien vea la acción en la inacción y la inacción en la acción es sabio entre los hombres.”<sup>134</sup> Vemos pues que aunque Aira no enarbole la bandera del compromiso, ésta no deja de estar presente en su obra, quizás en forma de retazos que uno debe recoger y juntar. La paradoja de la indiferencia como motor de lo imaginario, o

---

<sup>133</sup>César Aira, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, M.E.E.T., Saint Nazaire, 1991, 72-73.

<sup>134</sup>Yogi Ramacharaka, *Bhagavad Guita*, Barcelona, Editorial Humanitas, 1991, p. 37

como forma de reacción, nos muestra una vez más que todo se equivale, en la vida, como en la ficción pues para Aira esta distinción tampoco existe<sup>135</sup>. Todo forma parte de la misma realidad llena de intercambios y transformaciones.

---

<sup>135</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

## CAPÍTULO IV

### USOS Y DESUSOS DE ESTEREOTIPOS EN *LA PRUEBA*

La novela desarrolla un tópico de la literatura sentimental cuyo origen se remonta al cuento popular: la prueba de amor. En efecto, recordemos que dentro de la tipología de las acciones propias de este género Propp distingue un tipo particular de “tarea difícil” que tiene como consecuencia la obtención de la prometida y por ende el matrimonio<sup>136</sup>. Este tema se ha ido desarrollando a través de la historia de la literatura cobrando siempre aires de proeza. En nuestra época contemporánea ya se sabe que la prueba de amor se ha convertido en un cliché que puede tomar la forma de un anillo de brillantes y cuya cúspide es el juramento de fidelidad ante un altar. En todo caso, ya sea de la cabeza del dragón o del anillo, de lo que se trata es de encontrar un parámetro (objeto y/o acción) que sirva para medir algo que hasta ahora escapa a cualquier tipo de medida: el amor. Lo que es seguro es que al intentar encontrar un parámetro a lo inconmensurable se puede llegar muy lejos. Esto es lo que intenta César Aira en esta novela en que el cliché de “el amor que mueve montañas” se lleva a sus últimas consecuencias.

---

<sup>136</sup>Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, p. 76.

La novela también se construye como una referencia a la obra de Roberto Arlt. En efecto, la prueba de amor como tópico sentimental fue desarrollada en toda la literatura de Arlt. Aquí nos centraremos en dos textos arltianos cuya problemática gira en torno a este tópico. Se trata por un lado del cuento *El jorobadito* y por otro de la obra de teatro *Prueba de amor*.

De hecho nuestra definición del carácter imposible de la prueba de amor como parámetro proviene de esta última obra. Así lo afirma Guinter, el personaje masculino de la pieza, quien hace venir a su apartamento a su prometida, Frida, para pedirle una prueba de amor:

[...] lo trágico del amor consiste en que, siendo un sentimiento abstracto, se mide en las relaciones sociales con la vara de los hechos concretos.<sup>137</sup>

Es esta “vara de los hechos concretos” la que va a adquirir proporciones desmedidas a tal punto que todo, lo concreto y lo abstracto, se verá puesto en tela de juicio.

Resumamos la trama de *La prueba*. Una adolescente, Marcia, hace el trayecto de vuelta a casa después de un día de clase. Interrumpen sus ensoñaciones dos chicas punks que la abordan. Una de ellas, que responde al nombre de Mao, le hace propuestas obscenas. Después de recuperarse de la sorpresa Marcia sigue su camino sin hacerles caso pero Mao, seguida de la otra, que se llama Lenin, no abandona sus intenciones. Después de un primer intercambio verbal Marcia accede,

---

<sup>137</sup>Roberto Arlt, *Prueba de amor, Obras completas*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, Biblioteca del Sur, 1991, p. 228.

impulsada por la curiosidad, a ir con ellas al Pumper Nic, un restaurante de tipo fast-food situado en el barrio de Flores.<sup>138</sup> El interés de Marcia es hacer preguntas a las punkies para poder entender algo de aquel mundo y de aquella ideología. El intercambio resultará infructuoso en cuanto a la expectativa que acabamos de enunciar pero a pesar de ello Marcia decide continuar en compañía de las dos chicas que ejercen en ella una atracción cada vez más fuerte. Al salir del Pumper Nic permanecen en la calle un rato más durante el cual Mao desarrolla un discurso sobre el amor y sus pruebas. Paralelamente Marcia descubre la belleza en el rostro de Mao y lo distinto en el rostro de Lenin. Mao decide darle una prueba de amor a Marcia. Las tres chicas se dirigen a un supermercado del barrio. Allí, las dos punks van a realizar un asalto, acompañado de una violenta masacre, afirmando a la concurrencia aterrorizada que ellas son el “Comando del amor” y que todo lo que suceda será “por amor”. (p. 74)

La novela comienza de forma abrupta con la propuesta obscena de Mao: “¿Querés c... ?” (p. 7). Éstas son las primeras palabras del texto y la sorpresa que pueden provocar en el lector es inmediatamente compartida con el personaje de Marcia en las líneas que siguen: “A Marcia la sorpresa le hizo incomprensible la pregunta.” (p. 7) El cortejo amoroso se ve igualmente víctima de esta ruptura de las normas y convenciones. Cabe notar que el efecto de sorpresa también proviene de la capacidad del lector de ser más o menos mal pensado en la

---

<sup>138</sup>Este restaurante existe en la realidad en el barrio de Flores, al igual que el gimnasio donde se desarrolla la trama de *La guerra de los gimnasios*.

interpretación de los puntos suspensivos ya que por el momento nada en el texto hace pensar que se trata de una invitación de orden sexual.

A partir de este punto el relato realiza un flashback en el que se describe el trayecto de Marcia desde su escuela hasta el lugar en que la abordan las punks. Esta descripción servirá para dar algunas informaciones sobre el pasado del personaje. También disponemos de algunos elementos que permiten establecer el retrato físico de Marcia. Pero lo que debe llamar esencialmente la atención de esta pausa es que pone de realce el carácter soñador de la muchacha, lo que es prácticamente una constante en los personajes de Aira. Las ensoñaciones de Marcia tienen, como es usual en estos personajes, un carácter hermético que da la sensación de asistir a un prelude del relato.

El personaje de Marcia tiene algo de semejante con todos los personajes arltianos, que por lo general son hombres que ya no ven el sentido de su existencia y que atraviesan una profunda depresión. En efecto, todos estos personajes masculinos, pertenecientes en la mayoría de los casos a las clases desfavorecidas, son representados a través de retratos tétricos que los muestran en el mero fondo del abismo y la humillación (infligida esencialmente por una mujer). Estas figuras masculinas son aquí reemplazadas por una adolescente que no acepta su cuerpo y otras dos más, las punks, que resumen en sí el malestar de la juventud, con lo cual los personajes de la novela de Aira se anclan más en la realidad de nuestras sociedades modernas. Pero, y sobre todo, el gran distanciamiento con respecto a Arlt es el abandono de su mundo misógino y maniqueo y su reemplazo por otro basado en la multiplicidad de puntos de vista.

Veamos el retrato de Marcia que nos ofrece el texto:

Marcia tenía sobrepeso, y un problema en las vértebras que a los dieciséis años no era grave, pero podía llegar a serlo. [...] la grave depresión que había sufrido, con su clímax unos pocos meses atrás, la obligó a moverse sin cesar para sobrevivir, [...] (p. 7-8)

El malestar de Marcia parece provenir de una especie de inadecuación, sentimiento bastante frecuente tanto en los personajes de Arlt como en los de Aira:

Flores, con su gran sociedad juvenil en la calle, se alzaba como un espejo de su historia, algo alejado del escenario original, no mucho, al alcance de una caminata vespertina; de todos modos resultaba lógico que el tiempo se hiciera más espeso al llegar. Fuera de su historia se sentía deslizar demasiado rápido, como un cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia. Tampoco debía haberla en exceso, o quedaría detenida, como le había sucedido en el período bastante trágico que ya empezaba a palidecer en el pasado.  
(p. 8)

Son de notar los términos “espejo” y “escenario original” para referirse a la vida del barrio de Flores y a la de Marcia respectivamente. Con respecto a Flores, hay que tener presente que se trata del barrio tanto de Aira como de Arlt y que le ha servido al primero de fuente de inspiración en varias ocasiones ya mencionadas. Teniendo en cuenta la



referencia a la obra de Arlt, los términos “espejo” y “escenario original” pueden adquirir un sentido particular. En efecto, el espejo alude al reflejo que se puede establecer entre esta novela y la obra de Arlt. Esta última, por otro lado, también puede calificarse como escenario original con respecto a la novela de Aira. La mención del barrio de Flores añade otro punto de unión entre ambas obras. El término que termina de establecer esta relación es “espeso”, que se refiere al tiempo ya que nos remite a la “vida espesa” de Arlt. Ésta consiste en el estado de malestar de los personajes arltianos cuando ya no ven el sentido de la vida, en pocas palabras en el momento en que se encuentran en plena depresión<sup>139</sup>. Sin embargo, el hecho de que el texto sitúe explícitamente la depresión de Marcia en un punto anterior al desarrollo de la trama propiamente dicha, sirve para marcar cierta distancia. En efecto, en las novelas de Arlt la “vida espesa” forma parte integral de la trama. Veamos dos ejemplos en los que se puede notar esta noción de espesor que caracteriza la vida de los personajes arltianos. Primero la descripción del estado de ánimo del pobre Erdosain, personaje principal de *Los siete locos*, después de que su mujer, Elsa, lo abandona por otro:

Vivía simultáneamente en el alejamiento y en la espantosa proximidad de su cuerpo. [...] Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo alejaba más y más del universo de los hombres. [...] Sólo perduraba para su sensibilidad una conciencia forastera a lo que le había ocurrido, un alma que no tendría el largo de la

---

<sup>139</sup>Seminario “Imaginario amoroso en la obra de Roberto Arlt” dictado por Alberto Giordano en la Universidad de Grenoble. (abril de 1999).

hoja de una espada y que vibraba como una lamprea en el agua de su vida enturbiada.<sup>140</sup>

La misma noción de espesor aparece en el personaje de Silvio Astier:

Cayó sobre mí una oscuridad cuyo tejido se espesaba lentamente. Perdí en la memoria el contorno de los rostros que yo había amado con recogimiento lloroso; tuve la noción de que mis días estaban distanciados entre sí por largos espacios de tiempo... y mis ojos se secaron para el llanto.<sup>141</sup>

Aira recurre al motivo arltiano de la “vida espesa” para hacerlo funcionar más bien como motor de otra cosa o como punto de partida de una ficción que irá marcando con sus propios motivos. En efecto, los motivos airanos comienzan a hacer prontamente su aparición y a configurar el cuerpo del relato. Por ejemplo, el crepúsculo, imagen recurrente en la obra de Aira como momento de pasaje o del continuo entre ficción y realidad hará su llegada en las líneas que siguen:

En el sentido en que caminaba, Marcia tenía el crepúsculo adelante; al fondo de la avenida había una luz intensa, roja, violeta, anaranjada; pudo verla sólo al acercarse a Flores, cuando Rivadavia hacía una suave curva. (p. 8-9)

---

<sup>140</sup>Roberto Arlt, *Los siete locos*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1996, p. 58.

<sup>141</sup>Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Santillana, 1996, p. 70.

Al relacionar el crepúsculo con el barrio de Flores éste adquiere una vez más la connotación de lugar de inspiración que induce a la ensoñación. Esto es aún más patente después:

Sea como fuera entraba a ese reino encantado, que no era ningún lugar, era un momento causal de la tarde. ¿Había llegado ella a él? ¿Él a ella? ¿La había estado esperando? No se hacía más preguntas porque ya estaba allí. (p. 9-10)

El crepúsculo es descrito así como un momento crucial. Sin embargo, las interrogaciones del pasaje citado tienen un elemento ambiguo. En efecto, al efectuar otra lectura de éstas, abstrayéndolas del contexto, obtenemos una serie de frases interrogativas estereotipadas que hacen pensar en los folletines de amor. Este doble sentido que se puede deducir de estas frases está relacionado con otra característica del personaje de Marcia: su condición de virgen.

La imagen del crepúsculo como continuo se hace cada vez más pertinente en las líneas que siguen ya que se describe el momento en términos de “pasaje” y de “resistencia”. Por otro lado se hace alusión al mundo de la infancia. A él se alude nuevamente al final de la novela. La puerilidad aparece como motor de la imaginación, o como secreto o truco de ésta:

Hablaban, gritaban, se murmuraban secretos, pero todo se resolvía vertiginosamente en la nada [...]. Tuvo que zigzaguear para pasar por fuera de unos círculos dentro de los cuales reverberaba el secreto. El secreto era ser niño o no

[...]. No era un área de resistencia, salvo poética, imaginaria, sino un suave tumulto con grandes y pequeñas risas. (p. 10)

La resistencia “poética “ e “imaginaria” que habría que vencer para entrar al mundo infantil asimila este último al mundo de la ficción. Vemos que por el momento se ha venido dando una condensación de temas propios de Aira: el ya mencionado crepúsculo como momento de pasaje y el mundo infantil como reino de la imaginación, aspecto que Aira desarrolla ampliamente en *Cómo me hice monja*. Otro motivo airano, la paradoja, también hace su aparición:

La música modificó su estado de ánimo, lo llevó a su culminación inexpressada. [...] La música era la resistencia que faltaba para hacer el pasaje totalmente fluido. [el subrayado es nuestro]. (p. 11)

La paradoja radica en que lo que provoca la fluidez del momento sea una resistencia. El proceso del crepúsculo se ha llevado totalmente a cabo. Paralelamente concluyen también las ensoñaciones de Marcia. Éstas terminan con otra paradoja:

Se diría que era un fantasma, que era invisible. Pero eso no hacía sino volverla más y más el centro vacío de todas las miradas y conversaciones [...]. Era la nube de jóvenes desconocidos... (p. 12)

Así concluyen las ensoñaciones de Marcia y se vuelve al punto de partida, es decir las propuestas obscenas de Mao: “A vos te digo ...

¿Querés c...?” (p. 12). El discurso obsceno se desarrolla un poco más: “Estás buenísima y te quiero c... [...]. Sos la que estaba esperando, gorda de m... No te hagas la difícil. Quiero lamerte la c... ¡Para empezar!” (p. 13).

Las palabras de la punk van a surtir un efecto particular en la manera en que Marcia percibe su entorno. Marcia decide seguir su camino sin hacerles caso pero inmediatamente se da cuenta de que algo ha cambiado:

Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real, cosa que nunca sucedía con la música [...]. Por donde iba había grupos juveniles todavía, [...] pero ya no eran como antes emblemas de una belleza o de una felicidad, sino *de otras*. En efecto, todo había cambiado [...]. Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad. No porque se hubiera hecho más real o menos real, sino porque parecía como si ahora todo pudiera suceder. Antes era como si nada pudiera suceder. Era el sistema de belleza y felicidad de los jóvenes [...]. De pronto todos eran distintos, como si un gas de dispersión instantánea los hubiera transformado [...]. No se necesitaban catástrofes ni cataclismos [...]. Al contrario: en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores. (p. 15-16)

La aparición de las punks en la vida de Marcia puede asemejarse al “hecho extraordinario” arltiano, es decir al suceso súbito que esperan los personajes arltianos y que debe provocar la transformación de la vida.<sup>142</sup> El carácter extraordinario del hecho es explicitado en el texto:

Que dos chicas, dos mujeres, la hubieran querido levantar, en voz alta, con obscenidades, dos punks que confirmaban su autoexpulsión violenta de los buenos modales... Era tan inesperado, tan novedoso [...]. Decirlo bastaba, cualquiera fuera la intención. Decirlo era irreversible. Era un clic, y todo lo demás quedaba atrás. (p. 16-17)

La transmutación de valores que se menciona en el texto es una clara referencia a la filosofía de Nietzsche que, como ya hemos visto, ha influenciado a Aira, y también a Arlt, anteriormente. El hecho de que se trate de dos chicas no es anodino en este sentido. Ya se sabe hasta qué punto la sociedad ha juzgado severamente la homosexualidad y la femenina aún más. Si a esto se le añade un cortejo homosexual a dúo, se puede decir que se ha llevado a sus extremos lo que la sociedad rechaza, de allí que los valores se vean alterados a tal punto que ni siquiera una catástrofe natural tendría el mismo resultado.

La transmutación de los valores abre un campo de posibilidades enorme. Si el orden del mundo se ve alterado o cuestionado el ámbito de lo potencial se ve multiplicado: todo puede suceder. La virgen, otra figura arltiana, aparece en la novela de Aira como una personificación

---

<sup>142</sup>Seminario “Imaginario amoroso en la obra de Roberto Arlt” dictado por Alberto Giordano en la Universidad de Grenoble. (abril de 1999).

de este fenómeno ya que funciona como un cúmulo de relatos potenciales: en su vida todo puede ocurrir todavía, todo está por hacerse o por experimentarse:

Marcia era de esas chicas de su edad de las que puede jurarse que son víctimas. Aunque no lo sean, se lo puede jurar. Quizás por eso la habían elegido. No son tantas las de ese tipo, aunque sean muchas las vírgenes. Alrededor de la virgen late una atmósfera, que se hace atmósfera por ella, de posibilidades, de miradas, tiempo, mensajes... Si no lo parece, la atmósfera es más pura, más transparente, todo fluye más rápido. Si lo parece, y era su caso, uno en un millón, la atmósfera puede estallar en realidad. Todas las caras a su alrededor, los cuerpos, distendidos, absortos, exhibicionistas, se habían cargado de historias y de intenciones de historia, como una miríada de relatos entre los que pasaba... (p. 16).

La idea de la realización de lo posible o de lo potencial es central en la novela y se halla relacionada con el concepto de verdad. Más adelante, en la segunda parte de este trabajo, estudiaremos el juego de pasarelas que se da en la obra de Aira entre las nociones de “verdad” y “mentira”. En la novela que nos ocupa la noción de “verdad” está estrechamente relacionada con la prueba de amor: “Escuchame, Marcia, lo que te dije es cierto. Fue verte y quererte. Es *completamente cierto*. Todo lo que puedas pensar... es *verdad*.” (p. 19). En estas líneas se manifiesta una vez más el poder de lo posible, esta vez a través del

pensamiento. Al darle tal poder al pensamiento es la imaginación la que se beneficia también y que hace suyo el concepto de “verdad”. Ya vimos que en *Embalse* se reivindica este poder de lo imaginario como fuente de conocimiento. Además, como acabamos de decir, la noción de verdad en esta novela es la que anuncia la llegada de la prueba. Lo que se anuncia como verdadero (“verte y quererte”) es el cliché del amor a primera vista, el flechazo, algo que no tiene nada de racional y que sin embargo cuenta con cierta aceptación general en cuanto a su veracidad, aunque en el fondo nos haga sonreír ya que se trata de una manifestación del amor que se da generalmente en la adolescencia. En la novela el poder de realización de lo potencial se presenta como una prerrogativa de la juventud:

Todo podía suceder, realmente, y los que podían hacerlo suceder eran esos cientos de jóvenes que salían a la calle a perder el tiempo al anochecer, después del colegio. Podían todo. Podían hacer caer la noche en pleno día. Podían hacer girar el mundo [...]. (p. 16)

Se trata entonces de presentar la juventud como la edad en que se puede llevar a cabo todo lo posible. Esta imagen de la juventud funciona como otro cliché con el cual Aira experimentará hasta llevarlo lo más lejos posible. El uso que hace Aira de los clichés es algo particular en este sentido. Como ya lo ha subrayado Sandra Contreras, no se puede decir, por lo menos en esta novela, que los utilice con el objetivo de realizar una parodia o una crítica, sino más bien como objetos de



experimentación para ver qué se puede producir con ellos<sup>143</sup>. La experimentación se puede llevar al extremo en que nuestro sentido común se pone a prueba, lo que le da otra dimensión al título de la novela, como veremos. Ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente diálogo entre Mao y Marcia:

-Me entendiste mal, Marcia. No hables de sexo porque no tiene nada que ver. Lo que yo quiero es acostarme con vos, darte un beso en la boca, mamarte esas tetas gordas que tenés, abrazarte como a una muñeca...

[...]

-No soy lesbiana.

-Yo tampoco. (p. 20-21).

El estereotipo o idea preconcebida que se viene abajo es el de la definición de la lesbiana. Sandra Contreras subraya el uso particular en *La prueba* del estereotipo tal como lo vimos más arriba y resalta el rechazo del texto a todo maniqueísmo moral. Entre los ejemplos que cita están ciertas afirmaciones de Mao, en particular la que contiene este diálogo (“no soy lesbiana”) para mostrar cómo la novela “pone en escena la ingenuidad y falsedad en la que se asientan las categorías que nos estructuran la vida cotidiana [...]”<sup>144</sup> El cuestionamiento de nuestras definiciones se enfrenta a la certeza de que nos hallamos ante un

---

<sup>143</sup>Sandra Contreras, “Literalidad, catástrofe, imagen (Sobre *La prueba* de César Aira)” *Boletín/5 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, octubre de 1996, p. 36.

<sup>144</sup>*Ibid.*

encadenamiento de contradicciones o de absurdos. En efecto, no se trata de sexo sino de una serie de acciones a las cuales la única denominación que hallamos es la de “sexo” (los personajes ya pasaron la edad de jugar al doctor). Es como si este diálogo zarandeara nuestro sentido común y la razón. En una novela, y en una obra, en la que se trata de experimentar hasta dónde se puede llegar con cualquier categoría o con cualquier definición tal fragmento puede ser visto como un paréntesis o un descanso en el que por fin tuviéramos la oportunidad, aunque sea una vez y en nuestro fuero interno, de llamar al pan pan y al vino vino. Se trata de un descanso fugaz y/o falso pues lo que predomina en la novela es la alteración nietzscheana de los valores. El propio personaje de Marcia debe aceptar este estado de cosas y olvidar las premisas dualistas:

Más allá de lo que confesaba, más sinceramente Marcia estaba desilusionada de que la conversación no hubiera dado frutos. Y no tanto por no haber obtenido más datos sobre el mundo punk [...] sino porque el mundo punk no se hubiera revelado como un mundo al revés, simétrico y en espejo al mundo real, con todos los valores invertidos. Eso habría sido la verdadera simplicidad, y la habría dejado satisfecha [...].  
(p. 60-61)

Si el mundo punk se le hubiera revelado de tal manera eso le permitiría a su vez establecer parámetros precisos sobre su propio mundo. Sin embargo, la tensión de la dualidad no se resuelve ya que tal dualidad no existe, lo mismo que la visión maniquea que tanto hubiera

facilitado las cosas. La visión dualista es reemplazada por otra algo caótica basada en la posibilidad de existencia de todo lo imaginable.

En este punto el distanciamiento con respecto a Arlt es flagrante. En efecto, *Prueba de amor* desarrolla una visión maniquea de las relaciones entre hombres y mujeres. Así se lo expresa a su prometida el personaje de Guinter:

En la actualidad las únicas mujeres que se casan son las que han pasado por varias manos. Ellas aprovechan el conocimiento que les confiere la conducta ilegal, para proporcionarse un marido, [...]. Entiendo que la mujer practica conducta ilegal cuando infringe todos los aparentes principios morales que son la base de nuestra sociedad burguesa. La sociedad burguesa condena la libertad sexual en la mujer... Pues bien..., la hipócrita actual finge despreciar tales prejuicios, para valorizarse intelectualmente hacia el hombre, para encadenarlo con lazos de pasión y arrastrarlo así a la consumación del matrimonio, que es la suma de todos los prejuicios e inmundicias que basamentan la sociedad burguesa.<sup>145</sup>

Raramente se puede encontrar tal suma de definiciones e ideas categóricas, lo que se sitúa en el extremo opuesto de la ideología que hasta ahora se ha venido percibiendo en *La prueba* y que se verá confirmada por el resto del texto.

---

<sup>145</sup>Roberto Arlt, *Prueba de amor*, p. 228.

El poder de realización de lo posible se presenta en la novela esencialmente a través de las relaciones humanas, por un lado los intercambios verbales entre las punks y Marcia y por otro los que se dan entre las punks y otros personajes. Así, cuando las chicas van al Pumper Nic las punks rompen una vez más las reglas de cortesía cuando una supervisora viene a exigirles que consuman algo y que quiten (Mao) los pies de los sillones:

No podía menos que admirar a las punks. En teoría, no ignoraba que el prójimo era susceptible de un tratamiento de máxima; pero en la práctica nunca lo había intentado, ni era algo que entrara en sus planes. Se dijo que en el fondo la realidad era más teórica que el pensamiento. (p. 33)

Nuevamente se afirma el poder del pensamiento para la realización de lo potencial. El poder de las punks radica en ser capaces de hacer que tal poder se materialice en la “realidad”. Esto es lo que percibe Marcia cada vez que las punks hacen uso de tal poder:

Cuando volvió en sí de esta momentánea reflexión fue como si el Pumper hubiera cambiado de naturaleza. No era la primera vez que tenía ese sentimiento desde que las dos chicas se habían dirigido a ella en la esquina de enfrente, menos de un cuarto de hora antes: el mundo se había transformado una y otra vez. (p. 33)

La transformación arltiana de la vida funciona como un *leitmotiv* a lo largo de la novela. Son las punks las que permiten que se dé tal transformación.

Otros temas arltianos, el de la virgen y el del monstruo, también están presentes en la novela. Ambos son tratados por Aira en su artículo “Arlt”<sup>146</sup>. No nos detendremos en las figuras del monstruo y de la virgen ya que las estudiaremos ampliamente a lo largo del siguiente capítulo dedicado a *Los misterios de Rosario*. Sólo diremos que ambas son figuras que Aira ha hecho suyas y que las trata a su manera: el “Monstruo” en Aira es un mecanismo de autoobservación. Es decir que cualquier fenómeno (la conciencia o la imaginación creadora, por ejemplo) que quiera observar su propio proceso debe realizar una torsión sobre sí mismo y quedar con un pedazo en las sombras. La virgen, por otro lado, funciona en la obra de Aira como una metáfora de la inspiración. En cuanto a la virgen arltiana, ésta aparece siempre como una imagen de un ideal femenino que ha de ser preservado por medio de la destrucción del amor<sup>147</sup>. En *La prueba* la virgen es Marcia pero su papel no es el de una mera imagen. Es cierto que el amor de Mao surge como consecuencia de su visión de Marcia (“fue verte y quererte”, p. 19)<sup>148</sup> pero Marcia tiene un papel más activo, no sólo en virtud de su carácter de protagonista (las vírgenes de Arlt funcionan como objetos de los protagonistas y/o narradores masculinos que son los que

---

<sup>146</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 55-71.

<sup>147</sup>Seminario “Imaginario amoroso en la obra de Roberto Arlt” dictado por Alberto Giordano en la Universidad de Grenoble. (abril 1999).

<sup>148</sup>En el mismo seminario Alberto Giordano hizo notar el poder de la mirada en el surgimiento del amor en los personajes masculinos arltianos.

encarnan al monstruo) sino también porque a través de su pensamiento y sensaciones se transmite esencialmente el mensaje ideológico de la novela. Para completar el retrato de Marcia hay que añadir que ésta cuenta con una especie de doble en la novela. Se trata de un personaje fugaz, la mesera Liliana:

Era una chica muy joven, casi como ellas, bajita, rubia y regordeta, sonrosada, con cara ingenua de campesina europea. Marcia sintió una cierta inquietud bajo su examen. Porque esa chica se parecía extraordinariamente a ella, eran del mismo tipo. (p. 38)

Las punks y Marcia entablan una discusión a propósito de este personaje. Las primeras la destruyen porque encarna cierto conformismo y Marcia la defiende porque, a su parecer, Liliana encarna la inocencia, es decir a ella misma. La discusión desemboca irremediablemente en el sexo, el valor de Liliana es medido en su capacidad de ser deseable o no:

-¡Pero no te diste cuenta que es deforme! ¡Quién se va a coger a semejante monstruo!

Marcia iba de sorpresa en sorpresa. De la sorpresa pasaba a la sorpresa dentro de la sorpresa. No sólo Liliana no le había parecido deforme [...] sino que además la había visto como un duplicado de ella misma. (p. 40-41)

El personaje de Marcia realiza la fusión entre el monstruo y la virgen, lo que se opone a la dicotomía arltiana entre estas dos figuras. Aira realiza el continuo entre las dos, es decir que la inspiración (la virgen) y el proceso del que surge (el monstruo) se funden en un personaje en apariencia insignificante. Una vez más Aira utiliza la fuerza de la paradoja para hacer resaltar una idea.

En *El jorobadito* de Arlt, el monstruo aparece encarnado en la figura del doble. Por otro lado, este cuento nos ayudará a extraer nuevos elementos que permitirán apreciar la dimensión de la prueba de amor en la literatura arltiana y así establecer la relación con la que se va a ejecutar en esta novela. Pero antes debemos aclarar que si hay un hilo conductor entre Arlt y esta novela de Aira se trata obviamente de la filosofía de Nietzsche. La transmutación de los valores a través del nihilismo nietzscheano está sumamente presente a lo largo de toda la novela. Si ahondamos un poco en la noción nietzscheana de la transmutación de los valores debemos recordar que son los valores contenidos en el cristianismo los que Nietzsche rechaza con vigor y es allí donde podemos encontrar algunas pistas que aclaren un poco la dimensión de la prueba de amor. Comencemos por ver uno de los diálogos entre las punks y Marcia donde se va sugiriendo esto:

-No digas boludeces - dijo Mao, [...] - Estás actuando. Estás imitando a esa pobre infeliz [a Liliana]. "Yo me sacrifico..." A esa clase de gente hay que destruirla.

[...]

-Creo entender algo, un poco - dijo Marcia -. Ustedes querrían que reine el mal en el mundo. Querrían destruir la inocencia.

-No digas pavadas.

-No queremos nada - dijo Lenin.

-¿Nada?

-Nada de eso. Es todo inútil.

¿Inútil? Eso le daba una pista, que siguió:

¿Quiere decir que hay otras vías, otras acciones, que sí son útiles? ¿Cuáles son? (p. 42-43)

La palabra que debe llamarnos la atención en este diálogo es la de “sacrificio” la cual se relaciona forzosamente con la imagen del Nazareno. Las nociones de “sacrificio” y “expiación” nos suministran una pista para la interpretación de la prueba de amor. Para ello vamos a ver cómo se hallan presentes estas nociones en *El jorobadito* de Arlt. Recordemos que este relato consiste en la narración de una serie de hechos que llevan a su narrador a estrangular a Rigoletto, el jorobadito. La trama se basa en la ejecución de una prueba de amor que finalmente no es tal ya que lo que el narrador busca es romper su noviazgo. Para ello se le ocurre una genial idea. El narrador busca al jorobadito, le hace saber que duda del amor de su novia y le pide que vaya con él a casa de ésta para llevar a cabo la prueba: la dulce virgen deberá dar su primer beso al corcovado. En esto consiste esta “prueba de amor”. La prueba de amor en Arlt rompe ya con el patrón establecido desde el cuento popular en el que tal prueba tenía por objetivo precisamente obtener el matrimonio.

Sin embargo, del texto se desprende de forma un poco tácita la idea de otra prueba. En efecto, al llegar a casa de la novia Rigoletto actúa en contra de las previsiones del narrador lanzando grandes frases



e insultando a ésta. Rigoletto resume el objeto de su visita de la siguiente manera: “¡Yo he venido a cumplir una alta misión filantrópica!”<sup>149</sup>, frase que se repite tres veces en los últimos párrafos del texto. Tal misión la resume el jorobadito en los siguientes términos: “Y es necesario que Elsa me dé un beso para que yo le perdone a la humanidad mi corcova.”<sup>150</sup>

Los patrones de la prueba de amor se hallan torcidos y retorcidos. En efecto, Rigoletto viene a cumplir una misión de amor por la humanidad, es decir a dar una prueba que consiste en el perdón de ésta, pero esto lo realiza recibiendo él la falsa prueba de amor (el beso de la virgen). No hay que buscar un sentido a todo esto porque no lo hay. Y si existe es de difícil alcance, lo cual es comparable finalmente al sacrificio del Nazareno que tanta tinta ha hecho derramar a los exegetas. Otro punto de comparación se puede establecer entre la corcova de Rigoletto y la cruz de Cristo ya que ambas resumen algo desmedido. En efecto, Cristo se va a sacrificar, dará una prueba de su amor por la humanidad muriendo en la cruz. En ambos casos vemos que es un acto único el que lleva el peso de algo inconmensurable. Un beso como perdón a la humanidad, la muerte de un hombre que vale por los pecados de todos. Lo que se pone de realce es la imagen del sacrificio expiatorio, pilar del cristianismo y punto de mira de la filosofía de Nietzsche.

Antes de pasar a la prueba de amor en la novela de Aira veamos otra vez las modalidades de ésta en *Prueba de amor* de Arlt. En la pieza, el personaje masculino duda del amor sincero de su prometida y le

---

<sup>149</sup>Roberto Arlt, *El jorobadito, Cuentos y Aguasfuertes*, Buenos Aires, Editorial Brama Huemul, 1994, p. 65.

<sup>150</sup>*Ibid.*

tiende una trampa. La hace venir a su apartamento y al principio se sobrentiende que la prueba a la que se refiere es la clásica prueba que se le puede pedir a una mujer, es decir sexo, a cambio de la clásica prueba que se le pide a un hombre, el matrimonio:

De modo que suponiendo que vos ahora me dieras la prueba de amor de entregarte a mí, a cambio de esa prueba de amor, que duraría, sin incluir naturalmente el tiempo de desvestirse y vestirse, un minuto, yo, en pago de ese minuto, tengo que darte otra prueba de amor cuyas consecuencias económicas serán efectivas para ti toda la vida... es decir..., el matrimonio.<sup>151</sup>

Aparte de subrayar la incompetencia del personaje como amante, el texto juega con un sistema de medidas en el que puedan encajar sentimientos abstractos como el amor, la mezquindad, el egoísmo o la inseguridad. En *La prueba* de Aira, los actos únicos (coito o beso) aparecen, pero no como componentes de la prueba de amor sino del amor mismo: “te quiero y te quiero c...” le dice Mao a Marcia (p. 24). La prueba de amor tomará por otros derroteros que dejarán atrás no sólo la mezquina prueba arltiana sino la gran prueba de amor preconizada por la ideología cristiana. Ya no se trata del sacrificio de la vida propia como el caso de Cristo, ni del sacrificio inimaginable de la vida de un hijo, como el de Abraham o el del mismo Dios, sino del sacrificio de la vida del prójimo: la masacre en un supermercado. En este punto ya las palabras pierden su sentido. Así como “lesbiana” o “sexo” ya no

---

<sup>151</sup>Roberto Arlt, *Prueba de amor*, p. 228.

corresponden a lo que nuestro juicio considera como tales, sucede lo mismo con las nociones de “sacrificio”, “asesinato” o incluso “prueba”. El título de la novela adquiere otro sentido ya que finalmente lo que se pone a prueba es nuestra estructuración mental basada en el aprendizaje de las nociones inculcadas desde nuestra infancia.

Para llegar a la prueba de amor de *La prueba* hay que seguir un largo razonamiento por parte de los personajes (esencialmente Mao) que desemboca en su definición seguida de su ejecución. Al salir del Pumper Nic se inicia otra etapa que tiene lugar en la calle. De su discusión con las punks, Marcia no saca nada en claro. Es entonces cuando llega el momento crucial en que Mao decide hablarle de amor a Marcia. Casualmente tal momento se sitúa cuando los tres personajes se aproximan a la calle Bonorino, donde vive César Aira: “Habían llegado a la esquina; Mao se detuvo. Miró hacia la calle Bonorino, bastante oscura, y se volvió hacia Marcia.” (p. 61) En las páginas siguientes se van a desarrollar dos series paralelas compuestas por un lado por el discurso de Mao y por otro por el pensamiento de Marcia. El contenido de ambas es bastante denso, lo que nos obligará a efectuar citas un poco extensas. Mao comienza así:

-Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debés de saberlo. Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error. El amor es la salida del error. ¿Por qué creés que no puedo amarte? ¿Tenés un complejo de inferioridad como todas las gordas? No. Si creés tenerlo, también en eso estás equivocada. Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real,

Marcia. Voy a condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, no al de las explicaciones. ¿Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito, no es necesario decir nada; vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. Eso es una necesidad. Ahora, respecto de que yo sea una chica y no un chico, una mujer y no un hombre... Te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo sólo hay brutalidad. En las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible? Hasta los hombres son esa brutalidad, así sean profesores de filosofía, porque debajo de todo lo demás está el largo y ancho de la verga que tienen. Eso y nada más. Es la realidad. Claro que pueden tardar años y leguas para llegar ahí, pueden agotar todas las palabras antes, pero da lo mismo que tarden poco o mucho, que se tomen una vida entera para llegar a ese punto o te muestren la pija antes de que hayas cruzado la calle. Las mujeres tenemos la ventaja maravillosa de poder elegir entre el circuito largo y el corto. Nosotras sí podríamos hacer del mundo un relámpago, un parpadeo. Pero como no tenemos pija, desperdiciamos nuestra brutalidad en una contemplación. Y sin embargo... *hay* un súbito, un instante en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo. Eso es lo que nos revienta los ojos, Marcia. Ahí cae toda la cortesía, toda

conversación. Es la felicidad, y es lo que yo te ofrezco. (p. 62-63)

Lo primero que se puede notar es que a pesar de considerar el mundo de la explicación como un error, a Mao no le queda más remedio que acudir a ella para lograr sus propósitos: aunque se trate de la realidad, la explicación es la única forma de transmisión de un mensaje. Otra contradicción que llama la atención es que, a pesar de que hasta ahora se viene operando una transmutación de valores y un rechazo de lo preconcebido, podemos observar que la explicación de Mao gira, por un lado, en torno a la creencia del amor a primera vista y, por otro lado, en torno a una idea preconcebida y despectiva de los hombres que hace pensar en los discursos ultra feministas. Además, estas líneas también contrastan con los clichés misóginos que proliferan en la literatura de Arlt. En el pasaje citado vemos otro uso del cliché, el concerniente a los hombres, como una especie de comodín que las punks utilizan a conveniencia. En todo caso Marcia presta poca atención a lo que le dice Mao ya que está sumida en sus propias reflexiones:

Fue como si todas las extrañezas se desvanecieran en un descubrimiento que hizo [...] que Mao era hermosa [...]. Le sorprendió no habérselo dicho a sí misma hasta entonces [...]. Estaba más allá de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz.[...] Era una belleza real [...]. (p. 63-64)

La explicación de Mao contrasta con lo súbito del descubrimiento de Marcia. El discurso de Mao y el pensamiento de Marcia son dos series paralelas que se presentan de forma sucesiva dada la imposibilidad del relato de representar lo simultáneo. El carácter antagónico de las dos series (explicación y súbito) hace que se produzca un encuentro de fuerzas contrarias o una anulación de términos. La reflexión de Marcia es interrumpida por el discurso de Mao y se seguirá desarrollando cuando Marcia contemple a Lenin. Por el momento Mao se dispone a definir la prueba de amor:

-No obstante - seguía diciendo Mao-, el amor también admite un rodeo, y sólo uno: la acción. Porque el amor que no tiene explicaciones, tiene de todos modos pruebas. Claro que no son exactamente una dilación, porque las pruebas son lo único que tiene el amor. Y por lentas y complicadas que sean son inmediatas también. Las pruebas valen tanto como el amor, no porque sean lo mismo o equivalentes, sino porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: a la acción. (p. 64)

Si la prueba es lo único que tiene el amor significa que éste aparece como una categoría vacía en sí, como el “centro vacío de todas las miradas y conversaciones” (p. 12), tal como es definida Marcia más arriba. Es decir que se trata de algo que acapara todos los pensamientos pero que carece de un sentido definido. Tanto el amor como Marcia necesitan de la prueba para adquirir sentido. Además, la prueba aparece como el aspecto activo del amor, la contrapartida a su carácter repentino y pasivo que también se ha venido exponiendo tanto en el

discurso de Mao como en los pensamientos simultáneos de Marcia. Así, la descripción del efecto que surte repentinamente en ella la belleza de Mao la muestra en un estado de fascinación no muy lejano del amor a primera vista. Este estado de fascinación ante la belleza de Mao se complementa con el efecto que a su vez surtirá en ella la visión de Lenin:

Lenin no era una belleza. Pero quizás sí. Tenía el rostro alargado, caballuno, y todos los rasgos (ojos, nariz, boca) de un tamaño inapropiado y azaroso. Pero el conjunto no podía calificarse de feo. Era distinta. Tan distinta que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización. Era lo contrario de Mao. En una corte exótica, primitiva o directamente extraterrestre, su rostro podría haber sido visto como una joya viviente, la realización de un ideal. Generaciones de reyes incestuosos habrían sido necesarios para llegar a ella, y entonces sería objeto de rencillas dinásticas, guerras, intrigas, raptos, caballeros con extrañas armaduras, castillos en la cima de montes inaccesibles... En ella había un descubrimiento latente, que para Marcia se hizo real en ese momento: lo novelesco. Y había una profunda identidad con Mao, también; se revelaban como las dos caras de un mismo asunto. La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir (ésta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página

a una nueva versión del mundo, sino *la transformación del mundo en mundo*. Era la cima de la extrañeza [...]. (p. 65)

El rostro de Lenin contiene también el germen de lo potencial. Lo novelesco aparece así como la posibilidad de realización de una multitud de historias y aventuras: la literatura aparece como lo potencial por excelencia, lo reproducible al infinito. La belleza es por su parte aparentada a la realidad, a lo fijo, a lo único e irreproducible. Sin embargo, ambas cosas son “las dos caras del mismo asunto”, el cual parece referirse al mundo en sí. La “transformación del mundo en mundo” es claramente nietzscheana y alude a la noción ya vista del “devenir” es decir la acción de convertirse en lo que se expresa. El mundo se configura a partir de la interacción de lo reproducible y lo irreproducible: se trata del Eterno Retorno nietzscheano en el que todo se repite sin dejar sin embargo de cambiar.

Es de notar que todas estas aventuras contenidas en el rostro de Lenin contienen elementos de la novela de caballería, género que desarrolló ampliamente el tema de la prueba de amor. En las líneas que siguen se puede apreciar cómo se despliega el tema de la prueba de amor a la luz del Eterno Retorno. En efecto, la prueba de amor sigue vigente a través de los siglos pero sus manifestaciones no han dejado de variar:

Y tuvo una intuición de lo que se proponían hacer. Era un clásico en materia de pruebas de amor (un clásico aunque nadie lo hubiera hecho nunca): robar algo de un supermercado y regalárselo. Era el equivalente de lo que



antaño habría sido matar a un dragón. Claro que no sabía qué podría probar eso, pero se dispuso a verlo. Desde el presente iluminista del siglo, cualquiera diría que los dragones no habían existido. ¿Pero acaso para un campesino de la Edad Media existían los supermercados? Del mismo modo, la prueba que todavía estaba en un cierto lapso del futuro tenía abierto el crédito de la existencia. (p. 67-68)

Las últimas páginas de la novela consistirán en la ejecución de la prueba de amor. Ésta va a cobrar una dimensión catastrófica y sangrienta. Las punks se van a apoderar del supermercado y van a cerrar todas las puertas con candados:

[...] y vio lo que hacía Lenin al entrar... fue como si comenzara un sueño. Y al mismo tiempo como si comenzara la realidad.[...] Porque la maniobra [cerrar con un candado la puerta del supermercado] había tenido algo de irreversible [...] lo que sumado a lo imprevisto, a la sorpresa, la volvía un sueño hecho realidad. (p. 68-69)

El supermercado se va a convertir en un mundo aparte en el que se va a poner en práctica la última fase del nihilismo, el activo. Ésta consiste en que el individuo se convierte en el destructor de los antiguos valores que rigen el mundo.<sup>152</sup> Luego Mao toma la palabra:

---

<sup>152</sup>Jean Granier, *Nietzsche*, p. 32.

-Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el Amor es exigente [...]. Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*. (p. 74)

Lo cursi y ridículo de las palabras de Mao contrastan con lo que sucederá a continuación. Esta ruptura es subrayada en el texto por la reacción de uno de los personajes clientes del supermercado: “Un hombre en una de las colas soltó una estruendosa carcajada”. (p. 74) Se da así una simultaneidad entre la reacción externa del lector (en nuestro caso por lo menos) y otra reacción interna, perteneciente a la ficción. Podemos notar que el mismo fenómeno se da al principio de la novela con el efecto de sorpresa que tienen en Marcia las palabras de Mao. La carcajada del personaje y la eventual del lector serán fugaces ya que los eventos que siguen son extremadamente brutales. Dentro de una variada gama de muertes atroces infligidas por las punks a los clientes del supermercado citaremos un ejemplo de decapitación de una mujer:

Fue un instante apenas. En la primera parte de esa brevedad la mujer alcanzó a soltar un grito penetrante; en la segunda y suprema hizo silencio, y con buenos motivos. Cuando la atacante se alzó, como una moderna Salomé de negro, sostenía con las dos manos la cabeza de la señora. El espectáculo había atraído la atención general. El clamor se multiplicó, y lo que surgía de él, más que los ¡Asesina!, ¡Bestia!, etcétera, eran los ¡No mires! Todos se lo pedían a todos. Era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O

a recordar, que es lo mismo. Pero Mao había saltado encima de la caja que tenía más cerca y lanzó la cabeza como una pelota hacia los que gritaban. (p. 84)

Más arriba comenzamos a interrogarnos sobre la relación entre la prueba de amor y la ideología cristiana. Casi llegando al desenlace de la novela el narrador habla de Dios:

En la oscuridad de las llamas, en el cristal del humo y la sangre, la escena se multiplicó en mil escenas, y cada una de las mil en otras mil... Mundos de oro sin peso y sin lugar... Era una especie de comprensión, al fin, de lo que estaba pasando. Hay un viejo proverbio que dice: Si Dios no existe, todo está permitido. Pero lo cierto es que nunca está permitido todo, porque hay leyes de verosimilitud que sobreviven al Creador. Aun así, la segunda parte del proverbio puede funcionar, es decir, hacerse realidad, al modo hipotético, dando origen a un segundo proverbio sobre el modelo del original: Si todo está permitido... Este nuevo proverbio no tiene segunda parte. En efecto, si todo está permitido...¿qué? Esa interrogación se proyectaba en los mil relieves confusos del pánico en el supermercado, y recibía una suerte de respuesta. Si todo está permitido... todo se transforma. (p. 85)

Esta alusión a Dios nos hace pensar en la famosa frase nietzscheana “Dios ha muerto” en *Así habló Zaratustra*. Según Jean

Granier, Nietzsche quiso decir con esta frase que los valores en los que se asienta la religión cristiana son los que han muerto<sup>153</sup>. Entre estos valores, propios del pensamiento occidental, que se vienen abajo está el ya mencionado dualismo moral. Toda la novela está marcada por la idea de la multiplicidad, que en este pasaje en particular, se manifiesta en la multiplicación de imágenes. El caos, el desorden y lo multiforme del texto se asemejan a la figura del rizoma de Deleuze. En efecto, a la lógica binaria de la dicotomía Deleuze opone la imagen del rizoma:

Autant dire que cette pensée [la logique binaire] n'a jamais compris la multiplicité. [...] Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature.[...] <sup>154</sup>

La multiplicidad, tal como es expuesta por Deleuze a través de la figura del rizoma, se nos hace patente en la descripción siguiente en la que el caos llega a su cúspide:

El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el fantástico potencial de transformación que tiene todo. Una mujer, por ejemplo, [...], se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelassé.

---

<sup>153</sup> *Op. cit.*, p. 28.

<sup>154</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 11-15.

La señora se hacía monstruo, pero monstruo bayadera [...]: sus miembros se alargaban, una mano al extremo de un brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... Y estaba cantando sin abrir la boca, con un registro que en comparación habría hecho parecer flatulento y abotagado al de María Callas [...]. Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. Un arco iris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... Y al mismo tiempo era sólo una mirada, una pequeña insistencia. Porque otro tanto podía pasar con cualquiera; y de hecho pasaba, ella era apenas un caso entre cientos, un cuadro en una exposición. (p. 85-86)

Lo cotidiano y anodino se erigen en una visión de pesadilla. El mundo ha perdido sus contornos. En efecto, si Dios no existe, el orden que El instauró, esencialmente basado en la dualidad, tampoco tiene

razón de ser. Se trata de un regreso a la Nada<sup>155</sup>. El texto es explícito en este sentido:

Todos esperaban a la policía, a los bomberos, pero sabían que esperaban por un atavismo, porque no había nada que esperar. Lo que se sentía era lo contrario a que alguien acudiera: reinaba una huida centrífuga, el Big Bang, el nacimiento del universo. Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas. (p. 87)

Cuando comenzamos este capítulo dijimos que el cliché de la prueba de amor sería utilizado hasta sus últimas consecuencias. En efecto, el texto ha llegado a un punto final en el que lo único que queda por hacer es comenzar de nuevo o retornar a una especie de infancia y aprender a designar las cosas por otros nombres. La vuelta al principio o a la infancia puede ser la forma de llevar a cabo la elaboración de esos otros valores que transformarán la vida. En este sentido la presencia de la infancia que se aprecia en las últimas líneas de la novela cobra cierto sentido:

El vidrio estalló y el hueco se las llevó limpiamente... dos figuras oscuras sin límites atraídas por la inmensidad del

---

<sup>155</sup> El fragmento también nos hace pensar en la imagen del cristalito vista en el capítulo dedicado a *La liebre*. En éste se concentraba todo el destino y también lo comparamos con el caos inicial, anterior a la ordenación temporal.

exterior... y en el preciso momento en que salían, una tercera sombra se les unió... tres astros huyendo en el gran giro de la noche... las tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados sin comprender... y se perdieron en las calles de Flores. (p. 87)

Los tres personajes femeninos pasan a formar parte del firmamento como todas aquellas constelaciones que aluden a historias y mitos. En otras palabras se trata de lo imaginario, del mundo donde la realización de lo posible se da a cada instante y donde el niño es rey y señor. En ese sentido también parece tratarse de un retorno a la infancia de la humanidad, a la época del paganismo y la mitología antigua en contraposición al surgimiento posterior del cristianismo. La mención del Big -Bang como momento de caos es contradictoria con la imagen de las constelaciones ya que éstas simbolizan el orden sagrado del universo<sup>156</sup>. Una vez más la amalgama y el continuo rigen las imágenes airanas.

Al mismo tiempo, y consolidando el continuo, la narración se cierra con el barrio de Flores, es decir con un espacio referencial real en contraposición con el cielo estrellado, quizás el espacio referencial imaginario por excelencia. Flores, fuente de inspiración de Aira, es el espacio donde su imaginación se lanza a la realización de lo posible, es decir a la realización de una constelación de historias.

---

<sup>156</sup>Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 249.

**SEGUNDA PARTE**

**DE LA FICCIONALIZACIÓN DE LA TEORÍA A LA FÁBULA METATEXTUAL**



## CAPÍTULO I

### ***LOS MISTERIOS DE ROSARIO: UN JUEGO EXPRESIONISTA ENTRE AUTOREFERENCIA E INTERTEXTUALIDAD***

En 1991, César Aira dicta una conferencia sobre Roberto Arlt en la Universidad de Rosario que se publicó posteriormente en un número de la revista *Paradoxa* del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Rosario, dirigido por el profesor Alberto Giordano. A partir de esta conferencia en la ciudad de Rosario surge en Aira la idea de escribir una novela que será *Los Misterios de Rosario*.<sup>157</sup>

La novela presenta una particularidad: todos los personajes son personas reales, amigos de César Aira y pertenecientes al grupo de estudios mencionado más arriba. Tal es el caso del propio Alberto Giordano que se convierte así en el personaje principal de la novela. Los otros nombres de personajes como Analía (ex mujer de Alberto Giordano en la realidad), Sandra, Adriana, Marcela (las dueñas de la Editorial Beatriz Viterbo en la realidad); Sergio Cueto y Darío son personas reales que tuvimos la ocasión de conocer (o simplemente ver) en nuestro viaje a Rosario en octubre de 1998. El único personaje de la

---

<sup>157</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

novela que no está construido a partir de una persona real es Ricardo Rincón Fox.<sup>158</sup>

El ya mencionado artículo, publicado por la revista *Paradoxa*, se titula simplemente “Arlt” y en él César Aira desarrolla ciertas pautas de lectura para la obra de Arlt que giran en torno de una definición de la estética expresionista que más tarde va a transcribir en su novela. Se tratará, pues, en este capítulo de poner en evidencia el funcionamiento de los mecanismos de dicha estética expresionista y también de mostrar a propósito de ésta que el artículo “Arlt” funciona como un bosquejo teórico de la novela. Tal concepción de la novela hace que nuestro análisis gire en torno a dos ejes analíticos: el intertextual y el autoreferencial. En algunas ocasiones la figura de Arlt servirá de punto de unión entre ambos ejes ya que por un lado la novela se construye a través de la referencia (autoreferencia) a un ensayo literario dedicado a este autor. Por otro lado, en el texto se dan algunas referencias intertextuales a su obra, más particularmente a su cuento *El Jorobadito*. Por ejemplo, a la manera de Arlt, Aira también hace uso de otros modos de creación artística que se integran en este cuadro expresionista: el comic, el cine, la novela folletín y la de ciencia ficción. También se encuentran en esta novela, como en otras de César Aira, la huella de creadores como Julio Verne y Marcel Duchamp.

Otra particularidad de la novela es que el narrador nos hace partícipes de la producción de su novela a través de sus decisiones de escritura, lo que nos aproxima a la noción de fábula metatextual. En efecto, la estética expresionista, tal como se halla expuesta en la novela

---

<sup>158</sup>Correspondencia privada del autor (13 de mayo de 1996).

y en el artículo “Arlt”, sirven para sentar las bases formales de la fábula metatextual, la que servirá de eje analítico en el resto de esta segunda parte. A lo largo de este capítulo veremos cómo se van integrando todas estas nociones que implican un desmembramiento del texto pero que le acaban dando su su cohesión.

En *Los Misterios de Rosario* la temática escatológica cobra toda su fuerza aunque la liebre solo aparezca fugazmente. Desde las primeras páginas se describe el ambiente como “Un alba antártica, medio rusa, medio fin del mundo” (p. 10), frase que alude claramente al origen onírico de las cuatro novelas.<sup>159</sup>

Primero vamos a resumir la trama. Un grupo de profesores de la Universidad de Rosario asisten a una transformación climatológica que es consecuencia de la aproximación del fin del mundo. La ciudad se cubre de hielo ante la vista distraída de los personajes. Alberto Giordano, “joven profesor de literatura” (p. 9) recibe dos malas noticias ese día. En efecto, su seminario sobre el ensayo fue cancelado por falta de inscriptos y la publicación de su libro sobre el mismo tema fue postergada hasta nueva orden por sus tres amigas dueñas de una editorial, tres negras africanas radicadas en Rosario: Sandra (apodada Zambomba), Marcela (Marsopa) y Adriana. Sus otros amigos (y al mismo tiempo colegas) parecen estar enterados de la cancelación del seminario pero entre ellos parece reinar el malentendido engendrado por la incomunicación. El fin del mundo sirve de trasfondo a los diálogos de sordos entre los personajes y a las aclaraciones absurdas de los malentendidos así creados. La catástrofe climática tiene por responsable

---

<sup>159</sup>Cfr. capítulo I.

a Olivia, ferviente alumna de la Universidad y poco apreciada por el “Grupo”, y que se dedica a ciertos experimentos. El lector cuenta con esta información desde el final del primer capítulo cuando el narrador advierte que los rosarinos ignoraban que “en los techos de la Facultad de Humanidades, justamente Olivia daba los últimos toques a su obra maestra: la exacerbación del clima.” (p. 33)

Aparte de estos problemas, Giordano también cree sufrir de afasia y para remediarla se inyecta proxidina<sup>160</sup>, la cual se la suministra el Dr. Oliva quien, como lo verá más tarde el propio Giordano, es sólo una especie de caparazón que utiliza Olivia, es decir un doble algo particular. Por otro lado, tanto Giordano como Analía, su esposa, asisten impávidos a sus respectivas transformaciones físicas. Nada de todo lo anterior parece ser realmente alarmante. Lo único que parece movilizar a los personajes es el secuestro de la hija de una de las negras. Las razones de este secuestro también tienen que ver con la editorial y su política de edición que excluye la poesía: para hacerse publicar los poetas han tenido que optar por métodos drásticos. Todos se lanzan al rescate de la niña que se halla en manos ni más ni menos que de Olivia-Oliva, que resulta ser finalmente el poeta Aldo Oliva.

El desenlace consiste en la devolución de la niña a sus padres por parte de Olivia, transformada en una especie de diosa gigante, quien le otorga tres deseos a Giordano que resulta ser el “elegido” por razones igualmente misteriosas que todo lo mencionado anteriormente.

---

<sup>160</sup>Se trata de una medicina inexistente, inventada por el autor. La proxidina está igualmente presente en *El congreso de literatura* y en *La mendiga* como remedio a la sordera y la cojera de los respectivos personajes principales de estas novelas. Comunicación privada del autor (Rosario, 14 de octubre de 1998).

Una vez más nos hallamos ante una novela cuyo número de capítulos excede en una unidad a una cifra que evoca un ciclo<sup>161</sup>. En este caso se trata de ocho capítulos (7+1). Ya hemos visto cómo estas cifras implican un conflicto, pues evocan el fin de un ciclo y el comienzo de otro. Vemos así cómo la estructura se refleja en la temática apocalíptica de la novela.

El tiempo del relato presenta un carácter ambiguo. Por un lado éste se puede calcular perfectamente: el relato comienza “una tarde a comienzos de octubre del año pasado” (p. 9) y termina ese mismo día alrededor de la medianoche: “era la medianoche, faltaba medio minuto” (p. 195). Sin embargo, el narrador nos hace la salvedad que para darle cohesión a su relato ha tenido que efectuar cierto tipo de manipulación temporal, la cual tiene consecuencias, que el narrador explicita:

Debo decir aquí que las distintas fases de esta conversación en la escalera [diálogo entre Giordano y Olivia], no tuvieron lugar en una misma ocasión, una a continuación de la otra. En realidad hubo años entre una y otra. Lo mismo sucede con las demás escenas de esta novela, y con la novela misma. No sé si es necesario hacer la advertencia; sabemos muy bien que en la vida real los hechos no se agolpan, como en el arte, en unas pocas horas decisivas y abigarradas. Las exigencias de la forma me obligan a reunir, abreviar, sintetizar. El collage produce monstruos, pero en este caso no serán los monstruos de la imaginación sino del mundo. No invento

---

<sup>161</sup>Cfr. capítulo I.

nada, aunque sí debo inventar la síntesis. Me explico: para hacer contiguos tantos hechos, sin modificarlos, no he tenido más remedio que inventar un argumento aglutinante, y en este punto no he tenido muy en cuenta el verosímil. Mi compromiso con el registro documental es tan estricto, tan irrenunciable es mi apego a los hechos en sí, que no puede serlo también con el esquema que los contiene, pues habría una contradicción. Estas condiciones de trabajo me obligarán a prodigar frases de tipo: “le pareció como si hubieran pasado años en esos minutos”, “actuó como si dispusiera de todo el tiempo del mundo”, etc. (p. 24-25)

Si hemos citado *in extenso* este largo pasaje es porque presenta el problema de base para el estudio de la novela: la incursión del autor en su obra y sus consecuencias para la representación. Por otro lado, es esta incursión la que permite apreciar la dimensión metatextual de la fábula. En efecto, en este fragmento el narrador nos describe su propio proceso de escritura. Notemos que se trata de un narrador en primera persona, que manifiesta claramente su presencia dentro de la “realidad” ficcional pero que al mismo tiempo permanecerá invisible a lo largo de todo el relato. En este punto se puede leer una doble contradicción. Por un lado la visión exterior del narrador contrasta con la idea de la incursión del creador en su materia preconizada por el expresionismo, punto que veremos posteriormente. Por otro lado, al saberse que todos los personajes son seres reales conocidos y amigos del autor llamados por sus nombres y apellidos, el anonimato del narrador parece algo curioso, sobre todo teniendo en cuenta que Aira no duda en incluir en

sus ficciones personajes que comparten su nombre y apellido. Éstos son los casos ya vistos del personaje César Aira en *Embalse*, su aparición fugaz y no menos burlona en *La guerra de los gimnasios*. Finalmente nos quedará por ver su aparición como el niño llamado César Aira, narrador de *Cómo me hice monja*; además de las alusiones más o menos importantes a su persona propia en *El volante* y en *El llanto*, ficciones a las que dedicaremos toda esta segunda parte. El desenlace de *Los misterios de Rosario* mostrará que todas estas contradicciones tienen su lógica y que una vez más tendremos que encontrarla en la noción del continuo.

Volviendo al pasaje largamente citado, notemos que surge la idea de que la representación de la realidad se ve afectada por la estructura que la contiene, en este caso el libro mismo. La dimensión espaciotemporal real se ve así aglutinada y esto tiene consecuencias en los personajes y en el mundo representado. De ahí que ambos aparezcan en la ficción en pleno proceso de transformación. Veamos nuevamente la descripción de la ciudad de Rosario: “Un alba antártica, medio rusa, medio fin del mundo” (p. 10) Esta frase nos hace recordar, como lo dijimos más arriba, la famosa continuidad de los territorios, la pampa unida a Siberia el día del nacimiento de la liebre legibreriana, día del fin de la Argentina. La sombra de la liebre pesa en esta novela de Aira. En efecto, cuando Giordano observa los frescos del Palacio Fuentes, observa a uno que representa a los ancestros de Olivia:

Desde la legendaria Reina Olivia en los orígenes babilónicos de la familia, representada en el momento de dar a luz a la

famosa liebre de hielo [...]. Y todas eran idénticas a la actual, una verdadera obsesión genealógica. (p. 102)

La liebre aparece como una metáfora obsesiva que en estas líneas puede tener como base la obra entera de Aira, o por lo menos la tetralogía de la liebre. La continuidad de los territorios presente en el sueño de Aira y ficcionalizada en *La liebre* cuenta con un reflejo en *Los Misterios de Rosario*. En esta última novela la continuidad se ve plasmada en la condensación del tiempo que anula toda ordenación. El nombre de la droga que se inyecta el personaje de Giordano, la proxidina, parece encontrar su origen es esta misma problemática, tal como lo dice el texto:

La proxidina, como lo indica su nombre, es la droga que acerca los seres, la que crea la contigüidad, y no sólo entre los seres sino también entre sus niveles de inclusión. (p. 136)

Por otro lado éste es el germen de la fábula metatextual en la que el tiempo se ve también comprimido ya que se trata de un objeto terminado que simultáneamente nos muestra su proceso de creación. Además, la idea de la imbricación también se relaciona con la problemática de la escritura en proceso ya que las técnicas de la imbricación y la *mise en abyme* también sirven para poner de realce algunos de sus aspectos, en particular en lo referente al código organizador de la ficción. La temática escatológica de la tetralogía de la liebre tiene entonces como fondo este juego de continuidad y



discontinuidad, o de orden y desorden, el cual lleva a las grandes catástrofes de las ficciones de Aira.

La ciudad de Rosario, en su fase terminal, también es descrita de manera que evoca espacios del medio oriente: “Persépolis congelada” y “pirámides de hielo congelado” (p. 98). Además, la oscuridad reinante y la presencia de los personajes transformados en monstruos, todos estos elementos le dan forma a este cuadro expresionista que nos hace pensar en películas como *El gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene, o más recientemente en la Gothic City de *Batman* de Tim Burton. El texto es explícito en este sentido: “Rosario estaba más gótica que nunca, con carámbanos, turbulencias congeladas y las grandes mecedoras del tifón.” (p. 10)

La referencia al Apocalipsis, por medio de la temática escatológica, sugiere que en algún momento se tratará de una revelación final. Esta impresión se hace más fuerte a lo largo del texto ya que en varias ocasiones se alude a la noción de “secreto”, siempre en relación con el personaje de Giordano. Desde las primeras páginas éste expresa su angustia ante la posibilidad de que sus secretos se revelen:

Es preferible que nadie conozca mis secretos, y mi esposa menos que nadie. Aunque ella es parte de mi secreto. A veces se sentía tentado de creer que Analía *era* su secreto. (p. 12)

A propósito de la obra de Arlt, Aira se refiere al matrimonio en términos de ready-made<sup>162</sup>. En efecto, para Aira, por su contenido intrínsecamente trágico, el matrimonio puede funcionar como un ready-

---

<sup>162</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 59.

made en literatura: basta con que el personaje esté casado para que la obra adquiriera un carácter trágico sin tener que explicitarlo<sup>163</sup>. Giordano es presentado en el texto como un personaje que sufre una gran depresión que no sólo proviene de los fracasos profesionales ya mencionados sino también del difícil momento que atraviesa en su vida personal (p. 30). En ningún momento de la novela se explicitarán los detalles de este último dato. Giordano ve en esta situación un peligro para la preservación de sus secretos:

Esta catástrofe completa adoptaba una forma muy precisa, muy de él: era como si estuviera a punto de abrirse la puerta de una caja de seguridad y todos sus secretos fueran a quedar expuestos. [...]. Eso era el fracaso al fin de cuentas, y si el fracaso lo atacaba como una enfermedad mortal, no habría diques, todo se haría transparente. (p. 30-31)

Más adelante, Alberto y Analía observan desde su balcón un fenómeno atmosférico relacionado con la catástrofe climática que tiene lugar. Lo que observan es una tormenta transparente ya que se puede contemplar a través de ella el crepúsculo. A Giordano el espectáculo no le es de sumo agrado:

Todo lo que fuera transparencia lo asustaba; él era el hombre del secreto, estaba identificado con el secreto, y por eso hacía suyos todos los secretos del mundo (de más allá del mundo

---

<sup>163</sup>Comunicación privada del autor (Rosario, 14 de octubre de 1998).

también); la menor revelación lo alarmaba, le parecía el comienzo de algún desenlace lamentable. (p. 119-120)

El crepúsculo como momento de pasaje adquiere matices de revelación. La transformación y el continuo que implican toman forma en el personaje de Giordano quien parece encerrar el secreto de la novela o su “clave apocalíptica” como lo dice la contratapa.

### **A. El fin de un mundo**

Lo que sucede en la ciudad de Rosario es calificado por los personajes como el “fin del mundo” o como “el fin de Rosario” que finalmente “es lo mismo” (p. 180). El mundo que termina es uno muy preciso y para poder ver la verdadera dimensión de su fin empezaremos por realizar un bosquejo de este mundo en fase de transición o de destrucción.

Ya dijimos que la característica principal de sus habitantes es su incapacidad de comunicarse de forma lógica y rigurosa. Por otro lado, el espacio que les es propio, la Facultad de Humanidades, es descrito bajo el punto de vista de los que no pertenecen a este mundo y la descripción no falta de sorna:

Mucha gente del común, en Rosario, se preguntaba por la finalidad y ocupantes de ese colosal edificio [...] y aun cuando supieran lo que era, como lo sabían muchos porque no era ningún secreto, podían seguir preguntándose muchas cosas. El significado de las palabras “humanidades” y “facultad” ya de por sí tenía sus ambigüedades. El edificio era

demasiado grande, demasiado majestuoso, no era funcional, por lo tanto no parecía poder acomodarse a ninguna función. (p. 33)

A lo largo de la novela se puede leer una crítica severa del mundo intelectual rosarino. Ya sea que se trate globalmente del Grupo o individualmente de Giordano, el retrato hecho no es muy halagador. Una de las descripciones de los personajes del Grupo es virulenta en este sentido:

No eran clase media ni clase obrera ni ninguna clase. Eran unos parásitos, vagos mal entretenidos, y en general unos burros. El laborioso barniz de cultura del que vivían, lo extraían de la reconstrucción infinitamente recomenzada de sistemas ajenos, el de Benjamin, el de Barthes, el de Blanchot. Todas sus iluminaciones eran de segunda mano, y sobrevenían, extenuadas, al cabo de innumerables páginas de comentario y redundancia. Lo directo les estaba vedado. (p. 151)

En cuanto a Giordano como intelectual, el narrador no es más benévolo. Esto se puede apreciar cuando se menciona una vez más la cancelación del seminario por falta de inscritos:

¡Nadie! Era el fin o una imitación perfecta del fin. Debería haber buscado otro tema, sus pelotudeces de siempre no atraían más, estaba pasado de moda, aburría. El ensayo, Barthes... [...]. Se había quedado en la línea estetizante de los

ochenta, y ahora todos estaban con Marx, con Rosa Luxemburgo, con Gramsci. Pero ni siquiera tomar la decisión correcta lo habría ayudado, porque él no sabía nada fuera de su restringida especialización. De hecho, todavía no estaba seguro de haber entendido a Barthes, ni de poder decir qué mierda era el ensayo. (p. 14)

De igual manera, al mencionar el otro fracaso de Giordano, es decir la no edición de su libro por parte de sus tres amigas, el narrador vuelve a adoptar su tono sumamente despectivo:

Pero qué otra oportunidad tendrían estos dos [Giordano y Rincón Fox] de ser editados sino las que vinieran de la amistad, por no decir la caridad.

Los autores son sumamente sensibles en cuestiones de edición. Podría decirse que es su punto débil. Los altos vuelos intelectuales, morales, místicos, que con tanta habilidad pilotean en sus textos, muestran su reverso de puerilidad insensata cuando llega el momento fatal de transformarlos en letra impresa. Éste era un buen ejemplo. Afuera el mundo se estaba viniendo abajo, y ellos estaban absortos en un minúsculo problema narcisista. (p. 37-38)

Al hablar de sus gustos en materia de cine el narrador vuelve a poner de realce la inadecuación y anacronismo de Giordano:

Porque él era un intelectual de los años ochenta, del reflujo del modernismo. Se había formado en los años conservadores, y no le gustaba lo raro e incomprensible; sinceramente no le gustaba. Lo excedía. [...]

La historia le había tendido una trampa formidable, y él había caído como un chorlito. Él solo. Los mismos teóricos que admiraba y copiaba, Barthes, Blanchot, Foucault, eran hombres formados en el modernismo, en las vanguardias; aunque hubieran hecho una obra [...] perfectamente comprensible y convencional, mantenían, debajo de la superficie, su formación, sus gustos, modernistas hasta el tuétano, como un secreto. Él los había tomado en su valor literal, se había creído todo lo que decían... [...] Ahora podía venir una nueva generación que retomara el hilo de las vanguardias y leyera la obra de los maestros en la clave del secreto. Todos se entenderían, no habría hiato, él sería el único que quedaría anacrónico, anticuado... (p. 120-121)

Todo lo anterior ilustra de forma bastante clara el rechazo más o menos voluntario de un creador hacia la crítica, independientemente de las corrientes teóricas a las que ésta subscriba. Dentro de esta perspectiva se podrá entender más adelante la oposición que presenta el texto entre lo ensayístico y lo novelesco.

Si añadimos uno solo de los diálogos de sordos a los que asistimos a lo largo de la lectura, podemos apreciar un retrato entre caricaturesco y patético de este grupo de intelectuales. Al leer todos

estos fragmentos se entiende perfectamente que *Los Misterios de Rosario* no haya recibido muy buena acogida... en Rosario, es decir entre los miembros del ya mencionado Grupo. Si bien Aira busca mostrar una imagen burlesca de sí mismo en algunas de sus novelas, el hacerlo con terceras personas puede resultar contraproducente si éstas últimas no leen su texto con perspectiva. En torno a esta palabra gira toda la teoría de Aira sobre la estética expresionista.

La novela lleva el malentendido entre personajes a su paroxismo a través del término mismo de “novela”:

Esta última palabra, “novela”, podía ser la clave. Era el nombre popular de los teleteatros, el que le daba la gente que no tenía motivos para reservar la palabra para las novelas en forma de libro. Nunca se le habría ocurrido que sus amigos, todos ellos profesores de literatura y críticos, pudieran utilizar la palabra “novela” en ese otro sentido. (p. 140-141)

Pero el malentendido que se puede esperar no se limita a la confusión de las dos acepciones del término por parte de los miembros del Grupo. En efecto, llega un momento en que Giordano se da cuenta del por qué de su incompreensión total ante las discusiones de sus amigos. En efecto, Analía le explica que entre ellos se cuentan los episodios de los teleteatros que no han podido ver. Pero estas explicaciones las llevan a cabo cambiando los nombres de los personajes de los teleteatros y reemplazándolos por los de ellos mismos en función de ciertos rasgos de semejanza:

-¿Pero como saben quién es “el Sergio”? ¿Cómo saben a qué personaje representa ese nombre?

-Bueno, nosotros nos entendemos. “Sergio puede representar a cualquier personaje que sea rubio y pálido o con los dientes torcidos... o muy boludo.

-Sergio no es ningún boludo.

-Pero ya sabés cómo es la representación... Se exagera en un sentido o en otro. [...]

-O sea que ninguno de nuestros amigos o parientes ha tenido hijos naturales, ha cometido incesto involuntario, ha recibido herencias, ha perdido su fortuna, se ha enamorado de su madrastra...?

-No. Ninguno. [...]

-Podrías habérmelo dicho (p. 142-144)

Este juego de los personajes que consiste en una representación y clasificación según un determinado número de características tiene su reflejo en la operación misma que se lleva a cabo en la novela, es decir la inclusión de personas reales. Se da un encadenamiento en la representación de los personajes: las personas reales se ven representadas a través de unos personajes que a su vez llevan a cabo una representación de ellos mismos a partir de los personajes de una subficción (los teleteatros). Tal como lo dice el personaje de Analía la representación utiliza la hipérbole deformando así la realidad. Una vez más es la perspectiva la que determina el contorno del mundo, en este caso de los personajes, y la que sugiere que “Alberto” y “Analía” son solamente nombres.



Un solo personaje escapa a esta hecatombe descriptiva. Se trata de Lina<sup>164</sup>, mesera y hermana gemela de Analía:

De todos los personajes de esta novela, Lina era la única que trabajaba, por lo tanto la única en condiciones de saber algo de la vida real. Es decir, de lo novelesco. Los demás, por influencia de Giordano, estaban entregados a lo ensayístico.  
(p. 166)

En esta novela la realidad se ve asimilada a lo novelesco mientras que en *La prueba* sucede lo contrario. En efecto, recordemos que la belleza de Mao era asimilada a la realidad mientras que el rostro distinto de Lenin lo era a lo novelesco, presentados aquí como “las dos caras de un mismo asunto” (p. 65). Aquí, realidad y novelesco se unen para ser la contrapartida de lo ensayístico. Ya dijimos que ese “asunto” al que alude el texto de *La prueba* parece referirse al mundo. Realidad y novelesco se unen por medio de la representación del mundo, la cual excluye al ensayo que pertenece al ámbito de la explicación.

## **B. La representación expresionista del mundo**

En el artículo “Arlt”, Aira desarrolla la definición del expresionismo. A nuestro parecer tal definición no es obvia y es por ello que aportaremos a este análisis algunas consideraciones generales

---

<sup>164</sup>En *La prueba* existe un personaje que también es mesera y que se llama Liliana. Por un lado hay una relación de semejanza entre ambos nombres y por otro Liliana vuelve a aparecer en *El llanto* y en otras ficciones posteriores de Aira, sin olvidar que su propia esposa se llama así.

sobre este movimiento. Éstas son provenientes de fuentes diversas y servirán para tener algunos elementos de comparación con lo que expone Aira en su artículo. Empecemos por resumir las ideas generales del artículo, el cual comienza con la siguiente afirmación:

El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. La distinción clásica entre impresionismo y expresionismo dice que en el primero es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra.[...] Se trata de dos métodos, que en última instancia se equivalen como se equivalen en la teoría psicológica proyección e introyección. Salvo que la proyección expresionista sucede en el campo simbólico, mediante palabras, y la introyección impresionista en el campo imaginario. Por eso o por otro motivo, el expresionismo es desdichado, el impresionismo feliz.<sup>165</sup>

Recordemos que el movimiento expresionista consistía en una crítica profunda de la sociedad y en un rechazo de la mera imitación de la naturaleza. En literatura se trata de un movimiento que se dice comprometido. Veamos esta idea en boca de su portavoz, el escritor Kurt Hiller, quien desprecia a esos escritores (los naturalistas e impresionistas),

---

<sup>165</sup>César Aira, "Arlt", *Paradoxa*, N°7, 1993, p. 55.

[...] qui ne sont que le réceptacle de la nature, des sortes de moules de cire où viennent se couler des impressions, des machines à décrire au ton exact et nuancé. [...] Nous sommes, nous, des expressionnistes. Ce qui nous importe c'est l'affirmation d'un contenu, d'un vouloir, d'une éthique.<sup>166</sup>

Anteriormente vimos el apego que el narrador siente hacia los hechos en sí y nos cuestionábamos a propósito de lo que para él era el esquema que los contiene. Lo que el narrador ha pasado por alto, por decirlo de alguna forma, es la representación del mundo. Es ésta la que se ha visto “maltratada” en favor de un contenido, es decir los hechos que no deben ser vistos como eventos sino como la situación profunda de los personajes y de su entorno.

Es por medio de esta intromisión del autor en su obra por lo que la representación se ve afectada. Los expresionistas iban hasta negar la representación. Aira matiza en este punto. Según él, al dar tal paso se pierde la noción de la distancia y por consiguiente toda perspectiva y entonces:

Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup>Kurt Hiller es citado por Armin Arnold en Lionel Richard et al. *L'expressionnisme*, Paris, Petite Encyclopedie. Somogy, 1992, p. 129.

<sup>167</sup>César Aira, “Arlt”, *op. cit.*, p. 56.

Si nos referimos a otra fuente, por ejemplo la *Enciclopedia catalana*, encontramos la siguiente definición:

El nombre dado a la escuela indica el espíritu que *se expresa* en la deformación de figuras y ambientes, para manifestar su tensión y su dinamismo interior y comunicar una crítica cruel y pesimista sobre la sociedad y que realiza un elogio de la locura, la muerte y la desesperación. [...]. Ideológicamente representa la voluntad del artista de dominar el mundo exterior, situándolo en un marco de ideas abstractas que, expresadas, explican el universo prescindiendo conscientemente del análisis de hechos reales.<sup>168</sup>

Encontramos aquí una contradicción con respecto a lo que afirma el narrador en cuanto a su apego a los hechos reales. Vemos que una definición clásica del expresionismo excluye la noción de realidad. Aira, por su parte, afirma que lo que él quiso representar en esta novela son ciertos aspectos de la realidad que el realismo no puede representar<sup>169</sup>. La definición de Aira se sale de los patrones establecidos ya que su propia concepción de la realidad va en contra de la norma.

Por otro lado, a primera vista todas estas definiciones coinciden en el hecho que el expresionismo parece implicar la acción mientras que el impresionismo denota una actitud pasiva. En su artículo Aira nos recuerda esta distinción clásica entre los dos movimientos y matiza:

---

<sup>168</sup>Emili Bou i Cabré, Artículo “Expresionismo”, *Enciclopedia Catalana*, Tomo 7, p. 244. La traducción es nuestra.

<sup>169</sup>Comunicación privada del autor (Rosario, 14 de octubre de 1998).

No es que en el impresionismo el mundo tome la iniciativa, ni que el artista expresionista sea más activo; todo artista, sea cual sea la modalidad que adopta, forma parte de una actividad englobante, de la acción perpetua que es el arte.<sup>170</sup>

Las obras expresionistas en la Alemania de principios de siglo exponían una visión pesimista del mundo: “Les expressionnistes, fascinés et épouvantés par les rythmes de la ville et de la technique, rêvent d’apocalypse et de régénération [...]”<sup>171</sup>. Ya hemos visto cómo ambos fenómenos tienen su lugar en la novela. La temática apocalíptica ya ha sido vista en parte. En cuanto a la regeneración, ésta puede ser apreciada en los procesos de transformación a los que asistimos.

Veamos otros aspectos del expresionismo que sirven para aclarar un poco más el alcance de la novela. Citemos otra vez el artículo de Armin Arnold:

Ici le thème fondamental qui les réunit [leurs préoccupations formelles et le message qu’ils s’efforcent de faire passer] est celui de l’Homme nouveau [...]. Ce thème s’ordonne autour de cinq piliers philosophiques: le Christ, Darwin, Nietzsche, Marx et Freud.<sup>172</sup>

Todas estas referencias aparecen unas más que otras en la obra de Aira<sup>173</sup>. Por ejemplo, la referencia a Darwin aparece claramente no

---

<sup>170</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 55.

<sup>171</sup>Lionel Richard, article “Expressionnisme”, *Encyclopædia Universalis*, p. 192.

<sup>172</sup>Armin Arnold in Lionel Richard et al., *L’expressionnisme*, p. 131.

<sup>173</sup>En el caso de Nietzsche véase sobre todo el apartado dedicado a *Embalse*.

sólo en *Los misterios de Rosario* sino también, y de forma explícita, en *La liebre*. Más precisamente el darwinismo se halla presente en el expresionismo de la siguiente manera:

C'est en une transformation intérieure de l'homme que croyaient essentiellement les expressionnistes. Par là, ils rejoignaient les conceptions évolutionnistes de Darwin. Ils pensaient que l'espèce ne pourrait subsister que si l'homme se transformait et renonçait à ses instincts guerriers.<sup>174</sup>

La primera alusión a la selección natural la encontramos ya en las primeras páginas de la novela cuando Giordano se cuestiona sobre lo que sucede con el clima:

Quizás no era frío, ni tormenta, ni siquiera clima. Quizás era nada más el cielo descargándose sobre la tierra, y como eso nunca había pasado antes, el hombre sufría. Después de todo, la adaptación, por el hecho mismo de ser una ventaja, era un peligro. La vida en el planeta pendía de un hilo, de una "primera vez". (p. 12)

Diluvio, equilibrio ecológico y selección natural cohabitan en el espacio textual. La transformación del espacio pone a prueba la especie humana que para poder sobrevivir debe adaptarse, es decir transformarse. Esto no es nada nuevo pero dentro de los parámetros del espaciotiempo reducido de una novela, una transformación que debe

---

<sup>174</sup>Armin Arnold, *ibid.*

durar milenios se ve comprimida, lo que genera una imagen grotesca y monstruosa de la transformación. En este sentido las transformaciones de Alberto y Analía pueden ser vistas como un mecanismo de la selección natural. La transformación, como manifestación del continuo, es otro *leitmotiv* en la obra de Aira y sus manifestaciones son diversas. Éstas van desde la inocente imagen del crepúsculo, hasta las transformaciones espaciales debidas a cataclismos, pasando por las transformaciones monstruosas de los personajes y aquéllas que se producen en el mundo a través de una acción sorprendente de un personaje. Éste era el caso por ejemplo en *La prueba* cuando las chicas punks rompían las reglas de la cortesía. En *Los Misterios de Rosario* se da el mismo fenómeno una vez cuando Giordano después de hablar en la escalera de la Universidad con Olivia se va sin despedirse de ella:

Pero fue algo que cortó en dos la vida de Alberto Giordano. Hubo un antes y un después del día en que se animó a ser brutal. La cortesía en él era más que un hábito o una defensa. Era la forma que tomaba la irrealidad de su vida. Del otro lado, en el territorio que nunca había hollado, estaba la realidad. (p. 25)

Del mismo modo que en *La prueba*, la desaparición de la cortesía es vista como un hecho extraordinario a partir del cual la vida se transforma. La realidad a la que se alude es una vez más la que concierne la realización de lo posible.

En cuanto a la selección natural, en otra ocasión en que se hace alusión a ésta, Giordano se ve a sí mismo como fuera del proceso de

evolución. Regresa a su casa después de haber estado con sus colegas en el Laurak, el bar que frecuentan:

La vida debía de ser hermosa pero él la veía de lejos [...]. ¡Dios mío! ¿Por qué no te manifestaste? Se había producido una mutación en la especie humana, y había dado como resultado el Hombre y la Mujer normales [...]. Era un error de los naturalistas dar a entender que la selección natural podía estar sucediendo ahora, o podría suceder en el futuro, como si el tiempo fuera una variable cualquiera, nada más que la ocasión en que se daban las cosas. ¡No! ¡Había sucedido un momento antes, y el presente no tenía más razón de ser que mostrarlo, en su espantosa e irreversible evidencia! ¡Mostrárselo al que había quedado afuera! A él, Alberto Giordano, nadie más. De ahí que los naturalistas no se equivocaran en realidad, porque no les concernía la regla especialísima.

¡Soy el hombre profecía! ¡Soy el silencio! (p. 66)

En el capítulo anterior de la novela Giordano vive su estado de inadecuación al estar entre sus amigos y sentir que todos se mueven dentro de un gran malentendido. La selección natural ha producido un sistema de (in)comunicación en el cual Giordano no tiene cabida. De ahí su afasia, su mudez, su silencio. Con respecto a este último, recordemos su simbolismo como preludeo a una revelación y como momento crucial: en efecto, el silencio era lo que reinaba antes de la creación del mundo y



el silencio será lo que reinará al final de éste<sup>175</sup>. En este sentido se puede leer la imagen de Giordano como hombre profecía y como hombre secreto, como vimos más arriba. Siguiendo esta dirección podríamos encontrar una alusión a otro de los pilares filosóficos del expresionismo: Cristo. Curiosamente Alberto tiene la edad fatídica de 33 años. Esto lo sabemos con el diálogo que se da entre Giordano y el Dr. Oliva: “Yo nunca me he planteado con seriedad la cuestión de la muerte. Después de todo tengo treinta y tres años nada más” (p. 90). Otro elemento que se puede añadir a esta referencia bíblica es que el aula donde Giordano debía impartir su seminario es “la fatídica aula 111”. No se trata de la cifra apocalíptica 666 pero sí del carácter triple de ésta. Por otro lado, como ya lo hemos dicho, Giordano resulta ser el elegido final.

En *Los Misterios de Rosario* la deformación (que implica una transformación) puede ser vista como resultado no sólo de la intromisión directa del autor real sino también de su entorno (sus amigos y colegas). Estos últimos se transforman en monstruos o se desdoblán en ellos. Esto en cuanto a la deformación de figuras. La deformación del ambiente, por su parte, se manifiesta en la catástrofe climática que sacude a la ciudad de Rosario. Todos estos trastornos deben ser leídos aparentemente como el precio pagado por la falta de perspectiva, consecuencia de la intromisión del autor en su obra. Este estado es comparado por Aira al principio de Heisenberg:

---

<sup>175</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 883.

[...] según el cual el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho. Más aún: disuelve la posibilidad de que el hecho tenga condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta.<sup>176</sup>

Sólo para información, sépase que se trata del principio de incertidumbre (o de indeterminación) de Heisenberg según el cual es imposible determinar con precisión a la vez la posición y la velocidad (o la cantidad de movimiento) de un corpúsculo, en mecánica intra atómica. Sin irnos tan lejos, nosotros reconocemos en la problemática expresada por Aira el conflicto que representa el acto de percepción como encuentro de un acto subjetivo con una realidad objetiva, tal como lo define Renaud Barbaras<sup>177</sup>. Por otro lado, el principio de Heisenberg, en el sentido en que implica la indeterminación, expresa también la dinámica del continuo. Todas estas nociones, ya sea que provengan de un léxico científico, de referencias religiosas o filosóficas, sirven para poner de realce esta dinámica.

Uno de los problemas centrales planteados por Aira en “Arlt” es el de cómo percibir, es decir, con o sin perspectiva. Aira cita a Ponge para ilustrar este punto:

Podemos deformarlos [las formas y los contornos de los objetos] por nuestra mera presencia, nuestra mera inserción en el paisaje [...]. Es quitándonos de ahí, enfriando la

---

<sup>176</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 57.

<sup>177</sup>Cfr. capítulo I.

atmósfera con nuestro alejamiento [...] como podemos devolverle a cada objeto su cohesión vital (funcionamiento). Como si nuestra presencia, nuestra cercanía, nuestra mera mirada, ablandase los mecanismos de los relojes de manera que no puedan sonar. [...]. La literatura es la épica de este trastorno. La literatura es esta escotomización, este reblandecimiento daliniano de los relojes, este expresionismo.<sup>178</sup>

Por un lado es de notar la idea que se desprende del artículo: la falta de perspectiva genera un ablandamiento de la realidad y al alejarse el observador, la atmósfera se enfría y los objetos recuperan su cohesión. En *Los misterios de Rosario* asistimos al congelamiento del espacio, lo que implicaría situarse al otro extremo de la situación presentada por Aira en su artículo. Quizás ambas situaciones extremas se equivalen igual que lo hacen el impresionismo y el expresionismo como él lo afirma al principio del artículo.

También vemos que, al concluir la primera parte de su artículo, Aira propone una autodefinición de la literatura: “la épica de este trastorno”. Se trata de la literatura que se define a sí misma o que narra su propio proceso. De este tipo de repliegue nace el monstruo, figura típicamente arltiana, a la que Aira dedicará el resto de su artículo y que cuenta con innumerables reflejos en *Los misterios de Rosario*.

Aira define al Monstruo como la resultante de un mecanismo de autoobservación o de autoconciencia. Se trata de querer observar los objetos desde adentro y entonces:

---

<sup>178</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 56-57. La referencia a Ponge no está explicitada en el artículo

La mirada que ya no puede funcionar por falta de espacio anula toda transparencia e instaura una contigüidad táctil, obscena y horrible [...]. El Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante.<sup>179</sup>

El doble aparece en *Los Misterios de Rosario* bajo diversas formas pero la que más se asemeja a la definición anterior es la del muñeco de nieve que acompaña a Giordano durante un largo trayecto. Hace su aparición en el capítulo tres cuando Giordano se dirige del bar donde se reúne con sus amigos al Palacio Fuentes para ver al Dr. Oliva y conseguir su dosis de proxicidina. Durante el camino tiene la sensación de ser seguido hasta que de repente:

¡Era un Monstruo! No él, o mejor dicho no sólo él. Había otro, otro cojo ansioso perdido en la nevisca, otro mudo, otro fracasado, que se precipitaba a su encuentro... En el instante, en la sorpresa, el espanto se cerraba sobre él como un portazo, la verdad del doble... [...]. El Monstruo ya es en sí una especie de doble. (p. 71)

Obviamente las figuras de los dos personajes cojeando en medio del viento aluden a la escena de *El Jorobadito* de Arlt en la que los dos personajes hacen juntos un trayecto y se da la relación en espejo entre el corcovado y el narrador:

---

<sup>179</sup>*Op. cit.*, p. 58.

El viento doblaba violentamente la copa de los árboles, pero el maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso.<sup>180</sup>

Volviendo a la novela, la descripción del muñeco de nieve, y sobre todo de sus movimientos desarticulados, hace pensar en las películas de animación del checo Jiri Trnka hechas con papel recortado:

[...] los bracitos se pegaban y despegaban, las piernas intercambiaban su lugar, o una salía de la cabeza, la otra del pecho, la cabezota daba un giro completo por un meridiano de la esfera del cuerpo, se le hinchaba el pecho, la giba, las cuatro extremidades se ponían en fila como un gran zanco, cualquier cosa. [...] el movimiento era el creador. Por ejemplo un sexo enorme que se hacía y deshacía en la parte inferior de la esfera, entre las dos patitas desiguales, como esas flores de plastilina en los filmes de animación; algo de eso había, una aceleración del tiempo de las formas, en el muñeco. (p. 74).

La imagen caótica del muñeco de nieve nos recuerda aquella aún más caótica de la mujer que ardía en las llamas en el desenlace de *La prueba*. Se trata de imágenes de desmembramiento del cuerpo. La alusión a *El jorobadito* debe ser matizada. En éste se trata de un

---

<sup>180</sup>Roberto Artl, "El jorobadito", en *Cuentos y Aguafuertes*, p. 62.

verdadero doble, cosa bastante explícita en el fragmento de esta obra que citamos más arriba. Aira retoma esa imagen, quizás uno de los momentos más fuertes de *El jorobadito*, y realiza algo quizás aún más inquietante que un doble. En efecto, lo doble obedece a cierto criterio de ordenación, a la ya mencionada dualidad como base del pensamiento occidental. En la novela se trata más bien de un doble que envía una imagen multiforme del sujeto.

Volviendo al Monstruo y al fenómeno que lo engendra, Aira lo define como una “fábula del expresionismo”<sup>181</sup>. Así *Los Misterios de Rosario* aparece como la concreción de dicha fábula. Su artículo sobre Arlt es una especie de bosquejo teórico de su futura novela. Aproximadamente dos años separan a uno de la otra. La novela vendría siendo una reescritura del artículo. Volvemos así a la supuesta oposición entre teoría (el ensayo) y realidad (lo novelesco). Sin embargo, a la luz de este artículo esta oposición deja el paso al equilibrio entre dos métodos diferentes, al igual de lo que sucede entre el impresionismo y el expresionismo. Aira no sólo afirma esta idea con respecto a estos dos movimientos sino también con respecto a la filosofía y la ficción:

Con Dios, se puede tratar de dos modos: se puede empezar por un sistema de ideas que dé cuenta del mundo, del pensamiento, de todo, y salir del discurso por algún concepto, del que se dice: “a eso llamamos Dios”. (Es lo que hace la filosofía, y el filósofo de los filósofos Leibnitz.) O bien

---

<sup>181</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 58.

se puede empezar con él: “Dios estaba un día...” Es lo que hacen las religiones y las mitologías. En el fondo es lo mismo, sólo son métodos distintos; del segundo método nació lo que llamamos ficción.<sup>182</sup>

Aquí la filosofía se ve emparentada a la teoría en oposición a la ficción. De igual manera el pasaje alude a otras parejas aparentemente antagónicas como lo es la pareja discurso/relato. Todo apunta en el texto a subrayar la existencia de varias formas de representación y del continuo existente entre ellas.

Al igual que en *La prueba*, en *Los Misterios de Rosario* se hace mención una vez de Dios. En ambas novelas se trata, aunque de formas distintas, del fin del mundo y es quizás por ello que tarde o temprano Dios salga a relucir de alguna manera. En *Los misterios de Rosario* tal mención tiene lugar cuando los personajes de Alberto y Analía sufren sus transformaciones:

Si hubiera podido hablar [Alberto], le habría dicho que no se preocupara, que siguiera adelante, como él, hasta el fondo, y ya vería cómo allí se disolvía el miedo a la muerte. [...]. Trató de moverse, más que nunca, y fue como si estallara. Unos resortes torcidos le brotaron de las nalgas y se engancharon en la lana de la alfombra. Ahora se mecía al ritmo de los truenos. [...]. De atrás del cilindro desnudo que era el tórax de Analía salieron dos objetos horribles, alargados, que se

---

<sup>182</sup>*Op. cit.*, p. 61.

sacudieron recortados sobre el fondo fosforescente de la niebla. [...]

-¿Creés en Dios, Alberto? ¿Creés en Dios?

¡No, no! Sacudía la cabezota empapelada. ¡Sí, sí!

-¡Pero si Dios no existe! - gritaba Analía furiosa-.[...]

¿Cómo lo sabía, la puta? ¿No le había dicho un rato antes que no lo conocía, que nunca le había dirigido la palabra, que era un borracho? (p. 132-133)

Alberto se refiere al Dr. Oliva a quien Analía había afirmado no conocer. La confusión anterior sobre la identidad de los personajes sigue produciéndose y podemos observar que Dios es también objeto del malentendido reinante entre los personajes. También se puede ver en esta mención de Dios una especie de ficcionalización de éste, lo que estaría más de acuerdo con la definición que da Aira en su artículo. En cuanto a que sea el Dr. Oliva el personaje que encarne a Dios, el desenlace de la novela aclara más este punto.

Para continuar con nuestro análisis de la mecánica expresionista debemos referirnos de nuevo al pasaje citado sobre el muñeco de nieve. En él vemos que la verdad del doble radica en un proceso de autoconciencia. Cualquier proceso que quiera contemplarse a sí mismo en su propio proceso es generador del Monstruo:

El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más



genuina. Así mutilada, con un fragmento en las sombras, la conciencia se presenta como un monstruo, es el Monstruo.<sup>183</sup>

Al mismo tiempo, Aira aclara con respecto al Monstruo que no se trata de una figura en sí: “Repito que “conciencia” es una palabra. Lo mismo podría decir “lenguaje” o cualquier otra cosa. Se trata del dispositivo de hacer monstruo.”<sup>184</sup>

Todas estas consideraciones teóricas por parte de Aira han sido ficcionalizadas a través de la transformación de Giordano en monstruo. En efecto, podemos encontrar un pasaje en el que se describe este proceso de torsión. Analía le afirma a Alberto que no lo reconoce, que no es él:

No soy yo...

Era un ensalmo que al repetirse, dentro de él y lejos de su lengua, al resonar en todos los rincones de su historia, iba construyendo la temida Conciencia de Sí. La sentía crecer, alzarse de su sepulcro, sacudir todo el mundo frágil de su vida en su nacimiento horroroso. Era el sistema de Autoproducción, el Monstruo... (p. 124)

La conciencia (el lenguaje, o la fábula misma), al realizar esta torsión sobre sí misma, permanece con un lado en las sombras y se presenta como un ente deforme, tal como aparece el personaje de Giordano cojeando en medio de la nieve. En cuanto a la fábula

---

<sup>183</sup>*Op. cit.*, p. 58-59.

<sup>184</sup>*Op. cit.*, p. 61.

expresionista, ésta encuentra su imagen en cierta medida en otra novela de César Aira. Se trata de *El llanto*, escrita unos tres años antes de *Los misterios de Rosario*. En sus primeras páginas se da la torsión de la fábula misma, en el sentido de la imaginación creadora, que quiere contar su propio proceso. Este punto lo veremos detalladamente en el capítulo correspondiente.

Vemos que el mecanismo que produce al Monstruo se caracteriza por dejar una parte oculta y que esa parte es calificada por Aira como primordial, es decir, el meollo del asunto: *hic jacet lepus*.<sup>185</sup> Y he aquí que la liebre vuelve a hacer su aparición. A la pregunta del por qué de esta torsión de la conciencia sobre sí misma, que marca en cierto sentido el nacimiento del artista, recordemos la respuesta ya citada de Aira:

El artista trata de responder a posteriori, mediante un largo rodeo, que es su obra, su estilo, su mito personal. Las culturas mismas lo han querido explicar con mitos o fábulas, la temática inextinguible de la “sed de conocimiento”, el “ansia de saber”.<sup>186</sup>

La tetralogía de la liebre parece representar bastante bien este largo rodeo. Además, recordemos los mitos y fábulas narrados en *La liebre* y sus estructuras fundamentales en las cuales el ansia de

---

<sup>185</sup>Se trata de la expresión traducida al francés “C’est là que (où) gît le lièvre” (“là qu’est le nœud du problème”). Alain Rey et Sophie Chantreau. *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris, Les usuels du Robert. 1985, p. 556.

<sup>186</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 59.

conocimiento marcaba el punto de partida de las mismas. Vemos que la imagen de la liebre se halla estrechamente ligada por un lado al doble y por otro al monstruo, que es un producto de la autoconciencia.

Si bien, como ya lo hemos dicho, la imagen de la liebre sólo aparece una vez en *Los misterios de Rosario* (en los frescos del Palacio Fuentes), su temática enigmática ha sido reemplazada en cierto modo por la figura inquietante de Giordano. Desde el principio de la novela contamos con una descripción física que se verá luego cuestionada. En efecto, el personaje es descrito como “bajo [...] y regordete, provisto de una gruesa capa de grasa, como las focas.” (p. 10). Unas páginas después el narrador determina el momento en que Giordano cambia de apariencia física. Se trata de un antes y un después de la escritura de la novela:

Para nosotros Alberto Giordano tenía una descripción equis, y nos ajustamos a ella sin sobresaltos, porque cuando empezó la novela ya era así: bajo, gordo, desaliñado, los ojos colorados, la barba de tres días. Pero Rincón Fox lo conocía de antes [...] alto, delgado, atildado, de anteojos, etc., es decir por completo diferente. Con todo, lo reconoció, y fue eso lo que lo confundió. Pensó en un proceso que le había venido pasando desapercibido. (p. 16)

El cambio de apariencia que se da entre la “persona real” y el personaje de ficción sirve para establecer el continuo entre ficción y realidad. Además, el continuo se halla resaltado en la medida en que el personaje que observa a Giordano es el único que no es construido a

partir de una persona real y se dice que “lo conocía de antes”, es decir antes de que Giordano adquiriera rasgos de personaje de ficción. La transformación de Giordano se debe entonces a su inmersión en el mundo de la ficción. Ya vimos que el narrador hace la salvedad que tal transformación se debe a la manipulación temporal a la que éste se ve obligado para poder representar en un espacio y en un tiempo reducido una realidad mucho más vasta. Los personajes inmersos en tal mundo tendrán una visión deformada de éste y de ellos mismos. Se trata entonces de una reducción de perspectiva. Giordano recupera su aspecto original al final de la novela cuando Olivia le otorga tres deseos que son ni más ni menos: “Quiero ser delgado [...] de barba [...] y usar anteojos.” (p. 199), es decir que vuelve a ser como era antes de verse convertido en personaje de ficción. Lo que le otorga Olivia es la recuperación de la perspectiva, de la distancia que lo separa del mundo. Es decir que se recobra la distancia entre sujeto y objeto. Con respecto a este punto recordemos la clasificación de temas fantásticos realizada por Todorov según la cual los temas del “yo” conciernen la desaparición de la frontera entre el objeto y el observador<sup>187</sup>, lo que nos aproxima considerablemente a la definición del expresionismo según Aira. En este punto es necesario resaltar el hecho de que, a pesar de contar con algunos elementos del género fantástico, la novela no se puede catalogar como tal. El mismo Aira rechaza tal catalogación diciendo, como ya lo señalamos, que existe una realidad que el realismo clásico

---

<sup>187</sup>Cfr. capítulo III.

no puede representar y es esa realidad la que el quiso mostrar en *Los misterios de Rosario*.<sup>188</sup>

Olivia parece estar relacionada con esta Diosa Perspectiva pues por un lado le devuelve a Giordano su aspecto “normal” y por otro es el artífice del enfriamiento de la atmósfera, es decir del distanciamiento de la mirada en oposición al ablandamiento daliniano de los relojes visto anteriormente. Por otro lado, Olivia se halla relacionada con Isis en el texto (p. 197) ya que los personajes, antes de identificarla, la confunden con esta diosa egipcia adorada en toda la costa mediterránea y que encarnaba en las religiones de misterios la fuente mágica de fecundidad y transformación<sup>189</sup>. También hemos notado que la ciudad de Rosario presenta rasgos de medio oriente (Persépolis congelada, pirámides de hielo) además de que los orígenes de Olivia son babilónicos. Todo estos elementos aluden a las divinidades paganas entre las cuales hay una que no se ha mencionado explícitamente pero que se puede leer en filigrana: Dionisios, otro dios de la fecundidad y del misterio. Sobre todo, Dionisios es la figura utilizada por Nietzsche para erigir el retrato del Super Hombre, es decir el ser dotado de una energía tan exuberante que todo lo puede transmutar en afirmación y recibe con igual fervor los términos contradictorios, cuya lucha se halla en el mero centro de la vida misma.<sup>190</sup> El título de la novela puede explicarse a partir de estas consideraciones. Su desenlace también añade otros elementos que permiten aclarar este punto.

---

<sup>188</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998).

<sup>189</sup>Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 524.

<sup>190</sup>Jean Granier, *Nietzsche*, p. 118.

La aparición de Olivia como diosa gigante se asemeja al desenlace de *La guerra de los gimnasios* en que Chin-Fú se agiganta y salva a los personajes. Otro punto en común entre ambas novelas, y que comparten con *La prueba*, es que en los respectivos desenlaces o más precisamente en las últimas líneas de éstas aparecen siempre imágenes del cielo estrellado. En *La guerra de los gimnasios* los personajes montados en Chin-Fú se pierden en lo alto del cielo estrellado y en *La prueba* los tres personajes quedan plasmadas en el cielo bajo la forma de las Tres Marías. Las últimas líneas de *Los misterios de Rosario* son las siguientes:

Después volvieron a mirar para arriba: la gran nube de polvo de nieve superaba la altura de la punta del Monumento [el Monumento a la bandera situado en Rosario], que también se había normalizado; y seguía subiendo cada vez más rápido, hasta estrellarse contra la cúpula negra del cielo y derramarse en miles de constelaciones. Quedó allí para siempre. (p. 200)

Todas estas imágenes de cielos estrellados que cierran los relatos representan el retorno al estadio primitivo de lo imaginario, como ya lo apuntamos en el análisis de *La prueba*. Esto, aunado a las referencias al paganismo mencionadas más arriba, hace patente la idea de la infancia de la humanidad o de una especie de “borrón y cuenta nueva”. Dentro de esta perspectiva se explican el caos, el malentendido y la confusión que hacen que hasta Dios se vea confundido con un viejo ebrio, sobre todo al tratarse del Dios cristiano tan atacado por Nietzsche.

### C. Misterios y paradoja

Recapitulemos los principales puntos de nuestro análisis. *Los misterios de Rosario* presenta elementos de la fábula metatextual en el sentido en que el narrador nos hace partícipes “en vivo” de su modo de representar la realidad. El continuo entre la novela escrita y el trabajo de escribirla se manifiesta a través de la inmersión en la novela de sus amigos y colegas y de la torsión que tiene lugar en ellos cuya resultante es, como vimos, la figura del Monstruo. Lo que logra Aira es lo que logra Marcel Duchamp en su *Desnudo bajando una escalera*: crear la fusión (o continuo) de lo estático y el movimiento (o en palabras del propio Duchamp: “créer une image statique du mouvement”<sup>191</sup>). A propósito de Duchamp, Aira lo reivindica como una de sus influencias mayores y lo cataloga, en su artículo sobre Arlt, como el momento culminante del expresionismo a partir del cual éste se evapora<sup>192</sup>. Volviendo a la novela es interesante notar una discusión, citada más arriba, entre Giordano y dos personajes (Olivia y Rincón Fox) que tiene lugar justamente en una escalera. Es a partir de esta discusión cuando el narrador procede a explicarnos el por qué de sus manipulaciones temporales, pues estas discusiones son separadas por años y el narrador las ha condensado en unos pocos minutos. Así, la escena de la escalera presenta una relación de semejanza con esta obra de Duchamp.

---

<sup>191</sup>Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie.*, Terrail, Paris, 1996, p. 56.

<sup>192</sup>Marcel Duchamp es catalogado como perteneciente al Dadaísmo. El hecho de que Aira lo catalogue como expresionista muestra una vez más su reticencia hacia las catalogaciones clásicas.

Volviendo a éste último, Aira lo vuelve a mencionar, en su artículo sobre Arlt, para poner de realce la mecánica expresionista. La otra obra a la que alude Aira es *El Gran Vidrio*, obra inconclusa en la que Duchamp erige un “altar de la Diosa Perspectiva”<sup>193</sup>. El Gran Vidrio consiste en una serie de máquinas y dispositivos acompañados de un texto explicativo. Se compone de dos partes. En la parte superior se observa a la Virgen colgada del aire y a su derecha una nube que es su cielo. Abajo se encuentran los “solteros” u “ocho moldes macho” y la “moledora de chocolate”<sup>194</sup>. Sin querer ahondar más en esta obra, ya bastante compleja de por sí, sólo señalaremos que en el desenlace de *Los misterios de Rosario* se pueden notar ciertos elementos que aluden al *Gran Vidrio*. En efecto, aparecen varios colgados, no sólo la inmaculada Virgen en la Catedral, sino también Giordano que aparece colgado de cabeza de las manijas de un reloj, y otro personaje, cómplice del secuestro, también aparece colgado al revés. El personaje doble de Olivia-Oliva aparece en cierto momento descrito como una maquinaria compleja que vuela por encima de los personajes emitiendo rayos y partículas:

-El pteroliva está acumulando las líneas de puntos que causaron la tormenta. [...]

---

<sup>193</sup>César Aira, *op. cit*, p. 67.

<sup>194</sup>El título completo de la obra de Duchamp es *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*. La traducción al español de los elementos que la componen (los *célibataires* y los *huit moules mâlic*) proviene del artículo “Arlt” de César Aira. El término *mâlic* es un neologismo creado por Duchamp. La traducción por “moledora de chocolate” (*la broyeurse de chocolat*) es nuestra.



Fueron y vieron las maniobras del cuerpo volador del poeta, que iba en línea recta de una a otra de las líneas de cri cri cri que subían en distintos puntos de la ciudad, y las enroscaba en su cuerpo con un giro de dínamo. (p. 196)

Es esta imagen caótica de la maquinaria la que nos permite establecer esta comparación con la maquinaria que representa *El Gran Vidrio* de Duchamp. Este punto también nos sirve para ilustrar el nexo entre Julio Verne, Raymond Roussel, Duchamp y Aira. En efecto, se conoce la influencia que ejerció Verne en Roussel quien en *Locus Solus*, por citar un ejemplo, describe complejos dispositivos que integran seres vivos y máquinas. A su vez Roussel es la gran fuente de inspiración de Duchamp quien afirma preferir ser influenciado por un escritor<sup>195</sup>. Asimismo los tres van a dejar huellas más o menos importantes en el conjunto de la obra de Aira. La referencia a Verne es explícita en el texto cuando Giordano sube a lo alto del Palacio Fuentes, donde hay un faro, y observa al Doctor Oliva dedicarse a sus experimentos:

El faro propiamente dicho era una gruesa máquina de acero, llena de perillas, visores, manijas y botones. Un grueso cilindro de dos metros de alto, como un monolito de la tecnología Julio Verne. (p. 98)

Más arriba vimos que para ilustrar esta incursión del autor en su obra Aira cita a Ponge, quien describe los efectos de la anulación de la

---

<sup>195</sup>Jean Decottignies, *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 185.

perspectiva en términos de resblandecimiento y la reinstauración de ésta como un enfriamiento de la atmósfera. Ahora bien, en *Los misterios de Rosario* ocurre exactamente lo contrario. Aira pudo haber jugado sobre la inversión hemisférica entre él y Ponge o simplemente ambos procedimientos se equivalen. Esta última idea se inscribe dentro de la lógica de Aira en la que las categorías opuestas siempre terminan equivaliéndose. Lo afirma en cuanto a la pareja expresionismo/impressionismo así como en cuanto a una serie de parejas antagónicas que a lo largo de su obra obedecen a un proceso de indiferenciación. Una de las últimas frases de la novela, en la que podemos ver hasta cierto punto la posible revelación final, lo dice de la siguiente manera:

El arte no es un fin en sí mismo, pero la novela sí lo es. Además, los fines y los medios están unidos por el continuo, como lo están forma y contenido, hombres y mujeres, y sobre todo, la vida y la muerte. (p. 199)

Se puede observar que estas líneas contienen la idea de la fábula metatextual: a través del continuo entre los fines (la novela escrita) y los medios (el trabajo de escribirla) se produce una novela que muestra el proceso de creación basado en la paradoja.

De todas estas parejas antagónicas unidas por el continuo nos queda una por explicitar: lo novelesco y lo ensayístico. En *Los Misterios de Rosario* el Grupo de intelectuales, bajo la influencia de Giordano, se dedica a lo ensayístico, mientras que un personaje, la mesera Lina, es el único que, según el narrador, sabe algo de la vida real (puesto que

trabaja), es decir lo novelesco. Es así como, siguiendo las paradojas de Aira, el mundo del ensayo (los personajes del Grupo) va a hacer su incursión dentro de lo novelesco. Asimismo, un texto teórico de Aira se va a transformar en una novela de un realismo particular, marcado por el continuo o la manifestación del movimiento eterno que hace que todas las cosas cambien y se transformen.

Aira concluye su artículo sobre Arlt desarrollando la dinámica del continuo. Al hablar de esta serie de parejas antagónicas el término “explicación” reemplaza al de “ensayo”. Según él llega un momento en que la explicación queda atrás y entonces:

[...] todo se hace real de pronto, empezando por lo más misterioso, o lo único a lo que tenemos derecho a llamar Misterio en nuestra profesión: la calidad, lo que hace grande a una obra o a un escritor, que es definitivamente inexplicable porque el continuo ha tomado por otros rumbos, dejando atrás para siempre a la explicación. Es inexplicable al punto de que todo lo explicable en una obra de arte no forma parte de su calidad, y podría eliminarse sin que dejáramos de amar a esa obra. (p. 70)

Estas líneas hablan por sí mismas. Lo explicable en la obra es lo aprehendido por la crítica. Al realizar una novela en la que ésta se halla fuertemente atacada, Aira reivindica el valor de la obra de arte como objeto misterioso. Es por ello que la clave del misterio de *Los misterios de Rosario* nunca se ve del todo esclarecida. La mayúscula que utiliza Aira para el término “misterio” anuncia de cierta forma la

ficcionalización del artículo. Que esta novela sea escrita a partir de un texto crítico no hace sino acrecentar la fuerza de la paradoja como base formal de la obra de Aira.

## CAPÍTULO II

### **CÓMO ME HICE MONJA O LA FÁBULA DE LA CREACIÓN LITERARIA**

El término fábula abarca diversos sentidos que se agrupan en torno a tres grandes ejes: la organización del relato, el relato a base de imaginación y la mentira. Tal amplitud de sentidos se debe sin duda a que todas estas acepciones tienen por origen etimológico un sentido igualmente abarcador: la raíz indoeuropea del término, *bha*, significa “hablar”. A partir de ésta se desarrollan una serie de términos entre los cuales el de fábula que aparece más como una “nebulosa original a partir de la cual se formaron poco a poco diversos tipos de ficción.”<sup>196</sup> La fábula en toda su amplitud aparece como sinónimo de la imaginación creadora. Esta acepción del término es la que nos interesa, más precisamente las huellas de su nacimiento dentro de la ficción: al poner de realce los mecanismos por medio de los cuales una fábula narra su propia creación surgen dos relatos paralelos y se establece entre ellos un tipo de relación transtextual, más particularmente metatextual. Utilizaremos este último término basándonos en la definición de Ricardou retomada por Bernard Magné: la metatextualidad es el

---

<sup>196</sup> Marc Soriano, en su artículo sobre la fábula (*Encyclopædia Universalis*, p. 226, Tomo 9), dedica una nota preliminar a la etimología del término y concluye refiriéndose a él como “nébuleuse originaire”.

principio según el cual una ficción representa su escritura.<sup>197</sup> Un relato que cuente el nacimiento de esa imaginación generadora de fábula, de ese proceso creativo, sería una fábula de la fábula o fábula metatextual. En la obra de Aira la dimensión de la fábula como imaginación creadora se manifiesta de diversas formas que van desde la *mise en abyme* o la imbricación de relatos, como en el caso de *La liebre*, hasta la construcción de un personaje, como es el caso de Martín en *Embalse*, Marcia en *La prueba* o Alberto Giordano en *Los misterios de Rosario*. En los capítulos siguientes veremos otras formas de manifestación de la fábula metatextual.

*Cómo me hice monja*, como lo indica su título, narra un proceso de conversión que hemos denominado como una fábula de la creación literaria. En este sentido nos referimos al término “fábula” como una concatenación de hechos cronológicos<sup>198</sup> cuyo resultado final, el estado de monja, parece asimilable al del escritor.

La narración se da en primera persona del singular y la particularidad de su narrador es que se refiere a sí mismo como a alguien de sexo femenino mientras que el resto de los personajes se refieren a él como a alguien de sexo masculino. Se trata de una persona que cuenta ciertas peripecias de su vida desde un momento muy

---

<sup>197</sup>Bernard Magné, “Le métatextuel”, *Revue Texte en main*, N°5, Printemps 1986, p. 84.

<sup>198</sup>Nos referimos a la definición que da Umberto Eco en *Lector in fabula* que se opone a la de trama: “La *fabula*, c’est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement”. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 130)

preciso: el día que su padre le llevó a comer helado por primera vez<sup>199</sup>. La otra particularidad del narrador, como lo dijimos en el capítulo anterior, es que comparte el mismo nombre del autor: César Aira.

La novela se divide en diez capítulos que se pueden resumir de la siguiente manera:

**Capítulo 1:** El narrador y su padre van a una heladería en Rosario. Es la primera vez que el narrador prueba el helado; pide uno de frutilla. El narrador lo prueba lleno de expectativas pero le resulta inmundo. El helado está dañado pero esto lo ignoran ambos. El padre cree que el narrador es un caprichoso, le insulta y le obliga a comerse el helado.

**Capítulo 2:** El padre del narrador, al darse cuenta de que el helado está dañado, asesina al heladero ahogándolo dentro del tambor de helado.

**Capítulo 3:** El narrador se halla en el hospital, víctima de una intoxicación. Durante su estadía sufre de un delirio febril. A partir de ese momento empieza a crear historias.

**Capítulo 4:** El narrador permanece en el hospital. Se narran sus relaciones con el doctor y las enfermeras.

**Capítulo 5:** El narrador comienza a asistir a la escuela. Se narran sus peripecias con sus compañeros y su aprendizaje accidental de la lectura.

---

<sup>199</sup>Este hecho hace pensar divertidamente en el principio de *Cien años de soledad* en el que el Coronel Aureliano Buendía rememora el momento en que su padre lo llevó a conocer el hielo. El autor nos señaló (comunicación privada del 14 de octubre de 1998) que se trata de una mera coincidencia.

**Capítulo 6:** El narrador visita a su padre en la cárcel. Antes de poder verlo se separa de su madre y se pierde. En ese momento parece entrar en un trance alucinatorio.

**Capítulo 7:** La vida diaria del narrador con su madre. Descubre los radioteatros y los transforma en su fantasía.

**Capítulo 8:** Sobre cómo el narrador jugaba a la maestra con alumnos imaginarios que sufrían de distintos tipos de dislexia.

**Capítulo 9:** El narrador cuenta sus aventuras con su mejor amigo, Arturo Carrera.

**Capítulo 10:** El narrador es asesinado por la viuda del heladero que se venga así del asesinato de su marido.

Lo que resalta del resumen de la trama de la novela es que el narrador cuenta con una imaginación desbordante ya que se entrega a menudo a la tarea de crear fantasías. Es así como desde la primera frase del texto se crea una ambigüedad en cuanto al origen de la ficción: “Mi historia, la historia de «cómo me hice monja», comenzó muy temprano en mi vida [...]” (p. 7)

En efecto, no se sabe a ciencia cierta si se trata de una fantasía del narrador o si éste nos va a relatar un periodo de su vida. Se debilita así la frontera, ya de por sí tenue, entre dos niveles de ficción. Este fenómeno se puede apreciar igualmente en otras ficciones de Aira. Ya vimos el caso de *Embalse*, novela en la cual se crea el mismo tipo de confusión debido a la naturaleza soñadora del narrador. También contamos con el caso de *El llanto*, ficción en la que dicha confusión es más difícil de percibir, como veremos en un capítulo posterior.



En cuanto al título, vemos que éste implica claramente un proceso de transformación cuyo estado final es el de monja. Por el momento sólo apuntaremos que se trata de un estado femenino que implica castidad y devoción absoluta.

Una líneas más abajo el narrador resalta la importancia del hecho de haber probado el helado y lo define como el punto de partida del proceso :

Antes de eso no hay nada; después todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos. (p. 7)

A diferencia de la magdalena de Proust, aquí no se trata de un sabor agradable que rememora los años felices de la infancia. Es el asco el que marca el recuerdo del narrador dándole un carácter negativo, o por lo menos conflictivo, al origen de la vocación del narrador.

Vemos que el relato incluye dos dimensiones: los sueños del narrador (ya sea dormido o despierto ya que en el texto ambas nociones se confunden durante los delirios febriles del narrador) y su vida cotidiana despierto, en el sentido estricto de la palabra. El término “monja” permanece oscuro pero todo en el texto hace pensar que se relaciona con el el hecho de volverse escritor. Además, se puede establecer un paralelo entre la expresión “entrar en literatura” aplicada a la persona que se convierte en escritor y la expresión “entrar en religión” aplicada a la persona que toma los hábitos.

En el principio de *Las ovejas* podemos hallar elementos que establecen un vínculo entre ambos términos. Así, en esta novela se

menciona de forma enigmática a “una mujer blanca entre papeles secos” (p. 95) y a una “mujer oculta entre sus hojas [que] se revolvía, en un sueño funesto” (p. 97). Esta presencia femenina se caracteriza por ser blanca, lo que implica el estado de castidad y pureza de la monja. Por otro lado, su carácter oculto tiene semejanza con la sexualidad doble del narrador de *Cómo me hice monja* ya que, como hicimos notar más arriba, se trata de un personaje masculino que se refiere a sí mismo como femenino. Éste no es el único caso en el que un personaje femenino permanece en la sombra y funciona como un doble del personaje principal. En efecto, en *La guerra de los gimnasios* el héroe, Ferdie Calvino, tiene una hermana gemela que nunca hace una verdadera aparición en la novela sino que permanece oculta. En la cita de *Las ovejas*, esta presencia femenina también aparece “oculta entre sus hojas”. Quizás pueda tratarse de hojas de papel, es decir uno de los instrumentos principales del escritor. El hecho de que esta mujer se revuelva “en un sueño funesto” nos hace pensar también en las pesadillas que sufre el narrador de *Cómo me hice monja* durante su delirio febril. Lo femenino aparece en Aira, tal como lo propuso Jung, como un aspecto primordial de la capacidad creativa, es decir la inspiración o el *anima*, según la terminología del psicoanalista suizo.

Por otro lado, la primera vez que el narrador se refiere a sí mismo dice a propósito del helado: “El color rosa me encantó. Yo iba bien predispuesta” (p. 8). El color rosa, símbolo por excelencia de lo femenino, hace su primera aparición en este relato.

El texto presenta una serie de contradicciones. Por ejemplo, la primera vez que otro personaje se refiere al narrador se trata del padre de éste y es entonces cuando el lector se percató de que se trata de un

niño: “sos un tarado” (p. 11), exclama el padre cuando el niño manifiesta su repugnancia hacia el helado de frutilla. En otro momento el narrador hace mención de una hermana: “la nariz aguileña que heredó mi hermana, no yo” (p. 16), mientras que en el resto del relato el narrador habla de sí mismo como si fuera hijo único. Esto último nos remite a la idea desarrollada más arriba sobre lo femenino que permanece oculto.

Otra contradicción la encontramos en el desenlace de la novela, es decir la muerte del narrador. Al hablar del efecto que surte en él el helado de frutilla el narrador afirma: “ni siquiera hoy podría hacerlo, porque esa mueca no se ha borrado de mi cara” (p. 9). Esta frase, al evocar, el aquí y ahora del narrador, sugiere que se trata de una muerte simbólica cuyo significado estudiaremos llegado el caso.

El momento a partir del cual el narrador comienza a crear historias tiene lugar cuando éste es víctima de delirios febriles en el hospital:

Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... [...]. Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia... porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban...(p. 24)

Existe pues una historia básica o matriz que es más bien un estado mental de angustia, de la cual surgen las otras historias que son cuatro y que el narrador califica de avatares de la historia matriz. (p. 24).

La primera historia trata de una inundación<sup>200</sup>: “Uno de los avatares de la historia era la inundación [...]. El agua subía, y yo en la cama mirando el techo...” (p. 24).

La otra narra cómo el narrador ofrece bombones envenenados a sus padres:

[...] yo convidaba a mi familia con bombones envenenados... Cobertura de chocolate, una capa finísima de vidrio, y adentro arsénico alcohólico... No tenía antídoto... Lo irreparable...(p. 25).

La tercera:

[...] un animal nadando dentro de la casa inundada, una nutria... Nos mordía los pies si intentábamos caminar en el agua que subía... Si mi mano resbalaba de la sábana me comería los dedos uno por uno...(p. 25)

La cuarta:

[...] yo seguía paralizada, la cabeza apoyada en una almohada alta, y mi mamá abría el armario [...]. El pánico me cortaba la respiración [...]. En cualquier momento lo encontraría... mi secreto... [...]. Su dolor sería tan grande como mi vergüenza, mi espanto...(p. 25).

---

<sup>200</sup> La inundación también aparece en la novela *El bautismo*.

En un primer momento intentaremos extraer los elementos simbólicos contenidos en estas historias y las posibles relaciones entre unos y otros.

Primeramente vemos al narrador presa del pánico ante el agua que sube y que lo ahogará junto a su familia. El agua, como símbolo supremo del miedo ya ha sido ampliamente estudiado por Bachelard en su obra *L'eau et les rêves* <sup>201</sup>. Para Bachelard el agua, por el hecho de correr sin detenerse, representa el miedo al correr del tiempo y al resultado ineludible de esto: la muerte. En el caso de la pesadilla del narrador no sólo se trata de agua sino de una inundación, es decir que se trata del terror en su máxima expresión. En el pasaje citado más arriba el narrador ya presenta este sentimiento de angustia como base de estas historias. Hay que tener en cuenta que el agua es además un símbolo femenino sobre todo si ésta cuenta con un aspecto lácteo. En el pasaje citado el narrador afirma: “pero en el techo se reflejaban los bucles blanquecinos de la creciente” (p. 24). El temor de perecer ahogado por una madre desbordante aparece como una posible interpretación de esta pesadilla.

La segunda pesadilla tiene como trama el parricidio, la tercera muestra a un animal que devora los pies y las manos y la cuarta muestra a la madre que está por descubrir un secreto en un recinto (el armario). Podríamos asimilar la imagen de la nutria a la de la madre si se tiene en cuenta la faceta devorante de ésta:

---

<sup>201</sup>Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1978, p. 140-144.

[...] c'est aussi en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide: la génitrice dévorant le futur génitor, la générosité devenant captatrice et castratrice.<sup>202</sup>

La nutria devora los pies y las manos del narrador, es decir las partes del cuerpo que garantizan su independencia. He aquí el vínculo entre el animal y la madre castradora y dominadora. Por otro lado, los pies lastimados y el parricidio evocan el complejo de Edipo. La alusión al fantasma de castración aparece a través de la mutilación de las manos y los pies, que pueden simbolizar el falo. Más adelante veremos otra clara alusión al fantasma de castración. La última pesadilla vuelve a poner en evidencia a la imagen de la madre y esta vez doblemente pues el recinto también es un símbolo del cuerpo materno con sus dos facetas: a la vez protectora y asfixiante.

Volviendo a la idea del miedo, podemos decir que las pesadillas uno y tres (la inundación y la nutria) expresan el miedo a la naturaleza y que las pesadillas dos y cuatro expresan el miedo a sí mismo. Es decir que las cuatro pesadillas expresan el miedo al exterior y al interior, es decir que se trata otra vez del miedo supremo. A lo largo de este capítulo y de los dos siguientes veremos varios aspectos del miedo como generador del proceso creativo en la obra de Aira.

Más adelante el narrador añade un elemento que da más forma a su serie de cuatro historias. Se trata de otra historia:

---

<sup>202</sup>Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 625.

Por encima de estas historias se suspendía otra... Funcionaba aparte de la serie, como un “fondo”, todo el tiempo. Era una especie de cuento detenido... Era todo lo que me pasaba... todo lo que me pasaría en una eternidad que no había empezado ni terminaría nunca... Yo estaba dibujada en un librito de cuentos de hadas, me había hecho mito... y lo veía desde dentro. (p. 26)

Esta fantasía consiste en verse sola en casa. Sus padres han salido y le han prohibido abrir la puerta a quien sea. De pronto sus padres regresan y el narrador se niega a abrirles la puerta pues piensa que se trata de dos impostores que han usurpado los cuerpos de sus padres y que se disponen a matarlo. El miedo proviene de la duda ante lo que se ve, es decir que el fenómeno de percepción está puesto en tela de juicio. Esta misma problemática se halla expresada de distintos modos en casi todas las ficciones de Aira. En cierta manera constituye el telón de fondo de toda su obra. Por otro lado, en esta pesadilla encontramos un tipo de configuración en *mise en abyme* ya que el narrador se observa a sí mismo dentro de la ficción. El narrador afirma también haberse convertido en un mito. En el capítulo dedicado a *La liebre* vimos que la estructura de esta novela ponía de relieve la relación entre ambas nociones (mito y *mise en abyme*). Además de utilizar el término “mito”, esta pesadilla también es calificada como otro tipo de género popular: el cuento de hadas. Lo que podemos sacar como conclusión es que el género popular como telón de fondo o *mise en abyme* es un procedimiento que marca la escritura de Aira. Lo que nos queda por ver

es cuál es el problema central que este microrrelato en particular (la última pesadilla citada) pone de realce:

[...] ellos por ser mis padres, no tenían forma, o no me la revelaban... se negaban a hacerlo... fue la tragedia de mi infancia y de toda mi vida... (p. 29).

Aquí se tienden a confundir las dos instancias, narrador y autor, y el tono autobiográfico presente en toda la novela se hace más patente. El conflicto con los progenitores consiste en una percepción errónea o en la ausencia de ella. Los padres, como representantes del mundo para el niño, no son percibidos de forma certera, lo que provoca en él el pánico. Un mundo informe es fuente de angustia, sentimiento que el mismo narrador califica como el origen de este juego de cuatro ficciones y de su telón de fondo. En *La liebre* también aparece la misma problemática concerniente al papel de los progenitores y, sobre todo, al tema de la unión de los sexos opuestos. En las líneas que acabamos de citar también se puede leer en filigrana la idea de la escena primitiva del psicoanálisis freudiano, o más bien la de su ausencia. Esto implica la inversión de la noción freudiana ya que, según ésta, la visión del coito parental produce angustia en el niño.

En otro pasaje, todavía refiriéndose a sus cuatro historias, el narrador afirma: "... sola con mis cuatro historietas en la cabeza... mi corona de espinas..." (p. 27). La alusión al martirio de Cristo funciona como enlace con el término "monja" y, por consiguiente, con el oficio de escribir. Es decir que el proceso de la creación literaria es visto como un



Via Crucis en el cual también existen diversas estaciones que marcan las etapas de la pasión.

Dentro de la teoría psicoanalítica se han dado algunas tentativas de esclarecer el proceso de la creación literaria. Didier Anzieu propone en *Le corps de l'œuvre* un análisis bastante riguroso sobre tal proceso. Anzieu distingue cinco etapas en el proceso creativo precedidas de un estado de “identificación heroica” (identificación con otro escritor que sirve de modelo) y del despegue del escritor que se separa de dicho modelo<sup>203</sup>. En un primer momento citaremos estas cinco etapas, sin entrar en detalles sobre el contenido de cada una de ellas, y luego veremos cómo se hallan presentes en *Cómo me hice monja*. En ese momento explicitaremos más en detalle en qué consiste cada fase o etapa. Para ello procederemos a extraer en orden cronológico todos los hechos que parecen coincidir con las etapas del proceso creativo.

Las cinco etapas según Anzieu son las siguientes: 1) El sobrecogimiento creador, 2) La toma de consciencia de representantes psíquicos inconscientes, 3) La institución de un código 4) La composición propiamente dicha de la obra, 5) La producción de la obra al exterior.

En la narración de Aira distinguimos los siguientes momentos que marcan tal proceso:

1) El narrador prueba el helado por primera vez. Este evento marca el principio de la narración y del mismo proceso de hacerse monja:

---

<sup>203</sup>Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Seuil, 1981, p. 15-18.

Mi historia, la historia de “ cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida [...]. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido que puedo reconstruir en su menor detalle (p. 7).

Este momento cuenta con las características de la primera fase descrita por Anzieu: el sobrecogimiento. Ésta puede tener lugar en un momento de la vida del creador en la que atraviesa una crisis personal. En palabras de Anzieu: “Cet état présente les caractères d’une régression et/ou d’une dissociation, mais partielles et temporaires”.<sup>204</sup> Esta regresión puede ser cronológica:

[...] un homme fait retour sur son passé, il fait retraite pour remettre en question sa vie, il laisse remonter de son enfance une impression, une sensation, une émotion [...].<sup>205</sup>

En realidad, todo el relato podría corresponder a la fase de sobrecogimiento puesto que el eje de la narración es un periodo de la infancia del narrador. Sin embargo, el episodio del helado como sensación puntual parece corresponder a las características del estado de sobrecogimiento, al igual que la magdalena de Proust, cuya relación inversa con el episodio del helado vimos más arriba. Por otro lado, Anzieu menciona dos ejemplos de creadores que describen el momento de sobrecogimiento a través de una sensación precisa: el frío. En primer lugar, se trata precisamente de Nietzsche quien, cuando escribe

---

<sup>204</sup>*Op. cit.*, p. 95.

<sup>205</sup>*Op. cit.*, p. 90.

*Humano, demasiado humano*, describe su estado interior como una guerra en la que sus errores aparecen colocados en el hielo. El segundo ejemplo de Anzieu procede de Jean Starobinski quien encontró en la correspondencia de Flaubert muchas alusiones al frío como metáfora del sobrecogimiento.<sup>206</sup> Este frío del helado de frutilla como metáfora del sobrecogimiento podría ser pasado por alto si no fuera porque en *Los misterios de Rosario*, el frío adquiere proporciones mayores y se da el otro aspecto del sobrecogimiento: la disociación. En efecto, recordemos que esta novela presenta a un grupo de intelectuales de Rosario a punto de perecer junto con el resto de sus habitantes de la ciudad, debido al congelamiento de la atmósfera. El personaje principal, Alberto Giordano, tiene que enfrentarse en un momento a su doble, encarnado en la novela por un muñeco de nieve. En este doble se ven reunidos tanto el frío del sobrecogimiento como la disociación del Yo. Tampoco hay que dejar de tener en cuenta que el narrador de *Cómo me hice monja* también experimenta una disociación que se aprecia en su parte femenina oculta. En su artículo “Arlt”, César Aira, al hablar de “la introyección feliz de lo imaginario”, afirma:

[me] alcanza en ráfagas de luz sombría, en visiones deliciosamente escalofriantes: el molino de los monstruos en su carroussel congelado, la Virgen colgada del aire; Duchamp la llamó Perspectiva, yo la llamo Inspiración.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup>*Op. cit.*, p. 103.

<sup>207</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 70

En esta frase se hallan condensados todos los elementos antes mencionados: el frío y la parte femenina, ya sea monja o virgen. Inspiración o sobrecogimiento, ambas nociones se pueden aparentar. Sobre este punto contamos con el análisis de Michel de M'Uzan, sobre el cual Anzieu se basa en cierta medida:

[Michel de M'Uzan] rapproche le saisissement de la dépersonnalisation quant au processus et les différences quant à l'affect: si cet état est vécu dans l'angoisse, c'est la dépersonnalisation; s'il est ressenti sur le mode exaltant de la "dilatation toute-puissante", il correspond à l'inspiration artistique<sup>208</sup>.

En el narrador de *Cómo me hice monja* se da por un lado esta despersonalización angustiante que culmina con la muerte del mismo, ahogado en el helado de frutilla. Por otro lado, a diferencia de lo que dice Michel de M'Uzan, en Aira la inspiración parece venir acompañada también del miedo. Esto se ve subrayado por el adjetivo "escalofriante". En otras ocasiones (*Embalse*) ya vimos un ejemplo en el que la fuente de inspiración en Aira no coincide con imágenes poéticas agradables o bellas sino más bien con lo opuesto. Tampoco debemos olvidar que en *Los misterios de Rosario* la liebre también aparece congelada ("la liebre de hielo"[p. 102]), lo que reitera su simbolismo relacionado con la imaginación creadora.

---

<sup>208</sup>Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 101

La muerte del narrador no sólo se ve marcada por el frío sino por la regresión al útero materno ya que éste se halla encerrado en el tambor de helado:

Me llevó al tambor y me arrojó adentro de cabeza [...] el frío me caló hasta los huesos... [...] por un extraño milagro veía el rosa que me mataba, lo veía luminoso, demasiado bello para soportarlo... debía de estar viéndolo con los nervios ópticos, helados, helados de frutilla...(p. 105-106).

La inspiración y la muerte presentan aquí una relación de semejanza ya que ambas implican una parálisis del ser. Así lo expresa Anzieu:

Inspiré, le créateur recommence sa propre naissance et réexpérimente le risque mortel; il est envahi par le froid extérieur, oppressé par l'air, inerte immobilisé, paralysé, il se trouve sans parole, sinon sans voix; il n'a plus que la ressource d'un cri.<sup>209</sup>

La muerte del narrador implica entonces un renacimiento. En este sentido el color rosa del helado cobra todo su simbolismo de regeneración<sup>210</sup>. De la misma manera, ya vimos que en *El vestido rosa* este objeto sumía a los personajes que lo contemplaban en el mundo de la ficción o la fábula.

---

<sup>209</sup>*Op. cit.*, p. 104.

<sup>210</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 823.

2. (Cap. 3) El narrador en su delirio sufre de las cuatro pesadillas arriba mencionadas, además de la que sirve de telón de fondo. Más arriba analizamos el contenido de estas pesadillas. Ahora veremos de qué manera se integran en el proceso de la creación literaria. Recordemos que la historia principal de la que surgen las otras cuatro es calificada por el narrador de “antihistoria” puesto que no tiene trama sino que se trata de un sentimiento: la angustia. La segunda fase del proceso creativo según Anzieu, la toma de consciencia de representantes psíquicos inconscientes, consiste en que la parte del Yo desdoblada y que permanece apta a la autoobservación durante el proceso de regresión-disociación toma consciencia de los representantes psíquicos inconscientes. Tales representantes psíquicos pueden ser de distintas clases: una representación mental de una pulsión reprimida o la representación de un afecto. Este último tipo de representación fue estudiado por Freud quien le asigna tres destinos posibles a un afecto reprimido: su neutralización que lo hace desaparecer de la consciencia donde es reemplazado por un estado de indiferencia; su separación del representante al que iba unido originalmente y su reasociación engañosa con otro representante; su inversión. Freud otorga poca importancia a los representantes de afecto ya que no pueden ser transformados por condensación, desplazamiento o figuración. El único afecto que Freud estudia profundamente es la angustia.<sup>211</sup>

En el caso que nos ocupa no nos parece que la angustia del narrador haya tomado alguno de los derroteros designados por Freud

---

<sup>211</sup>Didier Anzieu, *op.cit.*, p. 107-110.

sino que sí ha sufrido transformaciones que han dado como resultado las cuatro pesadillas ya mencionadas y que el narrador califica de avatares. La neutralización de la angustia y su reemplazo por la indiferencia se pueden apreciar en otras novelas de Aira como por ejemplo *La guerra de los gimnasios*.

Después de describir las fases del proceso creativo, Anzieu da algunos ejemplos de las formas en las que se puede reintegrar en la obra el proceso de su creación. Así, afirma que la toma de consciencia de un representante psíquico se manifiesta a menudo por el encuentro con el doble o con un fantasma<sup>212</sup>. Ya hemos visto que el doble está presente desde las primeras líneas de la novela en la parte femenina del narrador y todo lo que ésta implica. Volviendo al representante psíquico, si consideramos el episodio del helado, o más bien la sensación que éste produce, como un afecto (Anzieu utiliza la magdalena de Proust como ejemplo de afecto), tenemos hasta ahora tres representantes psíquicos: dos afectos, el asco y la angustia, y una representación mental reprimida: el doble femenino.

La tercera fase descrita por Anzieu, instituir un código y hacerlo tomar cuerpo, consiste en que el (o los) representante(s) inconsciente(s) suministra(n) el dinamismo organizador de toda una serie compleja de procesos psíquicos secundarios. Anzieu afirma que a esta serie se le puede llamar sistema, matriz, estructura... y que él por su parte la llama código<sup>213</sup>. Así como Anzieu lo llama código, el narrador de *Cómo me hice monja* elige llamarlo tela de “fondo”. Se trata de aquella pesadilla

---

<sup>212</sup>*Op. cit.*, p. 135.

<sup>213</sup>*Op. cit.*, p. 117.

que pone en escena a los padres (o falsos padres del narrador). Ya vimos que tal pesadilla aparece con una configuración en *mise en abyme*. En el capítulo dedicado a *La liebre*, vimos cómo a partir de ciertos relatos en *mise en abyme* se podía extraer la estructura (o código) de la novela. Faltaría ver de qué forma esta pesadilla se puede constituir en código de la novela. Recordemos que el tema central de ésta es la incapacidad del narrador de saber a ciencia cierta si las personas que llaman a la puerta de su casa son realmente sus padres, a pesar de que cuentan con el mismo aspecto físico de éstos. Hay que estudiar detenidamente de qué manera percibe el narrador a sus padres:

Pero dentro de lo irreal eran ellos mismos, mis padres... No sólo en la máscara, sino en los gestos, en los tics, en el estilo, en sus historias... Ése era mi modo de ver a mis padres, sobre todo a papá... con mamá era otra cosa... a él lo veía no en la persona exterior [...] veía su modo de ser [...] a mamá también ahora que lo pienso... Y no porque yo fuera especialmente perspicaz sino porque ellos, por ser mis padres, no tenían forma, o no me la revelaban... (p 29).

Al no percibir la forma de sus padres, lo que el narrador deja de percibir entonces son los cuerpos de los progenitores, lo que crea su incapacidad de percibir el suyo propio. Su dualidad hombre/mujer puede ser leída bajo esta perspectiva. Lo que está en tela de juicio para el narrador es su propia identidad y los únicos que pueden aclarar este punto son los progenitores. En *La liebre* el personaje principal, Clarke,



también se entrega a la misma búsqueda y su identidad es revelada al final cuando se entera de la de sus progenitores.

Volviendo a la tercera fase de Anzieu, éste se basa en la hipótesis de Jean Guillaumin según la cual el autor utiliza su propio cuerpo para extraer de él el cuerpo de la obra<sup>214</sup>. Esto lo realizaría de tres formas: a través de las sensaciones corporales del creador, construyendo la obra como un cuerpo metafórico (en *Moby Dick* de Melville el cuerpo de la ballena representa el cuerpo de la madre), y finalmente intentando extraer del código organizador del texto el cuerpo mismo, el corpus, del texto. Este último procedimiento parece aplicarse al caso de *La liebre* estudiado en otro capítulo. Ya que la incapacidad de poder percibir el propio cuerpo es la base de esta historia matriz (la pesadilla de los padres informes), podemos afirmar que en *Cómo me hice monja* el cuerpo de la obra nace de lo incorpóreo, es decir de la paradoja. Esto constituye otro rasgo de semejanza con *La liebre*, donde el relato se abre con una adivinanza que implica una paradoja. Tal adivinanza, como lo analizamos en el capítulo correspondiente, ponía de manifiesto la convergencia entre lo visible y lo invisible, es decir dos categorías que se excluyen. El código de *Cómo me hice monja* parece ser entonces la paradoja del cuerpo incorpóreo.

### 3. (Cap. 3) Al final del delirio del narrador éste afirma:

Salí del delirio, como se sale de la cárcel. El sentimiento lógico habría sido el alivio, pero no fue mi caso. Algo se había

---

<sup>214</sup>*Op. cit.*, p. 118.

roto en mí, una válvula, un pequeño dispositivo de seguridad que me permitiera cambiar de nivel. (p. 30)

Tal dispositivo es el que permite vivir ficción y realidad separadamente. Para el narrador se crea un continuo entre ambas y por consiguiente se crea una angustia dado que una vez más es el mundo percibido lo que se ve trastornado. Este hecho vuelve a poner de manifiesto la paradoja como código pero esta vez las dos categorías que se deben excluir mutuamente y que no lo hacen son la ficción y la realidad. Con respecto a este punto hay que señalar que Anzieu afirma que la regresión-disociación en el creador es temporal, a diferencia de lo que sucede con ciertos trastornos mentales. El hecho de que al narrador le sea imposible retornar de aquel estado haría de él un neurótico. Ciertas escuelas psicoanalíticas asimilan el estado del creador forzosamente a la neurosis, como lo hacen los propios Freud y Jung.<sup>215</sup>

4. Capítulo 4. Esta etapa consiste en la introducción de un receptor. El narrador crea un sistema de contar mentiras. Cuando el médico lo interroga le contesta a la pregunta anterior. De esta manera descubre un modo de fabular apoyándose en la ambigüedad de la lengua:

Y yo me había autoimpuesto el deber de mentir siempre; de modo que para protegerme debía hacer sinuoso el procedimiento, lo que no era tan fácil si uno debe responder por la negativa o la afirmativa, sin medias tintas. A lo que

---

<sup>215</sup>Isabel Paraíso, *Psicoanálisis de la experiencia narrativa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 101.

debe sumarse otra autoimposición: la de no intercalar verdades en las mentiras. Esto último por miedo a no llevar bien la cuenta, y que el azar interviniera. [...] Algunas de mis maniobras [...]: me hacía la sorda a una pregunta, y cuando él formulaba la siguiente, yo respondía a la anterior, con la mentira por supuesto; respondía siempre falaz a un elemento de la pregunta, por ejemplo a un adjetivo o a un tiempo verbal, no a la pregunta en sí [...] (p. 33).

El narrador aprende así el arte de la combinatoria de elementos, idea ya evocada en el estudio de *La liebre*, en el que vimos cómo este signo (la liebre) se desplazaba hacia adelante, lo que impedía aprehender su significado. De esta manera, a través de tal procedimiento el narrador de *Cómo me hice monja* crea toda una falacia que le presenta a su receptor. Este episodio puede corresponder de igual forma a la cuarta y quinta fase expuestas por Anzieu: la composición de la obra propiamente dicha y su producción hacia el exterior.

Durante las visitas del médico se da un hecho que implica nuevamente para el narrador la mezcla entre ficción y realidad. En medio de las mentiras que le cuenta al médico para impedirle que lo examine comienza a hacer arcadas:

En ese punto la ficción se confundía con la realidad, teñía todas mis mentiras de verdad. Es que las arcadas tenían para mí un carácter sagrado, eran algo con lo que no se jugaba. El recuerdo de papá en la heladería las hacía más reales que la realidad, las volvía el elemento que lo hacía real todo, contra

el que nada se resistía. Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente. (p. 34-35).

Las arcadas, es decir el asco, elemento catalogado más arriba como uno de los representantes psíquicos de los cuales el creador toma consciencia en su fase de regresión-disociación, aparece aquí como elemento fundamental del proceso creativo del narrador. El hecho de que sea una sensación tan poco poética la fuente de la vocación del narrador acrecienta la fuerza de la paradoja como código organizador de la novela y corrobora la idea de que en la obra de Aira la imaginación creadora rompe con algunos cánones que muestran una imagen “positiva” de la misma.

5) (Capítulo 4). Episodio con Ana Módena. Este personaje es la enfermera de la sala de pediatría del hospital en el que se halla el narrador. La relación del narrador con este personaje es importante en la medida en que ésta pone de manifiesto la vivencia del cuerpo del primero. Esto proviene de la forma en que Ana Módena manipula el cuerpo del narrador:

Su torpeza tenía algo de sublime... Sufría de un mal extraño: para ella la izquierda era la derecha, y viceversa. Abajo era arriba, adelante era atrás... La extensión tan pobre de mi cuerpo se descuartizaba en sus manos... [...] Me fragmentaba en caídas, en desequilibrios... Con ella no valían mis simulaciones... me ponía en otra dimensión... eran partes súbitamente lejanas de mi cuerpo las que tomaban la

iniciativa de simular por su cuenta... algo, no sabía qué...(p. 38)

El narrador pierde por completo, en manos de Ana Módena, el control de su cuerpo. Esta escena hace pensar en el fantasma del cuerpo despedazado que según el psicoanálisis sucede a la fase del espejo descrita por Lacan. Esta última se refiere al momento en que el niño reconoce su imagen como la de un ser completo. Luego, en la imaginación del niño vuelve a surgir su primer estado de no centralización, cuando vivía su cuerpo como una serie de miembros desagregados, produciéndose lo que se conoce por el fantasma del cuerpo despedazado, que será reemplazado más tarde, en el proceso de evolución del sujeto, por el fantasma de castración<sup>216</sup>. En el pasaje citado se puede apreciar de forma indirecta la relación en espejo a través de la inversión de las referencias espaciales (izquierda por derecha y viceversa). De igual forma en el fragmento citado se aprecia el fantasma del cuerpo despedazado a través de los términos “descuartizar” y “fragmentar”. Es decir que la relación con Ana Módena pone en escena simultáneamente dos fases que, según el psicoanálisis, deben sucederse y pone de manifiesto una vez más el código del cuerpo incorpóreo en la medida en que el narrador ha perdido totalmente conciencia de éste.

Por otro lado, Ana Módena parece representar un tipo de receptor particular, aquel que echa por tierra el sistema creado por el narrador. El muro que se crea entre ambos personajes se acrecienta cuando el narrador intenta establecer contacto con ella:

---

<sup>216</sup>Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 18.

Mi maniobra consistía en darle a entender que yo tenía algo “difícil” que expresar. Debía recurrir a lo indirecto, a la alegoría, a la ficción lisa y llana (p. 40).

En el episodio con Ana Módena se pueden apreciar dos etapas del proceso creativo: la institución del código, la paradoja del cuerpo incorpóreo, y la producción de la obra. Sin embargo, con respecto a esta última etapa, hay elementos que le hacen adquirir en este caso un cariz particular. En efecto, el narrador intenta producir algo, transmitirle algo a su receptor pero fracasa en su cometido:

[...] el desmembramiento me hacía gesticular en espejo... pero era un vértigo, la acumulación de significados de los mohines y miradas y entonaciones se hacía excesiva... parecía acercarse a un límite, a un umbral... se acercaba más y más... [...] Y en ese momento algo se quebró... [...] De ese instante data una curiosa falla perceptiva mía: no puedo entender la mímica, soy sorda (o ciega, no sé cómo habría que decirlo) al idioma de los gestos. (p. 41)

La relación en espejo con Ana Módena se hace más explícita en este fragmento. Además, el fracaso como parte integral del proceso de creación aparece en esta vivencia del personaje. En el siguiente capítulo dedicado a *El volante* veremos en detalle la noción de fracaso ligada a la

actividad literaria. Por otro lado, el punto de partida de esta última ficción es la incomprensión del lenguaje de los gestos<sup>217</sup>.

6). (Capítulo. 6) Introducción de un receptor múltiple. Se trata del episodio que narra el trayecto en autobús del narrador y su madre para visitar al padre en la cárcel. El narrador sabe perfectamente a dónde se dirigen y por qué. Sin embargo, comienza a hacerle a su madre preguntas en voz alta sobre el paradero de su padre, lo que llama mucho la atención de los demás pasajeros: “Yo estaba lanzada. Los pasajeros del colectivo ya habían entrado en la historia, lo que me excitó fuera de toda medida. Porque yo era la dueña de la historia”. (p. 58)

El narrador no sólo aprende a disfrutar de su papel de autor-protagonista de una historia sino que también aprende a incluir elementos ajenos a ella:

-¿Enfermo?! ¿Se va a morir? ¿Como la abuelita?

Una de mis abuelas había muerto antes de nacer yo. La otra gozaba de buena salud, en Pringles. Nunca se hablaba de “abuelita” en casa. Era un detalle que incluí para dar verosimilitud a la escena. (p. 59).

De igual manera este evento corresponde tanto a la fase cuarta (composición de la obra) como a la quinta (producción de la obra hacia el exterior), solo que la composición y la producción se dan de forma simultánea. En realidad, lo mismo sucede con el episodio de Ana

---

<sup>217</sup> El autor nos dijo que la incomprensión de la mímica que sufren algunos de sus personajes es un rasgo puramente autobiográfico al cual él mismo no ha hallado ninguna explicación. (Comunicación privada del autor, 14 de octubre de 1998).

Módena y con el del doctor. La explicación reside en el hecho que el narrador todavía no sabe leer ni escribir. La producción oral de la ficción hace que las dos fases mencionadas más arriba se vean amalgamadas. La oralidad aparece como un método de fusión entre el proceso de creación y el objeto terminado. En el capítulo dedicado a *El llanto* veremos cuál es el resultado de este fenómeno en términos de producción escrita.

En cuanto al episodio del autobús el narrador aprende las técnicas del arte de la improvisación al construir su ficción en función de la reacción del receptor.

La particularidad es que esta vez la obra se produce hacia un exterior colectivo. Es de notar que Anzieu menciona la importancia del papel de un amigo del creador en el proceso de creación. Durante la segunda etapa, al tomar consciencia de los representantes psíquicos, el creador experimenta sentimientos de culpabilidad. En ese momento un amigo del creador comparte con él su secreto produciendo un efecto catalítico que permite que el creador supere esta resistencia y continúe en su proceso de creación.<sup>218</sup>

En la novela hemos identificado hasta ahora tres receptores. En primer lugar el médico que atiende al narrador, en segundo lugar a Ana Módena y en tercer lugar a los pasajeros del autobús. Con los tres el narrador intenta poner en práctica sus tácticas de fabulación, con más éxito con unos que con otros. Sin embargo, es más adelante, en el capítulo 9, cuando interviene un personaje amigo del narrador que

---

<sup>218</sup>Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 114.



parece representar el papel descrito por Anzieu. Estudiaremos este punto cuando le corresponda dentro de la cronología de los eventos.

7. (Capítulo 6). Este capítulo es de suma importancia porque el narrador vuelve a experimentar estados similares a los sufridos con anterioridad durante su delirio febril en el hospital. De esta forma se añaden elementos que permiten esclarecer ciertos puntos. Cuando el narrador se halla en la cárcel y se dispone a ver a su padre, sufre de una especie de delirio que hace que se aleje y se esconda por muchas horas durante las cuales crea una serie de fantasías. Se trata de una fase importante ya que el narrador se halla completamente prisionero de sus fantasías, en un estado de ensoñación intermedio entre la conciencia y el sueño, pero incapaz de salir de él hacia la realidad.

El espacio de la cárcel aparece descrito a través del recorrido del narrador durante su estado de ensueño:

Es inevitable que uno se haga una idea romántica de una cárcel [...]. Ésta daba una sensación de realismo acentuada y destructora [...] (p. 60).

Luego comienza un proceso de ensimismamiento descrito como un viaje de regreso al inconsciente del narrador:

Me dirigí a una puerta, atraída como por un imán. Noté con un trasfondo de consciencia que había otros chicos en el patio, todos de la mano de sus madres. Un fuerte sol de otoño volvía blancas las superficies. Era una hora algo adormecida. Me sentí invisible. (p. 60)

Con el último atisbo de conciencia el narrador percibe un mundo materno. El color blanco reinante añade un elemento lácteo que acentúa la dimensión materna de la escena. Estos dos aspectos del espacio de la cárcel, su realismo y su dimensión materna, favorecen el estado de sobrecogimiento del narrador. Luego, el narrador describe la regresión que está viviendo:

Pero mi magia empezó actuando en mí: una ensoñación melancólica transportó de pronto mi alma a una región muy lejana. ¿Por qué yo no tenía muñecas? [...]. No por pobreza o avaricia de mis padres [...] sino por otra razón misteriosa... [...] la muñeca se me presentó como un deseo agudo, doloroso[...]. La muñeca había desaparecido para siempre, antes de que yo aprendiera las palabras con las que pedirla, y dejaba un hueco aspirante en el centro de mis frases... Me vi como una muñeca perdida, arrumbada, sin niña... [...] Eso era yo. La niña que no era. Viva, estaba muerta. (p. 61)

A través del psicoanálisis se puede esclarecer este pasaje en el que se puede apreciar el movimiento de toma de conciencia por el narrador de un elemento psíquico reprimido. Este elemento es la ausencia de un objeto, lo que hace pensar en la angustia de ser castrado. Por otro lado, el deseo doloroso de tener este objeto hace pensar en el par antitético formado por el principio de placer y el de realidad. Tal deseo, como lo dice el fragmento, se sitúa en el momento en el que el narrador aún no sabía hablar. La conclusión final del narrador vuelve a poner de manifiesto la paradoja. Una vez más ésta

aparece como el meollo del asunto. La paradoja de estar vivo y muerto al mismo tiempo es tanto más flagrante cuanto que la castración del narrador es inversa: él es un niño que se siente castrado en un objeto femenino. El término de denegación (en francés “déli de la réalité”) empleado por Freud al referirse al mecanismo de defensa que consiste en el rechazo por parte del sujeto de una percepción traumática, particularmente el de la ausencia de pene en una mujer<sup>219</sup>, se ve invertido aquí pues el trauma procede de la ausencia de un objeto exterior, una reproducción en miniatura de una niña. La muñeca puede ser vista dentro de esta perspectiva psicoanalítica como un objeto fetiche pero que estaría invertido pues no se trata de la representación del falo ausente en el objeto percibido, como es el caso en la perversión fetichista estudiada por el psicoanálisis, sino de la representación del sexo femenino que el sujeto reivindica como parte de sí. La teoría psicoanalítica precisa a veces este rechazo fetichista al hablar de la negación de la diferencia de sexos, mecanismo central de la psicosis, patología que envía hacia el mundo exterior lo que la neurosis hace permanecer reprimido y ese elemento expulsado por la psicosis aparece bajo la forma de una alucinación delirante.<sup>220</sup>

Ya vimos con anterioridad otros momentos en que el narrador es víctima de delirios alucinatorios. En esta etapa del proceso, la visita del narrador a su padre en la cárcel, también asistimos a este tipo de fenómeno. Éste tiene lugar en un espacio muy cerrado, una “cornisa”.

---

<sup>219</sup>Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 30

<sup>220</sup>*Ibid.*

Un espacio de un metro por un metro, y las paredes de dos o tres metros de alto; arriba un cuadrado de cielo.[...] No podía avanzar más porque ese lugar no tenía salida. (p. 63)

En este punto vemos que el narrador corre el peligro de no poder salir de su delirio y que su estado psicótico se haga permanente. Así lo expresa él mismo:

Ésa era la sensación más repetida de mi vida, tanto que era mi vida misma, yo no tenía más vida que ésa: oír una voz, entender las voces que me daba esa voz, querer obedecer y no poder... Porque la realidad, que era el único campo en el que habría podido actuar, se separaba de mí a la velocidad de mi deseo de entrar en ella...(p. 65)

En este pasaje también se puede apreciar la presencia de los dos elementos vistos más arriba al hablar de la muñeca: deseo y ausencia, en este caso más bien alejamiento. El objeto del que se habla no es un objeto en sí sino que se trata de la realidad misma: el principio de realidad consiste en la ausencia de ésta. Una vez más la paradoja es la clave de todo. Por otro lado la expresión que utiliza el narrador (“entrar en ella”) la erige en ente femenino que debe ser penetrado, lo que implica que el narrador no niega su falo sino que es complementario con ese principio femenino que vive en su interior. Finalmente, el espacio cerrado de la cornisa en el que sufre de estos delirios puede ser visto una vez más como una imagen de regresión al útero materno, lo que nos recuerda la primera imagen materna (los niños en la cárcel con

sus madres) que hace que todo este mecanismo se desencadene. Además, lo comprimido del espacio hace que el sobrecogimiento se dé también en la esfera física haciéndolo así más vívido.

8. (Capítulo. 7) Transformación por parte del narrador de ficciones que no le pertenecen. El narrador escucha radioteatros que él transforma y da su opinión sobre sus estructuras y sus tramas.

El narrador nos presenta tres ejemplos de radioteatros que escucha. El primero trata de la infancia de Jesús durante la cual éste es el líder de una banda de niños que siempre se encuentran en medio de diversas peripecias. El narrador comienza por presentar a los personajes, luego resume la trama y finalmente hace la salvedad que este radioteatro siempre termina por una moraleja. El narrador comienza a transformar estas historias: “mi fantasía trabajaba a toda velocidad imaginando variantes o soluciones para sus peripecias” (p. 70). Aquí encontramos nuevamente elementos que corresponden a la cuarta etapa del proceso creador: la configuración de la obra. La particularidad es que se opera una transformación de una historia producida por otra instancia.

El segundo radioteatro trata de la Historia Argentina. El narrador comienza una vez más por presentar a los personajes, de los cuales una es la narradora del radioteatro. Luego menciona los temas de las historias y finalmente dice en qué reside el interés de éstas. Uno de los puntos de interés del narrador es la memoria prodigiosa de la narradora de las historias, una viejita que ha vivido todos los sucesos contados y que se los transmite a sus nietos a medida que éstos le preguntan al azar sobre diversas fechas de la Historia Argentina:

Lo que me encantaba era el azar del tiempo, la lotería de años [...] se trataba de una extensa playa de tiempo en la que se podía elegir[...]. (p. 70-71)

Lo que más le gusta al narrador es el cambio en la voz narradora que se da cuando la abuelita comienza a contar una historia y su voz se va haciendo cada vez más tenue para dejar paso a los protagonistas de la historia:

Ese reemplazo era lo que más me gustaba: la voz que vacilaba en el recuerdo, la niebla, a la que se superponía la claridad ultra-real de la escena tal cual había sido[...]. (p. 71)

El narrador emite su juicio en cuanto al efecto mimético del relato.

El tercer radioteatro es de amor y a propósito de éste el narrador nos dice:

A la Novela Lux no podría resumirla como hice con los dos teleteatros [se trata de una contradicción en el texto] anteriores; no tenía mecanismo de base, era una pura complicación flotante. Había una circunstancia que garantizaba su complicación perpetua: todos amaban. (p. 72)

Aquí, el narrador emite un juicio sobre la estructura (o más bien la falta de ella) del radioteatro. Incluso da su opinión sobre las características del espacio: “Era tal el embrollo que se creaba una nueva

simplicidad: el compacto. El espacio dejaba de ser vacío, poroso, intangible; se volvía roca de amor sólido.” (p. 72)

A través de estos tres ejemplos vemos cómo el narrador va desarrollando un gusto estético al estudiar en detalle algunos de los elementos constitutivos de los relatos que escucha. También es interesante notar que se trata de la única vez en el relato en que el narrador productor de fantasías muestra un interés por ficciones ajenas y que éstas son percibidas por él auditivamente. Nuevamente esto lo debemos relacionar con el hecho de que el narrador todavía no ha ingresado a la escuela primaria. En cuanto a la transformación de ficciones que no le pertenecen, podemos verlo como una anticipación del fenómeno de reescritura que veremos esencialmente en el siguiente capítulo.

Finalmente, existe un cuarto programa radial que es del interés del narrador; pero no se trata de un radioteatro sino de un programa musical. Éste tiene como estrella a una cantante desafinada que provoca la perplejidad del narrador:

Era enigmático [...] Era casi atonal... [...] la presencia inexplicable de esta cantante en medio de mi memoria, en medio de la radio, en medio del universo, es lo más raro que contiene este libro. Lo más raro que me pasó. (p. 73-74)

La atonalidad de este personaje en medio de este relato tiene un paralelismo con un fenómeno que se da en *Embalse*. Recordemos que en medio de esta novela surge un personaje llamado César Aira que se caracteriza precisamente por su inadecuación. Vimos en ese capítulo

cómo la presencia de ese personaje sugiere la idea de la innovación y de la incompreensión que debe afrontar el innovador. El hecho de que en *Embalse* el inadecuado sea César Aira y que en *Cómo me hice monja* sea éste el que señale al inadecuado establece una relación extratextual entre ambos personajes cuyo centro es la inadecuación en sí. La música como medio de mostrar la inadecuación a través de la atonalidad no sólo está presente en este pasaje de la novela. En efecto, César Aira dedica una ficción al tema en su cuento *Cecil Taylor*. No hay que olvidar que Julio Cortázar en *Rayuela*, a través del personaje de Berthe Trépat, pianista que sufre un rotundo fracaso en un concierto en el que interpreta primeras audiciones, plantea el problema de la incompreensión del público ante lo nuevo.

Para terminar con este punto hay que señalar que luego de este episodio tiene lugar otra de las contradicciones del relato. En efecto, se trata de otro momento en que, paradójicamente dada la muerte final del narrador, éste menciona nuevamente su aquí y ahora. Después de narrar el episodio de la cantante desafinada en la radio, el narrador hace un llamado a sus lectores para que le den una explicación sobre esta cantante : “Mi número está en la guía. Siempre tengo encendido el contestador automático, pero estoy al lado del teléfono.” (p. 74)

9. (Capítulo 8) El narrador toma elementos de la realidad para crear sus fantasías. Utiliza a sus compañeros de escuela como personajes de sus historias. Éstos sufren distintos casos de dislexia que el narrador intenta corregir:

Como no tenía muñecas, tuve que atenerme a los niños mentales. Como no los tenía inventados, me ocupé de niños



reales, a los que recreaba fantásticamente en la imaginación.

Eran mis compañeros de grado.... (p. 76)

Lo interesante del episodio no es que el narrador juegue con niños imaginarios sino la naturaleza de estos juegos y la forma en que se inscriben dentro del proceso creador.

El narrador menciona sólo dos de los innumerables casos de dislexia que él trata:

[...] un chico tenía la particularidad disléxica de agrupar en cada palabra primero las vocales y después las consonantes [...]. Otros fallaban en el dibujo de las letras, las hacían en espejo [...]. (p. 77)

La combinación y la inversión, dos imágenes bastante corrientes en las ficciones de Aira, hacen su aparición.

El narrador crea una novela de cada caso de dislexia y cada caso corresponde a una situación familiar en relación con ésta:

Cuarenta y dos casos distintos. Cuarenta y dos novelas. Restar uno siquiera, para tener menos trabajo, me habría resultado inconcebible. Y era un trabajo titánico. Porque a cada dislexia, le había dado una génesis familiar distinta y adecuada [...]. Por ejemplo, el chico que dibujaba las letras en el espejo tenía un papá mujer y una mamá hombre. (p. 77)

De la misma manera, la inversión de los sexos es otro tema recurrente en Aira, como es el caso de *La guerra de los gimnasios*. La

aparición paulatina de los temas propios a la obra de Aira reitera el estatus de *Cómo me hice monja* como fábula del nacimiento del escritor.

10. (Capítulo. 8) En este capítulo el narrador crea unas fantasías que consisten en dar instrucciones:

Un poco al margen de mi voluntad creó [el placer] un suplemento sobre el que se lanzó mi imaginación con una avidez loca. Empecé a dar instrucciones. Instrucciones de todo, de vida. Se las daba a nadie, a seres impalpables que había dentro de mi personalidad, que ni siquiera tomaban formas imaginarias. (p. 80).

Algunos ejemplos de estas instrucciones: “Cómo usar los cubiertos, cómo ponerse el pantalón, cómo tragar saliva. Cómo estar quieto, cómo estar sentado en una silla, ¡Cómo respirar!” (p. 82)<sup>221</sup>. El uso de experiencias cotidianas para la elaboración de sus ficciones es otro procedimiento de Aira. Por otro lado, existe una continuidad entre el título de esta ficción, *Cómo me hice monja*, y las instrucciones a través del adverbio de modo “cómo”.

11. (Cap. 9) Presencia de un amigo del narrador: Arturo Carrera. Primeramente notemos que este personaje cuenta con un homónimo real: el poeta argentino Arturo Carrera, amigo de César Aira. En otra ocasión mencionamos una fantasía que abriga Aira que consiste en que él y Arturo Carrera hayan sido intercambiados en la maternidad al nacer

---

<sup>221</sup>Existe una semejanza con “El manual de instrucciones” en *Historias de Cronopios y Famas* de Cortázar. Sin embargo, el autor nos señaló que se trata de otra coincidencia.

pues ambos nacieron el mismo día en el mismo hospital. También notemos que ambos, personajes y personas, cuentan con las mismas iniciales, invertidas...

En cuanto al personaje de ficción, se trata de un niño que tiene un año más que el narrador, lo que no parece concordar con los hechos reales: “Arturito por su parte era muy bajo para su edad; tenía siete años, uno más que yo [...]” (p. 84). En este caso la realidad cuenta con más aires de ficción que la ficción misma. La descripción de su apariencia física enfatiza la inadecuación del personaje: utiliza una vestimenta de adulto que lo hace parecerse a “un enano” (p. 85). Lo más importante es que el personaje de Arturo Carrera se construye a través de la inversión del narrador. Esto no sólo se aprecia en la inversión de las iniciales de ambos personajes:

Era un chico con personalidad, eso no podía negarse. Lo inadecuado parecía ser el precio justo de la personalidad. Yo en cambio no tenía personalidad. (p. 85)

En este punto la “impersonalidad” del narrador vuelve a poner de manifiesto la relación conflictiva de éste con su propio cuerpo:

Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer. Era invisible. Era la niña masa. Habría cambiado sin vacilar mis lindos rasgos armoniosos por la nariz de Arturito [...]. (p. 85)

Con anterioridad era la falta de percepción del cuerpo de los progenitores lo que dificultaba la percepción del cuerpo propio por

parte del narrador. Aquí se trata de la visión de un opuesto que el narrador percibe como un ente personalizado precisamente por el hecho de tener una apariencia chocante. En este caso el narrador percibe su cuerpo como una masa informe o invisible por el hecho de ser armonioso o entrar dentro de una norma, es decir no resultar atonal.

Sin embargo, el narrador está consciente de que su armonía no es tan obvia. En un momento se refiere a “los claroscuros, los pequeños movimientos diferenciales, que eran el motivo de [su] vida.” (p. 87). El narrador le oculta este aspecto de su personalidad a Arturito: “Le oculté una pequeña parte de mí, y esa parte ocultó el resto... Traicioné la única amistad que pude haber tenido.” (p. 87)

Más arriba mencionamos que según Anzieu un amigo del creador podía jugar un papel catalítico preponderante al compartir con el creador un secreto. Aquí el creador le oculta un aspecto de sí mismo a su amigo pero éste por su lado le revela al narrador otro aspecto de su personalidad a través de la relación en espejo entre ambos personajes. Esto se da en el momento en que Arturito le encuentra un disfraz al narrador para el carnaval. El disfraz consiste en la dentadura postiza de la abuela de Arturito posada sobre una nariz postiza que lleva el narrador en lugar de la suya:

Era el disfraz completo, sin más: la niña mordida por el fantasma...[...] Yo quería mirarme a un espejo... aunque en realidad no lo necesitaba, podía verme en los ojitos grises de mi amigo...[...]. Apretó demasiado. La pinza de dientes, de dientes que se revelaban de pronto como horribles dientes de muerto, se clavó en mi nariz...[...] Me había olvidado de mi

carne, y la recordé con terror, mordida asfixiada... Di un grito escalofriante... Estaba segura de que me había mutilado, ahora sería un monstruo, una calavera...(p. 91)

De este pasaje se pueden extraer varias ideas. Por un lado volvemos a encontrar el terror de ser castrado. Esta vez sí se trata de una parte del cuerpo del narrador que puede verse mutilada. La nariz no sólo puede ser vista como el órgano que asegura la perspicacia y la sensibilidad sino también como sustituto del falo. Es decir que en este pasaje el temor de castración se halla más acorde al descrito por el psicoanálisis. En todo caso su mutilación implica la muerte para el narrador a través de la imagen de la calavera; su muerte como creador privado de su sensibilidad y su muerte como hombre.

**12.** (Cap. 10). Muerte del narrador. Al final del capítulo el narrador narra su propia muerte en manos de la viuda del heladero que lo ahoga en un tambor de helado de frutilla:

Contuve el aliento porque sabía que no podría respirar hundida en el helado... El frío me caló hasta los huesos... mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar... Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte...[...]. Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real...(p. 106)

Más arriba, en el punto uno, vimos el aspecto simbólico de esta muerte cuya dramática descripción cierra el relato de forma paradójica ya que la realidad de la misma es subrayada por el propio narrador. Es por ello que aquí no ahondaremos en el tema, sólo subrayaremos que este último evento puede ser visto como un retorno al primero, el episodio de la heladería, ya que ambos tienen en común la presencia del helado de frutilla, punto de arranque de la ficción. El proceso de convertirse en monja adquiere de esta manera una configuración circular.

Es interesante notar que existe una relación entre las cifras que marcan el texto (número de capítulos, número de eventos o episodios descritos y el número de pesadillas del narrador). Todas cuentan con un simbolismo preciso y se hallan en relación unas con otras. La novela consta de diez capítulos. Veamos lo que dice el *Dictionnaire des symboles* a propósito de esta cifra:

10 est le nombre de la Tetraktys pythagoricienne: la somme des 4 premiers nombres (1+2+3+4). Il a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour a l'unité, après le développement du cycle des neuf premiers nombres. (p. 359)

Las pesadillas que marcan el principio del proceso estudiado son cuatro. Por otro lado, hemos identificado doce momentos en tal proceso, cifra que simboliza al universo en su desarrollo cíclico espacio-temporal<sup>222</sup>. Es significativo lo que afirma el narrador a principio del capítulo diez, antes del desenlace fatal:

---

<sup>222</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 365.

Era más bien la percepción de un ciclo, pero como mi vida, podía decirse, había empezado ese otoño, poco después de nuestra llegada a Rosario, no veía el ciclo en su repetición sino en su línea recta. En una palabra, creí que las cosas estaban por cambiar. (p. 93)

Es decir que el narrador percibe el movimiento de este ciclo. La estructura de la novela parece así muy bien articulada en relación con toda esta temática del proceso de creación que hemos venido resaltando a lo largo de este capítulo.

*Cómo me hice monja* se puede calificar sin duda alguna como un texto esencial en la obra de Aira. El tono autobiográfico, el papel preponderante del miedo, del sufrimiento corporal, de la angustia de la infancia, le otorgan una fuerza y una gran sensibilidad. Todo esto hace del texto una fábula del nacimiento del escritor en la que no sólo se narra el origen de su vocación sino que también aparece el germen de muchos de sus motivos y técnicas de escritura. El narrador, César Aira, en su camino hacia la toma de los hábitos, aprende a vivir su realidad con todo su carácter efímero e indeterminado.

## **CAPÍTULO III**

### ***EL VOLANTE O LA LITERATURA FALLIDA***

Esta ficción comienza siendo la redacción de un anuncio publicitario, un volante, destinado a los habitantes del barrio de Flores. La productora del volante, y narradora, se llama Norma Traversini y su intención es convencer al lector de inscribirse en el taller de “expresión actoral” que ella misma dirige.

Su deseo de explicarse y convencernos de la utilidad de los gestos se va a desarrollar a tal punto que el volante se convierte en la ficción que leemos. Para explicarse la narradora decide contarnos el argumento de una novela que, a su parecer, ilustra perfectamente el problema que ella quiere expresar. Es decir que a través de la lectura de esta ficción asistimos al ejercicio de reescritura de otra ficción. A medida que avanza en su ejercicio la narradora nos hace partícipes de sus fracasos de redacción y va optando por diversos modos de escritura. En efecto, en un momento la narradora intenta sólo describir el espacio y luego la trama pero, insatisfecha, abandona esta tentativa para narrar los hechos bajo forma de cuento. Este ejercicio de escritura al que asistimos en directo pone una vez más de manifiesto el proceso mismo de creación literaria, es decir que se trata de otra forma de manifestación de la fábula metatextual. Ésta es tanto más paradójica cuanto que tal fábula



metatextual es producida a través de un efecto transtextual, o más específicamente hipertextual, según la tipología establecida por Gérard Genette. En efecto, se trata de un hipotexto (novela reescrita) que se encuentra inserto en un hipertexto<sup>223</sup>. (*El volante*). Utilizamos el término “efecto” para referirnos a una especie de simulacro transtextual puesto que tal novela, cuyo título, autor y editorial serán especificados, no existe<sup>224</sup>.

Haremos nuevamente referencia a las teorías de Anzieu ya que en esta ficción también podemos distinguir elementos de las etapas del proceso creativo. Para comenzar digamos que las dos últimas fases descritas por Anzieu, la composición de la obra y su producción hacia el exterior, están presentes a lo largo de todo el texto pues, como acabamos de decir, se trata de un ejercicio de escritura en directo. Esto en cuanto a la composición de la obra. En cuanto a su producción hacia el exterior es de notar que el texto se halla dirigido desde el principio a un receptor muy preciso bajo forma de carta.

*El volante* es quizás la ficción de Aira en la que la paradoja cobra una fuerza tal que la lectura parece regida por lo absurdo. Esto se puede apreciar sobre todo a través del efecto transtextual arriba mencionado, punto que desarrollaremos ulteriormente. Es cierto que toda ficción parece encerrar un secreto que el lector es llamado a descubrir. La obra de Aira se caracteriza en gran medida por el hecho de que este secreto parece desplazarse hacia adelante a tal velocidad que el lector nunca lo alcanza. El caso de *La liebre* era bastante claro ya que, como vimos en el

---

<sup>223</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

<sup>224</sup>Comunicación privada del autor (15 de octubre de 1999).

capítulo correspondiente, el significado de tal animalito se desplazaba de tal manera que la liebre nunca pudo ser aprehendida completamente. Esta sensación de movimiento hacia adelante del secreto es aún más flagrante en *El volante*. En efecto, a lo largo de la lectura uno no deja de preguntarse qué está sucediendo ni a dónde uno va, sensación bastante recurrente en los que conocen la obra de Aira, pero en ésta en particular la sensación de deriva es particularmente fuerte. Veremos a lo largo de nuestro análisis que la sensación de deriva y de incompreensión que se desprende de la ficción está relacionada con la idea que tiene Aira de la innovación.

Sigamos exponiendo la trama. Para convencer al lector de la necesidad de asistir a su taller la narradora decide dar un ejemplo de la necesidad de saber utilizar los gestos en la vida cotidiana:

Mi intención es brindarle un auxilio para mejorar su nivel de sinceridad. Poner a su servicio las técnicas de la actuación dramática para que su vida de relación se haga más transparente. [...] Lo que le propongo es usar las artes de la mentira para mejor decir la verdad. (p. 10)

Existe una continuidad temporal entre esta ficción y *Cómo me hice monja*. Ésta última se terminó de escribir en el mes de febrero de 1989 y *El volante* en diciembre del mismo año. Un tipo de continuidad existe entre los narradores de ambas ficciones. Ya vimos que en el caso de *Cómo me hice monja* se trataba de un narrador ambiguo debido a su doble sexualidad. En *El volante* la narradora se refiere a ella misma como a una mujer pero su nombre no deja de ser equívoco y alusivo. En

efecto, por un lado Norma alude a una regla o una ley y Traversini a la inversión o al travestí, lo que nos hace permanecer en el ámbito de la ambigüedad sexual. Más adelante volveremos a este punto.

Otro ejemplo de continuidad entre ambas ficciones lo encontramos en la presencia de la paradoja. Recordemos que en *Cómo me hice monja* ésta funcionaba como código organizador del texto y que llegamos a esta conclusión a través de un análisis detallado de una serie de microrrelatos. *El volante* comienza con una paradoja explícita. En efecto, desde el principio la narradora nos expone su propósito: “usar las artes de la mentira para mejor decir la verdad” (p. 10). Ésta es sólo una de las manifestaciones de la paradoja en esta ficción. En *Cómo me hice monja* vimos que se trataba de la paradoja del cuerpo incorpóreo. Habíamos hecho referencia a Jean Guillaumin, psicoanalista citado por Anzieu, el cual propone la teoría de que el código de la obra es extraído directamente del cuerpo del creador. En este capítulo haremos referencia de forma más precisa a esta teoría.

Volviendo al propósito de la narradora, ya hemos notado una presencia importante de la mentira en diversas ficciones de Aira. El narrador de *Cómo me hice monja* la utiliza para realizar sus primeras incursiones en el mundo de la creación literaria. Ferdie Calvino, joven héroe de *La guerra de los gimnasios* también la utiliza en su vida cotidiana. En *El llanto*, ficción estudiada en el siguiente capítulo, la mentira también desempeña un papel importante como dimensión de la imaginación creadora. En términos generales, lo que se sugiere desde ya es que la ficción, en su dimensión de mentira, es una manera de decir la verdad, o realidad. El simulacro transtextual en el que consiste esta ficción se inscribe dentro de esta lógica de forma paradójica ya que se

trata de una falsa ficción que serviría para llegar a la realidad o verdad. En este caso preciso debemos detenernos a ver de qué verdad se trata:

[...] al inicio de la vida se necesitan más que nunca mensajes claros, unívocos, sin segundas interpretaciones. ¿Y quién sino el actor avezado en los mecanismos del comunicar, es capaz de emitir esa clase de mensajes? Por supuesto, ninguna actuación puede suplantar al amor verdadero, ¿pero quién nos garantiza que el amor será entendido? (p. 11)

La verdad que la narradora no desea que el lector de su volante deje pasar por alto, por culpa de la incompreensión, es el amor. Nótese que la narradora menciona la infancia como periodo clave para que el ser humano capte este tipo de mensajes y recordemos al narrador de *Cómo me hice monja* (un niño/a), lleno de desesperación ante el muro de incompreensión que lo separa de sus padres. Recordemos especialmente el episodio de esta última ficción en el que el narrador se halla hospitalizado y se encuentra al cuidado de una enfermera llamada Ana Módena. El narrador se halla presa de la incompreensión ante los gestos exagerados de la enfermera y dice que a partir de ese momento nace en él la incapacidad para entender el lenguaje de los gestos.

Vemos que de esta manera una vez más César Aira juega con el tono autobiográfico, efecto paralelo a la metafábula. En este caso no se trata de un narrador que comparte su nombre y apellido con el autor, sino de indicios que aluden directamente a él. En efecto, la narradora en su volante escribe su dirección y teléfono que son casi exactamente los de César Aira (una cifra del número telefónico cambia). Por otro lado,

una serie de personajes de la ficción cuentan con nombres similares al de algunos escritores argentinos, amigos de César Aira. También existe un personaje cuyo nombre alude indiscutiblemente al mismo Aira: Cedar Pringle (César y Pringles, ciudad natal de Aira). Los otros personajes se llaman: Louis Hitarroney (Luis Chitarroni), Serge Fejfec (Sergio Chejfec) y Daniel Beguel (Daniel Guebel). Es probable que existan otros personajes cuyos nombres sean alusivos a la realidad de Aira, pero hasta ahora sólo hemos identificado a éstos.

Cedar Pringle es descrito en los siguientes términos: “el apuesto Cedar Pringle [...] era un desocupado, muy dandy, muy inglés. Y sobre todo muy, pero muy, hijo de puta. De lo peor.” (p. 27) Con tal descripción Aira vuelve a mostrar una imagen burlesca de sí mismo. Sin embargo, al mismo tiempo se califica a Cedar Pringle de “escritor muy bueno” (p. 34), y se le muestra como objeto de la idolatría de los otros personajes escritores. En realidad, la imagen burlesca de sí mismo que Aira muestra en novelas como *Embalse* y *La guerra de los gimnasios* se ve bastante matizada en *El volante*. A lo largo de nuestro análisis veremos otros elementos que corroboran esta idea.

Todos estos personajes pertenecen a la novela que la narradora reescribe, cuyo título es *Apariencias*, y que dice estar publicada por la editorial Sudamericana (p. 19). El título ya de por sí hace pensar en una novela rosa y si añadimos la descripción de la tapa la cursilería es obvia: “la tapa es celeste y tiene la foto de una chica rubia con un camisón

blanco sobre un fondo de árboles” (p. 20). También se menciona a la autora, o más bien a los autores de la novela<sup>225</sup>:

Judith Michael, la autora de esta novela, es en realidad, como dice la contratapa del libro, dos personas y no una: Michael Fain y su esposa Judith Barnard. Escriben a dúo, son autores de varias novelas firmadas por el mismo pseudónimo, y por lo visto les va muy bien porque tienen dos casas, una en Chicago y otra en Aspen. (p. 82)

Que la prestigiosa Editorial Sudamericana sea la que publique esta novela no hace sino añadir una paradoja más. También habría que notar que se trata de una “obra” en colaboración y que se trata de una pareja la que la produce, hecho éste que aproxima la instancia narradora de la de *Cómo me hice monja* ya que se trataba en aquel caso de un personaje dual.

Este relato imbricado es el que se erige finalmente como ficción principal. La ficción no está dividida ni en capítulos ni en partes. Se trata de un relato continuo lleno de cortes y paréntesis, lo que lo hace aún más confuso. Es por esto que antes de emprender su análisis y para ver más claramente cómo se da el proceso de redacción vamos a distinguir sus principales etapas:

1. p. 7-11: Volante propiamente dicho. Lo absurdo comienza a regir el relato desde el principio debido a la longitud de lo que

---

<sup>225</sup>Éste es el único elemento verdadero en lo referente al efecto transtextual ya que esta pareja de escritores existe en la realidad. César Aira tradujo una de sus novelas. Lo único que tomó fueron sus nombres propios.

supuestamente es un simple anuncio publicitario. En realidad se trata de una carta ya que el texto comienza así: “Queridos vecinos de nuestro barrio de Flores:” (p. 7). El receptor del volante se halla claramente definido. Luego de presentarse a sí misma y su trayectoria profesional, la narradora da cierta información práctica que es lo único que figura como un volante tradicional (p. 8):

**TALLER LADY BARBIE  
DE  
EXPRESIÓN ACTORAL**

Cnel. Esteban Bonorino 288, 2o. “8”  
Inscripción e informes: personalmente  
o al 630-9445 (de 19 a 21 hs)

Es aquí donde encontramos la dirección y número de teléfono casi exactos a los de César Aira. Seguidamente, la narradora emprende la tarea de explicarse sobre el tema ya expuesto. Este objetivo es definido claramente desde el principio y el término “explicación” se hará recurrente a lo largo del texto: “Mi intención es explicarme, así me lleve dos páginas enteras, y no engañar a nadie” (p. 9). Es de notar que la idea de verdad vuelve a hacer su aparición en el texto. La narradora firma su carta “Norma Traversini” (p. 11) y luego comienza la posdata.

2. p. 11-16: “Posdata: después de la firma debo agregar algo todavía, porque la relectura que hice yo misma me ha convencido de que no me expliqué bien.” (p. 11) Veremos que es ese “algo” lo que va a constituir el resto del relato. El hecho de que sea una posdata, lo breve por excelencia, lo que constituya lo esencial del texto acrecienta la fuerza de la paradoja. Si decimos esto último es porque después de la primera firma de la narradora, no se vuelve a dar el formato de carta

dirigida hacia un lector, como al principio de la ficción. La pérdida de tal formato a partir de la posdata es la que le otorga a ésta su longitud extrema. Sin embargo, hemos seguido subdividiendo en partes el texto en función de los nuevos intentos de explicación de la narradora y de la supuesta reescritura de la novela *Apariencias*.

Las primeras páginas de la posdata en las que la narradora intenta explicarse nuevamente son bastante herméticas y por momentos delirantes:

En el principio... hablamos. Oímos. Gesticulamos. Vemos. En el verdadero principio, es como si estuviéramos en la China. Nos rodea y nos envuelve una lengua extranjera, que más que una lengua es un mundo de significados en el que somos náufragos, expósitos. (p. 12)

La alusión clara al Evangelio de San Juan se ve cortada con la mención de la China, lo cual finalmente tiene su lógica porque en las líneas que siguen es como si la narradora nos hablara en chino. Todo gira alrededor de la incomprensión global que es la vida misma: “[...] flotando en un océano de jeroglíficos intrigantes a los que llamamos vida” (p. 12) La imagen del naufragio debemos mantenerla presente pues más adelante la utilizaremos para ilustrar un punto preciso de nuestro análisis. Las siguientes páginas se hacen cada vez más herméticas pero hay una frase significativa: “Si vivimos alerta, posados en el miedo, por algo será. Porque todo lo que comprendemos, también podríamos no comprenderlo, y viceversa.” (p. 13) Lo que hay que resaltar es la mención del miedo, sentimiento, o afecto, que



encontramos como elemento de base en *Cómo me hice monja* y que también lo es en *El llanto*, como veremos en el capítulo posterior dedicado a esta ficción. La presencia del miedo en *El volante* la veremos al final de nuestro análisis.

Para dar un ejemplo de lo complejo del discurso de la narradora citaremos las líneas que siguen a la última frase citada:

Es una diferencia de signos, positivo o negativo. Pero ojalá eso fuera todo. Si fuera una cuestión de bloques, de absolutos, podríamos vivir tranquilos. Y no es así. El signo no sobrevuela una totalidad de sentido o sinsentido sino que ha bajado y se entromete, multiplicada al infinito, en todas las intersecciones del mundo. Es más se traslada, tiene movilidad propia, y encima se disfraza, el positivo aparece como negativo, el negativo como positivo. Y no es un travestismo burlón que suceda los fines de semana: es lo habitual. Se disfraza siempre, pero al mismo tiempo a veces, como para no darnos siquiera una seguridad por la negativa.  
(p. 13)

Lo que se describe en estas líneas es esa huida del sentido, o del secreto, que se da en las ficciones de Aira. Nótese también el uso de término “travestismo”, lo que aclara un poco el apellido de la narradora. Más adelante analizaremos en detalle este nombre.

3. p. 16-17: interrupción para anunciar nuevamente su fracaso. Luego de estas páginas bastante confusas la misma narradora hace notar el carácter delirante de lo que ha dicho:

Es como si yo misma me despertara de un sueño. Pues advierto, esta vez sin necesidad de releer, que no me he explicado bien. He hecho lo contrario: no sólo explicarme mal, sino que he ampliado fantásticamente el campo a explicar, lo he ampliado mucho más allá de mis posibilidades [...]. Debe de ser que ni yo misma lo tengo muy claro. Me detengo a pensar un momento, cosa que no hice antes, y compruebo que sí lo tengo claro, muy claro, quizás demasiado. Quizás hay una especie de locura en esa claridad, que me hace presa fácil del demonio de la explicación. (p. 16-17).

Uno de los problemas que se pone de realce en *El volante* es nuevamente el de la intromisión del autor en su obra, el cual es ampliamente teorizado por Aira en su artículo "Arlt". Ya vimos cómo este artículo funciona como bosquejo teórico de *Los misterios de Rosario*. La escritura de *El volante* (diciembre de 1989) es anterior tanto a la de la novela como a la del artículo. El fenómeno de la autoobservación que produce la aparición del Monstruo todavía no aparece claramente. En realidad es la explicación la que desempeña este papel. Así lo corrobora una frase del artículo "Arlt" en el que se describe el efecto producido por la voluntad de explicarse de la narradora de *El volante*:

A lo que sigue, torrencial, la explicación. De pronto, todo se hace explicación. El discurso quiere salir de ella, y no lo consigue. La explicación se tuerce a sí misma, y deja sin

explicar su miembro activo, con lo que vacila, mutilada y deforme como una paradoja infernal [...].<sup>226</sup>

Paradoja infernal que toma carices de “sueño” y “locura”. Son estos los términos utilizados en el último pasaje citado de la ficción los cuales sugieren que la narradora se halla en efecto presa de una especie de delirio. Nuestro análisis de *Cómo me hice monja* se basó en gran medida en la teoría de la creación literaria elaborada por Didier Anzieu quien distingue cinco etapas en el proceso de creación. Recordemos que la primera fase del proceso consistía en el sobrecogimiento creador caracterizado por la disociación-regresión y durante el cual se puede dar un episodio de trance alucinatorio por parte del creador<sup>227</sup>. El cuasi delirio de la narradora puede ser leído dentro de esta perspectiva. Asimismo, casi al final del texto, durante la última interrupción de su relato de la novela *Apariencias*, la narradora expresa su sentimiento de despersonalización:

Cuando empecé, escribía sola, sin creer todavía que hacía nada específico; después, cuando tomé como ejemplo esta novela, fue como si otro escribiera conmigo, pero eso es algo que nunca se sabe. (p. 82)

El desdoblamiento que de por sí se opera entre el escritor y el narrador aquí se produce doblemente por medio del acto de reescritura. Más adelante veremos otra frase en la que la narradora hace referencia a

---

<sup>226</sup>César Aira, “Arlt”, *Paradoxa*, p. 61.

<sup>227</sup>Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 95-107.

un tipo de desdoblamiento que experimenta a través del acto de escritura.

4. p. 17-18: nuevo intento de explicación. Esta vez la tentativa de explicación es bastante breve. La narradora utiliza el ejemplo de aquellos gestos inolvidables que nos dicen todo en algunos segundos para convencer al lector de aprender a ejecutar tales gestos. Con respecto a éstos nos dice:

Su calidad de inolvidable suele adjudicarse o bien al azar o bien al mérito de la trama que cierra, al cuento en sí, que encontramos muy digno de repetir. Pero cuando lo contamos y llegamos a la expresión inolvidable, no podemos reproducirla. No podríamos ni aunque fuéramos el mejor actor del mundo, porque su esencia está en lo irreproducible. De modo que tenemos que describirla. Nos lleva diez minutos de balbuceos y exclamaciones [...]. (p. 17)

En otra escala es esto mismo lo que le sucede a la narradora que se percata nuevamente de su error. La idea que hay que mantener presente es la de aquello que es irreproducible. Más adelante la utilizaremos para aclarar un punto primordial que tiene que ver con la innovación en el arte.

5. p. 18-20: nueva interrupción de la explicación ya que ha fracasado por tercera vez. “Creo haber fallado por tercera vez [...]. La suma de explicaciones, lejos de aclarar el panorama, lo ha confundido radicalmente.” (p. 18)

Seguidamente la narradora achaca la culpa de su incapacidad para hacer pasar su mensaje al soporte con el que cuenta, es decir al volante mismo y por ende a la escritura:

Si yo estuviera ante usted en persona, me haría entender en menos que canta un gallo, y a la perfección; me estoy comunicando por medio de este volante, y puedo culpar de la falla a la escritura, arte que me es más ajeno que cualquier otro. (p. 19)

César Aira marca su distancia con relación a esta narradora de forma muy explícita. Ya vimos que se trata de una experta en el arte de los gestos, arte que le es completamente ajeno a Aira, como vimos más arriba. Además, se trata de una lectora (bastante ocasional) de novela rosa y también de una incompetente en el arte de escribir, incapacidad que ella misma manifiesta en varias ocasiones. Además, unas líneas más adelante, cuando la narradora se dispone a explicar el por qué del nombre de su taller (lo que constituirá su reescritura de la novela *Apariencias*) nos dice: “No leo libros, por supuesto, porque eso me llevaría un tiempo que no tengo. Aun así, y muy poco a poco, a lo largo de varios meses hace dos años, leí una novela que me regaló una amiga.” (p. 19) Sabemos que Aira es también un gran lector. Esta afirmación que pudiera parecer ingenua tiene cabida en este caso preciso. En una correspondencia privada Aira se define a sí mismo, más que como un escritor, como un lector<sup>228</sup>. En varias novelas aparece el tema de la lectura (o la falta de lectura). Por ejemplo, Kitty, el personaje

---

<sup>228</sup>Correspondencia privada del autor (22 de mayo de 1995).

de *La luz argentina*, vive agobiada por la falta de tiempo para leer los innumerables libros de su biblioteca. En *El llanto* la presencia de los libros en la biblioteca del narrador cobra una importancia particular, que veremos. Pareciera que a través de la narradora de *El volante* César Aira se presentara a sí mismo al revés, lo cual explica en cierto modo el apellido de ésta. Vemos que César Aira ha hecho de su narrador su contrario no sólo haciéndola mujer sino dándole cualidades (o anticualidades) que le son contrarias. Según el psicoanálisis, esa forma en que los creadores transitan en su obra recurre usualmente a la determinación sexual del individuo, la cual es manipulada precisamente para contribuir a crear el secreto de la obra. Dentro de esta perspectiva psicoanalítica se puede explicar la ambigüedad de los narradores de *Cómo me hice monja* y de *El volante*. Citemos a este respecto a Jean Guillaumin:

Si, de tous les traits du créateur, le plus universellement reconnu est bien sa capacité d'identification, qui le rend apte à transiter dans d'autres identités que la sienne, on comprend que la détermination sexuelle, structure essentielle de la personnalité humaine, fournisse bien à l'art un ressort et une thématique majeures. La transgresser, la remanier, la déposer dans l'œuvre à travers le traitement projectif des constituants de la bisexualité psychique, fait substantiellement partie du contenu corporel de ce "secret" que la création organise et dénie tout ensemble. (p252)

Seguidamente, la narradora se dispone a narrarnos la novela *Apariencias*. El análisis de esta reescritura no lo haremos por etapas como lo hemos estado haciendo hasta ahora. Pero antes de abordar este punto sí distinguiremos brevemente cómo se divide este proceso de reescritura.

6. p. 20-43: primer intento de reescritura de la novela *Apariencias*.

7. p. 43-47: Interrupción de la reescritura.

8. p. 47-51: Descripción de la “atmósfera” de la novela *Apariencias*.

9. p. 52-53: Interrupción de la reescritura.

10. p. 54-82: Reescritura bajo forma de cuento.

11. p. 82-84.: interrupción de la reescritura.

12. p. 84-95: Desenlace de la novela *Apariencias* y de *El Volante* .

Desde las páginas 20 a la 43 tiene lugar el primer intento de reescritura de la novela *Apariencias* durante las cuales la narradora nos presenta los personajes y resume los hechos principales:

Me quedó grabada de principio al fin [la trama], y es como si yo misma hubiera vivido la aventura de su protagonista, Lady Barbie Windson... y con eso queda explicado el por qué del nombre. Pero explicado a medias, y la otra mitad creo que sería, al fin la verdadera y definitiva explicación de mis intenciones al abrir mi taller de expresión. Para arribar a tal resultado, tendré que hacer una brevísima síntesis del argumento. (p. 20)

Por nuestra parte no nos queda más remedio que “sintetizar” una vez más lo dicho por la narradora en estas primeras páginas. La trama de la novela en cuestión tiene lugar en la India de finales del siglo pasado. Lady Barbie ha pasado su juventud como interna en Inglaterra y cuando muere su madre, Lady Harriett, tiene que regresar a la India para ocupar su lugar en la residencia Windson Manor. Allí la esperan su padre Sir Horace, la amante de éste, la nativa Sonda Hirastany, el coronel Mapplewhite, tío de Sir Horace, el teniente Gwaith Mapplewhite, primo de Sir Horace y amante de Lady Harriett, y su hermanito Willy, que en realidad es hijo de Gwaith. También están los vecinos, la Condesa de Pringle y su hijo, el ya mencionado Cedar Pringle. Cuando Barbie arriba a Windson Manor tiene lugar un concurso literario en el cual participan los tres personajes cuyos nombres alusivos mencionamos más arriba.

Nótese que el nombre de la residencia, Manor, es un anagrama de Norma. Si nos vamos un poco más lejos en el análisis de este nombre podemos notar que contiene las letras de la palabra “amor” además de una “n”, letra que alude a la negación. ¿En qué consiste la negación del amor sino en la indiferencia? Más adelante veremos que el personaje de Barbie es el emblema de ésta y que se trata de un punto central de la ficción.

Luego de esta presentación de los hechos la narradora se percata de su error. He aquí cómo se da esta toma de conciencia:

Al día siguiente los Pringle dieron un almuerzo de bienvenida a Barbie en su mansión [...] y por la tarde los miembros del grupo Calcutti hicieron lo propio, en escala mucho más



modesta, con una función de títeres para adultos [...]. Fueron dos hechos de gran relieve (ocupan un capítulo cada uno) [...]. Son dos capítulos largos y ricos, pero no puedo contarlos aquí. Y ahora que me detengo a pensarlo advierto, no sin un temblor, que me precipito a un nuevo fracaso [...]. (p. 43)

La toma de conciencia de la narradora proviene de las elipsis que ha efectuado en su exposición. En efecto, la función de títeres nunca será explicitada en las páginas que siguen. Sin embargo, Aira, al hablar de los cambios de nivel en sus ficciones, dice sobre esta función de títeres: “[...] en *El volante*, con la función de títeres, de la cual sería una descripción todo lo que sigue del libro[...].”<sup>229</sup> Es decir que la elipsis se compensa de forma paradójica pues es la ficción misma la que llena esta laguna. Algo similar sucede con otro cambio de nivel truncado en la novela. Dijimos que tiene lugar un concurso literario. Entre los miembros del jurado se hallan Sonda Hinastary, el Coronel Mapplewhite y Cedar Pringle. Los personajes mencionan una de las novelas que participan en el concurso cuyo título es *Náufragos a la deriva*. La trama de tal novela también será objeto de una elipsis. En varias ocasiones se la menciona:

Una sobre todo les había llamado la atención, *Náufragos a la deriva*. Era de esas novelas (decían ellos) tan pero tan malas que bastaba leer los cinco primeros renglones para tirarla a la basura, pero de tan mala los había fascinado y habían leído

---

<sup>229</sup>Correspondencia privada del autor (13 de mayo de 1996).

hasta la última de sus cuatrocientas páginas llenas de disparates. (p. 28)

La trama de la novela es dos veces objeto de elipsis cuando Sonda y el Coronel se la cuentan a Barbie: “Y acto seguido se la contó [El Coronel] de cabo a rabo.” (p. 32), “Pero no se salvó de que Sonda se la contara de nuevo” (p. 36)

Más arriba habíamos visto cómo la narradora se refiere al problema de la incompreensión en términos de “naufragio”. Todo hace pensar que *Náufragos a la deriva* desempeña por un lado el mismo papel que la función de títeres y que la elipsis es igualmente compensada por el resto del texto. Por otro lado, *Náufragos a la deriva* funciona como espejo textual de *El volante* cuyo subtítulo hubiera podido ser perfectamente el título de esta novela. En efecto, al leer la descripción de *Náufragos a la deriva* no podemos dejar de pensar en la ficción que leemos ya que, después de todo y a priori, ¿qué otra cosa puede ser tan mala como la reescritura de una novela rosa por parte de una neófita? He aquí que los naufragos a la deriva somos nosotros lectores que asistimos a la insensata voluntad de explicación de esta narradora que tampoco sabe a dónde se dirige. Se trata, *Náufragos a la deriva*, de una *mise en abyme* ausente o en negativo. Lo mismo se puede decir de la función de títeres. En el capítulo dedicado a *La liebre* vimos cómo una serie de microrrelatos que contaban con una configuración en *mise en abyme* terminaban siendo los que contenían de cierta forma el relato principal. Utilizamos el término *mise en périphérie* de Ricardou para caracterizar este fenómeno. En el caso de esta ficción podemos notar un caso de *mise en périphérie*. Se trata de la reescritura de la

novela *Apariencias* ya que es la que finalmente abarca todo el volante y toda la ficción del mismo nombre. Finalmente, no hay que olvidar la posdata que, aunque no se trate de un texto ni *en abyme* ni *en périphérie*, tiene un elemento paradójico que le otorga una importancia particular ya que, a pesar de su supuesta brevedad, también termina incluyendo toda la ficción.

La fuerza de la paradoja es tal, que impregna todos los aspectos de la ficción. Cuando dijimos que asistimos a un ejercicio de escritura en directo nos referíamos también a su dimensión más física, como lo describe la narradora en este vasto fragmento en el que paradoja y absurdo se entremezclan:

Y si yo les describiera el método con el que estoy escribiendo, creo que tendrían motivo para sentir un escalofrío. [...] Estoy usando el método llamado a la inglesa, de "stencil" [...] éste es una hoja de papel de seda muy fino al tacto, traslúcido, que viene pegado por el borde superior a una hoja de papel común. Sobre el stencil se escribe a máquina, pero sin cinta, de modo que los tipos hagan una incisión, por la que a su debido tiempo pasará la tinta. Ahora, como yo no tengo máquina de escribir, hago esas incisiones a mano, con un alfiler, imitando lo mejor que puedo la tipografía de un impreso. El engorro incalculable que esto representa, los calambres en los dedos de sostener algo tan minúsculo y huidizo como un alfiler, la tensión a la que me obliga mantener la línea de los renglones, evitar que se arrugue esta seda impalpable o que se empaste con el sudor

de mi mano, excede mi capacidad de descripción. Al principio tardaba veinte minutos en trazar una palabra de cinco letras; a esta altura me he puesto más práctica. (p. 44-45)

Jean Guillaumin en su artículo “La peau du centaure” afirma que los escritores hablan raramente de su relación con el acto de escritura misma, en su sentido físico y fisiológico. También afirma que algunos lo hacen pero:

[...] c'est toujours matière à réécriture: c'est à dire à un nouvel *effet* de plume, si transparent se veuille-t-il. Il reste toujours un décalage qu'on ne nous livre pas mais qui est essentiel, *entre l'écriture dont on parle et celle qui en parle*. Dans cette béance, se glisse le non-dit, voire le déni du corps écrivain<sup>230</sup>. (p244-245)

El fragmento de la ficción citado nos presenta una descripción sumamente detallada del acto mismo de escritura, es decir que *a priori* no se trata de una negación del cuerpo que escribe. Sin embargo, la negación se da doblemente. Por un lado tal acto de escritura es imposible y/o absurdo. Por otro lado, al ser la narradora una inversión total de su creador, éste niega así su propio cuerpo.

Aparte de la fuerte paradoja del fragmento, lo que va a retener nuestra atención es esa fina tela de seda sobre la cual la narradora escribe. Tal detalle sería anodino si no fuera porque en la novela

---

<sup>230</sup>Jean Guillaumin, “La peau du centaure” en *Corps Création*, Presses Universitaires de Lyon, 1980 p. 244-245.

*Apariencias* se habla de otra pieza de seda transparente que va a cobrar una importancia fundamental. Jean Guillaumin basa su teoría del secreto de la obra de arte en el mito del centauro Nessos quien, herido de muerte por una flecha envenenada de Hércules, decide vengarse y le manda con Dejanira una túnica impregnada de su sangre y esperma que el héroe se pone y que lo conduce a una muerte atroz. Guillaumin sostiene que esta túnica es la propia piel del centauro dada vuelta y establece un paralelismo entre la relación que une al centauro y a Heracles, por un lado, y la que existe entre un escritor y su lector:

Nessos est le créateur lui-même... Comme le centaure, le créateur se voit pénétré et fouillé dans son corps par l'Hydre aux cent têtes de désirs incontrôlables, et il ne trouve le repos, ne parvient à renoncer à ses amours (à mourir) que d'une habile machination: par l'art, il triomphe ainsi post mortem de ses pulsions. Il en grave les aiguillons sur le support de l'œuvre et les retourne contre ceux mêmes qui, représentant ses objets, sont sources et supports externes de sa dépendance intime. Quiconque, dès lors, se glissera ou s'enrobera, par l'identification esthétique, dans la tunique ensorcelée ressentira à son tour ce dont l'inventeur de l'artifice s'est, en un certain sens, libéré en transférant l'action sur autrui.<sup>231</sup>

La obra de arte aparece entonces como el cuerpo mismo del creador. Este ha exteriorizado su ser íntimo y hace partícipes de esta

---

<sup>231</sup>*Op. cit.*, p. 227-228.

vivencia a sus lectores que luego se verán prisioneros de la obra de arte. La imagen de la narradora clavando agujas en la fina seda puede ser vista como esta relación del autor con su obra y con el lector, marcada por una transferencia de deseos, pulsiones y miedo. Por el momento dejaremos de lado el análisis de la presencia de estas telas traslúcidas y lo retomaremos cuando estemos adentrados en la reescritura de la novela *Apariencias*. En ese momento cobrará toda su pertinencia.

Volviendo al acto mismo de escritura, es una evidencia que los escritores tienen sus manías y sus lugares predilectos. En el caso de Aira, en diversos artículos, específicamente en “Arlt”, al referirse a la inspiración siempre menciona su barrio, Flores. En esta ficción ya hemos visto que el barrio de Flores desempeña un papel importante, y más específicamente sus habitantes, ya que lo que leemos está dirigido exclusivamente a ellos. Además, después de describirnos cómo escribe, la narradora pasa a especificar dónde:

La página que a usted le lleva unos segundos leer, a mí me llevó una tarde entera, de un esfuerzo literalmente alucinante, escribir. Lo hago por la mañana en la pizzería San José, de Rivera Indarte y Rivadavia, y por la tarde en el Pumper Nic de Rivadavia, entre Bonorino y Membrillar, de lunes a lunes. Si frecuenta alguno de los dos sitios, haga memoria y me recordará; de hecho estas páginas serán la respuesta al enigma que a usted le planteó la presencia infalible de “la de la aguja”. (p. 45)

No sólo se mencionan algunos lugares y calles del barrio de Flores sino que, una vez más, se explicita el destinatario del texto. La narradora busca establecer un contacto con su lector y casualmente es la aguja la que permite hacerlo.

En cuanto al ejercicio mismo de escritura por parte de la narradora, la habíamos dejado en el momento en que, debido a las omisiones que se ha visto obligada a ejecutar, se percata de un nuevo fracaso: la narradora dice haber omitido la atmósfera y piensa que las reducciones afectan la estructura de la novela. Para los dos problemas la narradora encuentra sendas soluciones:

Para el primer problema, el de la atmósfera, una solución que puede parecer un poco bárbara: acumular la atmósfera en un par de páginas [...]. A mí misma me pareció ridículo, pero no tanto cuando lo pensé bien. Porque el lector, en el recuerdo, una vez que haya terminado todo, podrá redistribuirlo aquí y allá a lo largo del argumento, donde convenga [...]. Para el segundo problema, el de las extensiones y los ritmos, la solución es menos fácil. Trataré de hacer lo siguiente: tomar, como venía haciendo, sólo los fragmentos pertinentes, pero no seguir presentándolos como partes extractadas de una novela, sino hacer con ellas con un cuento completo. Es decir no como una historia que va desarrollándose lenta y majestuosamente ante nuestra vista y paciencia, sino como algo que pasó, con un final que yo conozco y al que me apresuro a llegar con la máxima economía. [...] un brevísimo

cuento, como un relámpago, hacia la fulgurante moraleja del gesto apropiado. (p. 46-47)

Para realizar su descripción de la atmósfera la narradora decide comenzar por “el verde, que es el color de la alucinación, el verde irreal, el verde fosforescente de los ramos que se alimentan de la luz”. (p. 47) Y durante cuatro páginas se dedica a la descripción del espacio.

La descripción es hecha de tal manera que la acción se interrumpe ya que los elementos de la trama se ausentan de cierta forma. En efecto, los personajes son presentados de forma indirecta, es decir sin mencionar sus nombres propios, pero sus identidades son fácilmente identificables gracias a la descripción:

Encima del elefante, toda en moños, frunces y puntillas blancas, una bellísima joven inglesa, tan impasible que se la diría una gran muñeca de plástico [Barbie]. Junto a ella una matrona dormida [Sonda], la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta, roncando con estruendo en el silencio sobrenatural puntuado por el tintineo de las ajorcas. Frente a ellas un joven indio que gesticula y arruga todo el tiempo la cara para acomodarse los anteojos [Hitarroney]. Se le resbalan hacia la punta de la nariz por causa del sudor [...].  
(p. 49)

En realidad se trata de un episodio de la novela ya relatado por la narradora y que aquí se reescribe haciendo énfasis en la atmósfera. El



lector debe restablecer entonces los elementos de la trama que faltan. La narradora no tarda en darse cuenta de lo irrealizable de esta tarea:

Creo, creo, creo, que me equivoqué otra vez ¡Otra! Ya estoy acostumbrada. Se me ha vuelto una segunda naturaleza. Tuve que hacerlo para darme cuenta que la atmósfera no puede acumularse. O mejor dicho, puede, pero es inútil, porque después para funcionar como atmósfera en la novela, debe fraccionarse demasiado, en fragmentos demasiado pequeños, y la escritura continua jamás podría dar los múltiples adecuados.... Me pregunto si la atmósfera, algo tan fundamental en la novela, no tendrá un correlato en la disposición de ánimo del escritor, tan fundamental como para ponerse a escribir. Como no soy escritora, no puedo saberlo. Pero puedo imaginármelo, y ésa es la atmósfera que invade mi espíritu en este momento. Es como si otro escribiera por mí. (p. 52)

Se trata de otro momento de desdoblamiento, anterior al citado anteriormente. La “atmósfera” aparece estrechamente ligada al momento de inspiración. Vimos que la narradora comienza su descripción de la atmósfera a través del color verde, el color de la “alucinación”. Recordemos un momento primordial de *Embalse* en que una ensoñación tenía como marco un bosque; en ese momento se decía que el personaje se sentía como en el interior de una esmeralda. Vimos cómo esa ensoñación era particularmente importante porque mostraba bien el pasaje de la realidad a la ficción. En el caso de nuestra

narradora, la descripción condensada de la atmósfera la sume en un estado similar. Durante varias páginas va a proseguir en su ejercicio de condensación pero finalmente abandonará este intento:

En fin yo ya renuncié. Quién supiera escribir. Pero renunciar por lo general equivale a decidirse a iniciar por fin el trabajo, después de pasar por ese falso infinito de fracasos. De modo que a partir de aquí contaré, en un par de páginas, al fin segura de mi camino, el cuento de los amantes, Cedar y Barbie, sin detenerme en nada, porque contaré justamente la historia de cómo llegar. Y ahora estoy segura de llegar a lo que debería haber alcanzado de entrada: la explicación (por qué conviene saber expresarse), la explicación que en realidad no podría salir de mis propios esfuerzos, de ninguno, ni siguiera el más extremado, porque está esperando allá al otro lado de todo el trabajo, y sólo se trata de llegar sin haber partido. He aquí el cuento: [...]. (p. 53)

Es decir que pasaremos a otro tipo de escritura basada en lo que genéricamente entendemos por cuento. Ahora bien, César Aira tiene su propia definición del género. Antes de citarla notemos que hay un elemento suplementario que acompaña al término “cuento”, no expuesto hasta ahora por la narradora, pero fácilmente sospechable dado el carácter de novela rosa del texto: se trata de una historia de amor. Ahora bien, tal historia de amor, al igual que los otros microrrelatos vistos más arriba, tampoco será narrada en la ficción. Lo que se narrará es una serie de peripecias que desembocarán en un final

bastante caótico. La historia de amor vendría después, pero queda igualmente invisible, no hecha. También es de notar que las últimas líneas del pasaje citado sugieren la anulación de la relación de causa a efecto (“llegar sin haber partido”). Este punto será ampliamente estudiado en el próximo capítulo dedicado a *El llanto*. Veamos ahora la definición del cuento según Aira:

“Cuento es lo que pasó, novela lo que pasa”. Si algo cuenta lo que pasó, sea esto lo que sea, y sea cual sea la cantidad de páginas que lleve, es un cuento. Es un cuento toda narración de hechos que ya dejaron de suceder, que llegaron a su conclusión y cesaron, por lo menos a los efectos de su configuración artística.<sup>232</sup>

En realidad, que la narradora haya recurrido a la opción cuento tiene que ver con la idea que Aira tiene de este género. El cuento, como forma cerrada, constituye el ejercicio de escritura ideal para los escritores jóvenes y/o principiantes<sup>233</sup>. Aira hace que la pobre Norma Traversini opte por este modo de escritura para ya poder sacarla del lío en el que se ha metido, y de paso a nosotros lectores. Por otro lado, el estatus de neófita de la narradora también puede hallar una explicación en la concepción de Aira del movimiento vanguardista y su surgimiento. En un artículo publicado en la revista *Quimera* Aira habla del surgimiento de las vanguardias:

---

<sup>232</sup>César Aira, “Cuento, novela” en *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, (Eva Valcárcel, ed.), La Coruña, Universidade da Coruña, 1997, p. 45.

<sup>233</sup>*Op. cit.* p. 46.

Más que eso, la profesionalización restringió la práctica del arte a un minúsculo sector social de especialistas y se perdió la riqueza de experiencias de todo el resto de la sociedad. Los artistas se vieron obligados a “dar la voz a los que no tienen voz”[...]<sup>234</sup>

Darle la voz a una Norma Traversini es una forma de reivindicar la vanguardia y una vez más su apellido y nombre se ven explicados: la norma que se invierte, o se altera, es lo propio de la vanguardia. Por otro lado, este modo de sacar a flote a su narrador se volverá a dar de modo distinto en *El llanto*. “Sacarnos del lío” es un decir pues en las páginas que siguen el ritmo se va a acelerar: las peripecias que se agolpan y se encadenan unas a otras nos obligarán a prácticamente reescribir el cuento.

El cuento comienza con la relación de los dos episodios omitidos en el relato bajo forma de novela: el almuerzo y la función de títeres. Esta vez el relato de la función de títeres tampoco es explicitada completamente pero algo se dice del contenido. La elipsis es parcial:

Poblaron [los Calcutti] su loca opereta de muñecos con episodios inverosímiles y desfachatados, todos ellos tomados de las veneradas novelitas de Lord Pringle, pusieron en escena personajes que eran los mismos espectadores, improvisaron, se desgañitaron, sudaron la gota gorda manipulando los títeres, prendiendo y soplando velitas,

---

<sup>234</sup>César Aira, “En el comienzo fue el procedimiento” en *Quimera*, n°170, junio de 1998, p. 50.

barajando telones pintados, frenéticos, felices, olvidados de su timidez. (p. 56).

Vemos que por un lado la *mise en abyme* es clara ya que son los personajes mismos los que son representados en la función. Por otro lado se nos dice que estos personajes provienen de las novelas de Pringle. La *mise en abyme* sigue estando ausente o en negativo.

Durante dicho almuerzo se le toman a Cedar Pringle y a su madre una serie de fotos que pueden resultar comprometedoras para ellos y Cedar Pringle decide robarlas durante la función de títeres. Cedar Pringle y su madre son irlandeses católicos y Sir Horace anglicano recalcitrante. Mientras vivía Lady Harriet la tensión entre ambos bandos se veía controlada. Incluso, con el apoyo de Lady Harriet los Pringle fundan la editorial Punjab en la cual Cedar publica sus novelas, que son ante todo una fachada a su propaganda religiosa. Las fotos tomadas lo comprometen ya que los objetos fotografiados son vírgenes, santos, altares, etc. Es por eso que las roba y se da a la fuga. Parece tratarse de un momento primordial, ya que se habla de él en términos de salto a la acción:

Confiaba en el poder de distracción que produciría ese género insólito, el guignol vanguardista para adultos. Sin mucha reflexión, ponía su confianza en su objeto preferido de desconfianza: el talento de esos aprendices de escritor que tanto lo admiraban. Daría el salto, iniciaría la acción desde ellos.

¿Un salto al vacío o un salto a... la vida? (p. 56)

Sin embargo, hay algo que permanece oscuro, algo que parece estar fuera de la trama y que es el verdadero objeto de tal salto, como veremos seguidamente.

Al mismo tiempo Barbie es raptada, no se sabe por quién pero se sospecha de Cedar cuya madre es tomada como rehén por Sir Horace. En realidad la que se roba las fotos es Sonda Hirastany quien se dispone a vendérselas a Cedar. Es ella la que le había ayudado a escapar prestándole su elefante enano que se llama Mambo. Beguel se entera de todo esto al escuchar una conversación entre Sonda y su madre y decide lanzarse a la acción. Parte a la búsqueda de Louis y en el trayecto tiene un soliloquio con un interlocutor imaginario que es el mismo Louis:

Louis era la encarnación misma de lo literario.[...] Pasar a la acción, podía decir Louis, era irrevocable, irreversible, sin regreso, para un escritor, podía ser el fin de las tertulias en lo de Sir Horace, el fin de muchos proyectos y esperanzas... De acuerdo, pero valía la pena jugarse, porque sí, por la aventura, por lo nuevo... Y si eso significaba el fin de la literatura, bueno, lo siento, pero no nos echaremos atrás. El amor es más. Ahora, ¿el amor por quién? Por... ¡Ah, sí, cierto, por Barbie! (es decir, por la literatura). Después de todo, no puede ser sino el fin de una idea de la literatura...Quedan las otras. (p. 61-62)

Este pasaje también constituye un salto en el texto. En efecto, ¿cómo llegamos de Barbie a la literatura? Intentaremos responder poco a poco a esta pregunta. Primeramente haremos referencia a un artículo

de Aira, “La innovación”, en el que ésta es descrita en términos de “salto”:

A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivizarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible.[...]. Lo propio de la innovación es saltar las intenciones, saltar el tiempo mismo, para aparecer al otro lado de todos los proyectos, que tomados al derecho no hacen más que consumirnos la vida. [...]. “Nuevo”, “innovación”, son nombres convencionales, de uso provisorio, apenas para entendernos. De lo que estamos hablando es del salto, el que va del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad.<sup>235</sup>

A partir de estas líneas sobre el carácter de lo nuevo podemos establecer algunos paralelismos con algunos fragmentos citados y con la ficción en general. En efecto, a lo largo de la lectura, lo que se nos hace patente es precisamente esa facultad de la narradora de no sacar nada en claro, es decir que su explicación es ininteligible. Además, su explicación gira en torno a esos gestos que son a la vez inexpresables e ininteligibles. En segundo lugar y como lo aparece en el fragmento del artículo citado, la innovación implica también saltar el tiempo, es decir que la relación causal se ve eliminada. Esta idea fue también expresada

---

<sup>235</sup>César Aira, “La innovación”, *Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, abril de 1995, p. 28-30.

por la narradora más arriba al exponer su forma de proceder, que ella resumió en la frase “llegar sin haber partido”. Finalmente, vemos que el salto de la innovación lleva a “lo real de la realidad” y que el salto de Pringle lo puede llevar a la “vida”. Si la realidad o la vida se oponen *a priori* a la ficción vemos que la idea de tal salto podría tener algo de contradictorio. En efecto, veamos lo que dice Aira a propósito del primer gran salto en la vida del escritor: “El primero y original [salto], modelo de los posteriores, es el que va de querer ser escritor a serlo.” (p. 31) Que el salto sea calificado a la vez como salto a la ficción y salto a la realidad no es finalmente contradictorio sino que una vez más surge el continuo que las une. El fragmento de *El Volante* que expone la idea del continuo entre ficción y realidad no podía faltar y también juega con el término “indiferencia”:

[...] creo que hay un triunfo global, que proviene no de la realidad sino de la ficción, con lo que mi maniobra se prueba totalmente justificada. Me explico (todavía a medias): la bella Barbie Windson es el emblema de mi taller en razón de su inexpresividad, de ser la belleza que representa el grado cero del gesto, de cualquier gesto. Y esta cualidad se deriva de un fondo de indiferencia perfecta. Ahora, la indiferencia, como valor filosófico y ascético, ¿qué es en el fondo sino indiferencia a la distinción entre realidad y ficción? (p. 83)

Volviendo al cuento, cuando Beguel llega a donde Louis, éste duerme y sueña que su sueño dorado se realiza:



Cedar Pringle era reconocido en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue. Se veía en un congreso en París, [...], al que asistían todos los críticos literarios del mundo civilizado para legalizar la entrada de Pringle en la restringida nómina de los genios de primera magnitud [...]. (p. 62-63)

Pero el sueño se convierte en pesadilla:

Y de pronto, con una conversión que tenía un matiz de angustia, como es tan frecuente en los sueños, empezaba a sentir que los elogios sonaban a falso, a “qué más da”, a “es sólo literatura”, eran puras palabras, y entonces tenía que intervenir para poner un acento de seriedad que sabía de antemano que los otros no aceptarían en el fondo de sus corazones. (p. 63)

La relación del escritor con la crítica es expuesta de tal manera que aparece la dependencia con respecto a los cánones establecidos en Occidente. Quizás no es en balde que Aira haya situado la trama en la India, país que resume, por lo menos en las mentes de los latinoamericanos, la idea del exotismo. Que Pringle sea reconocido por la crítica no parece ser finalmente objeto de júbilo. Veamos lo que dice Aira en “La innovación” en cuanto a los cánones de la crítica:

[...] ahí me precipito [...] al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva. [...] Lo

malo, definido lo bueno, es lo que obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir de los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, [...], de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos cuando escribimos.<sup>236</sup>

Es decir que para innovar más vale ni siquiera ser alcanzado por la crítica, es por eso que el sueño de Hitarroney se torna en pesadilla. Volviendo a nuestra exposición del cuento, Beguel lo despierta y lo pone al corriente de la situación:

Se pusieron de acuerdo en cuatro frases y bajaron la escalera hablando como demonios. Porque sí, por la aventura, por lo nuevo... Es sólo una idea de la literatura...¡La vida no es tan importante! Cedar Pringle había huido en Mambo, con Lady Barbie... El camión de Kali... Iban a buscar a Fejfec, no necesitaban a nadie más [...]. (p. 63)

El contenido de las cuatro frases y de los puntos suspensivos quizás ayudarían al lector a saber de qué va y no encontrarse tan a la deriva en la relación de este cuento. Nótese nuevamente la repetición de las mismas frases antes dichas por Louis sobre lo nuevo y la literatura, que es el único elemento que nos permite divisar el meollo del asunto. Luego se menciona a un nuevo y enigmático personaje: el Enmascarado. Su descripción es la de los héroes de comic:

---

<sup>236</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 29-30.

[...] sus actuaciones previas, todas nocturnas, fulgurantes y eficacísimas, no habían sido más que el prólogo para su desembarco en medio de este enredo, con su maillot negro, su capa de seda negra, su antifaz y su fiel ayudante, Canuto (un mono con antifaz). (p. 64)

De lo que nos enteramos es que al día siguiente tendría lugar un partido de polo inter-credos y que el Enmascarado había prometido dar como trofeo al equipo ganador el camisón de Kali. Los Calcutti van a pedir ayuda al Sindicato de Cornacs ya que se trata de un reducto de thugs quienes siempre habían brindado apoyo a los católicos de la India cuando eran perseguidos por los anglicanos. La importancia del camisón de Kali es explicada a través de la relación de un mito:

Eso se debía a la identificación entre Kali y la Virgen. El mito original de Kali contaba que un ogro había amenazado a la humanidad, y la había hecho objeto de toda clase de exacciones. No era un ogro invulnerable ni mucho menos; en realidad era bastante frágil, pero tenía en su favor una peculiaridad pavorosa: cada gota de su sangre que cayera de su cuerpo daría nacimiento a otro ogro igual a él, pero peor. Como los hombres de aquel entonces no disponían sino de armas cortantes, no tenían modo de destruirlo. Hasta que la diosa los instruyó: con un cordón de seda bien apretado en el cuello (ella los proveyó del primero y original, una hebra de su camisón) se le podía cortar definitivamente la respiración. Dicho y hecho, no hubo más ogro, y los thugs manifestaron

su agradecimiento y devoción usando sus cordoncillos para estrangular a sus víctimas hasta el día de hoy. (p. 68)

La cualidad del ogro es la de ser reproducible infinitamente, cualidad contraria a los gestos que Norma califica de irreproducibles y que ella desea que dominemos. Por otro lado, ya que estamos haciendo analogías con la literatura y la innovación, este ogro reproducible al infinito podría representar a la literatura canonizada en oposición con la innovadora. En cuanto al objeto que permite detener la proliferación de obras regidas por el mismo canon, el material del camisón de Kali, más adelante veremos cómo está estrechamente relacionado con la obra, en particular con la obra de Aira.

A todo esto Cedar Pringle da marcha atrás y se dirige hacia Windson Manor para rescatar a su madre. Allí se encuentran Sir Horace y el Coronel discutiendo acerca de lo que verdaderamente está en juego. Para Sir Horace, más importante que el paradero de su hija Barbie es el futuro del Imperio cuya grandeza está basada en la exportación. Cedar Pringle está a la cabeza de la ACGUS (Asociación de criadores de gusanos de seda) y Sir Horace afirma que Pringle ha obtenido por manipulación genética una variedad de gusano que destruye las hojas de té<sup>237</sup>. Los criadores son thugs fanáticos a quienes Pringle ha prometido “lograr mediante cruza la especie de gusano que pueda hacer la fibra con la cual reconstruir el «camisón de Kali».” (p. 72-73). He aquí el cabo que permite unir este camisón y la obra de Aira. Cédar Pringle, su doble (por la casi homonimia), es el que posee la facultad de

---

<sup>237</sup> En *El congreso de literatura* aparecen nuevamente los gusanos de seda, esta vez agigantados por medio de la clonación.

“reconstruir” dicho camión. Más arriba habíamos establecido la relación entre la tela de seda en la que escribe la narradora y esta pieza de seda. Si el camión de Kali representa la obra de arte, no es de extrañarse que sea este personaje el que posea la prerrogativa de rehacerlo. De esta reconstrucción saldrá la literatura nueva. Por otro lado, en el pasaje que narra el mito del ogro se mencionaba la identificación de Kali con la Virgen. Ya hemos visto en otros capítulos como ésta simboliza la inspiración, lo cual termina de darle al camión de Kali su significado.

Cedar Pringle logra rescatar a su madre luego de un fantástico combate en que ésta adquiere una fuerza fenomenal por medio de complicadas maniobras que tienen que ver con ritos hindúes y ambos logran escapar. El Coronel es aniquilado por ésta y Sir Horace huye pues tiene una cita con una misteriosa mujer que ha mandado traer del extranjero. Con ésta se dirige a la ciudad sagrada de Kali que es una galería subterránea. En lo más profundo de esta galería se encuentra Gwaith, quien es el verdadero responsable del rapto de Barbie. Allí se dispone a realizar un experimento macabro: resucitar a Lady Harriet con la sangre de su hija Barbie. El experimento lo ha realizado ya muchas veces utilizando nativas, a las que extraía la sangre para realizar una transfusión sobre el cadáver de Lady Harriett, pero hasta el momento siempre fracasaba. Los Calcutti, acompañados de los thugs, irrumpen en la galería en el preciso momento en que Gwaith se disponía a realizar con Barbie la transfusión. También irrumpe el Enmascarado quien lucha con Gwaith para salvar a Barbie. Finalmente a éste se lo traga entero, sin masticar, cual Capitán Garfio, un cocodrilo que andaba por allí. Barbie, que se encuentra bajo el efecto de una droga que la inmoviliza

totalmente pero que la mantiene consciente, es rescatada de las aguas por Sonda. La piragua de ésta se precipita en una cascada de varios cientos de metros pero Barbie sobrevive porque cae en un saledizo del muro de piedra:

La luna le daba en pleno. Todos la miraban. En los rostros de los tres escritores se dibujó una expresión soñadora. Estaba más hermosa que nunca, con los ojos abiertos, mirándolos, sin expresión [...]. Ellos pensaban, en una coincidencia que suele darse entre escritores, en la experiencia. Esa muchacha [...] estaba viviendo una aventura fantástica, sentía el aleteo de la muerte a cada instante, era un juguete en manos de un destino atroz [...]. Y todo sin buscárselo, por acción de fuerzas que la tomaban por objeto y que parecían venir directo hacia ella desde lo más profundo de la noche o del firmamento. (p. 89-90)

Al leer este pasaje podríamos fácilmente ver en él una descripción del estatus del personaje, siempre manipulado y sujeto a las exigencias de la trama. Otra cosa que hasta ahora no hemos recalado, pero cuya evidencia se ha ido acentuando a lo largo del texto, es el estatus de objeto del personaje de Barbie. En un pasaje citado anteriormente se le describe como “muñeca de plástico” y en el que acabamos de citar se le cataloga como “juguete”. Todo esto aunado a su descripción física hace que la alusión a la famosa muñeca de Mattel sea obvia. Sin embargo, reducir este personaje al papel de estereotipo de la mujer objeto y/o de la mujer ideal sea quizás simplista, sobre todo teniendo en cuenta que

de forma abrupta ésta es asimilada a la literatura. En realidad el estatus del personaje es algo indefinido. Veremos una serie de posibilidades como la de la relación con el estatus del lector, que también se ve sometido y manipulado por la fuerza de la ficción. El desenlace del cuento nos dará otras pistas.

Volviendo a la narración de todas estas peripecias, en el momento en que observan a Barbie el Enmascarado empieza a insultar a todos lanzando improperios racistas y se dan cuenta de que han caído en una trampa. En efecto, están por ser embestidos por una manada de ponies drogados del equipo de polo opositor. Y allí surge el verdadero Enmascarado en el lomo de Mambo dispuesto a desenmascarar al impostor que resulta ser Sir Horace. El resto de la peripecia habla por sí mismo:

Cuando la batalla tocó a su fin [...], hizo su aparición Cedar Pringle, serio y relajado. Se acercó a los tres jóvenes escritores, que habían estado mirando desde un rincón. ¿Qué pasó? les preguntó. Ellos le hicieron un breve resumen [...]. Ahora dijo Hitarroney, sólo debemos preocuparnos por sacar a aquella pobre chica de ese incómodo sitio. Se refería a Barbie. La miraron. Seguramente el Enmascarado se ocupará, dijo Beguel. No, tendremos que hacerlo nosotros, dijo Pringle. Lo miraron pidiendo una explicación. ¿Acaso el Enmascarado no se encargaba de todos los problemas difíciles? El conde tartamudeó con elegancia: Este... me crucé con él cuando entraba y me dijo que tenía que hacer en otra parte. (p. 93)

Lo que era un volante, pasó a ser novela rosa para terminar siendo un comic tipo *Batman y Robin* con aires de Walt Disney. Todo esto sin contar con que el desenlace tiene lugar en estas galerías subterráneas de donde será rescatada la bella Barbie, mujer ideal: *La Divina Comedia* podría también encontrar su lugar en esta ficción. Tal heterogeneidad y la presencia de elementos pertenecientes a otras obras también cuadran con la innovación:

“La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Ésa es la fórmula de lo nuevo. Todo lo que puede hacer “uno” es firmarlo, allí donde lo encontremos, como los ready-mades de Duchamp. Lo nuevo es el gran ready-made en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización<sup>238</sup>.

Ya llegando al desenlace se revela la identidad de la mujer misteriosa que Sir Horace trae del extranjero: se trata de la hermana gemela de Barbie, internada por problemas mentales en un sanatorio en Suiza:

Lo que vieron superaba todas sus expectativas: una segunda Barbie (o tercera, contando el cadáver de Lady Harriet) exactamente igual había aparecido al otro extremo de la caverna: una Barbie de expresión ausente, desnuda como la primera, a la que miraba fijo... Pero no, no estaba desnuda. La cubría una prenda de seda transparente, de impalpable

---

<sup>238</sup>César Aira, *op. cit.*, p. 29.



delicadeza, que todos reconocieron: el camisón de Kali. (p. 93-94)

He aquí tres Barbies idénticas: la loca, cubierta con el camisón, la cuerda, sujeta a todas las aventuras y la exangüe, madre muerta y ausente de las otras dos. Si Barbie es la literatura cabría preguntarse a qué elementos de ésta corresponde esta división tripartita. No creemos que se puedan establecer analogías categóricas pero sí algunas constataciones: la locura de la hermana gemela hace pensar en “la loca de la casa”, es decir la imaginación. Además, es la loca la que está cubierta por el camisón que ya hemos asimilado a la obra de arte innovadora. En cuanto a la Barbie cuerda ya hemos visto que su imagen puede tener diversos significados. Aquí tendríamos la tentación de asimilarla al lector como la otra cara del autor. Hay un pasaje de la ficción que corrobora en cierta medida esta idea. Al llegar Lady Barbie a la India los tres jóvenes escritores se ven sumamente asombrados por su impasibilidad:

Se habían hecho por un instante la esperanza de que, conociendo el contexto, se podrían poner en observadores, ver qué pasaba con ella; había tantas posibilidades (la que más les gustaba, sin confesárselo, era que reanudara el amorío de su madre con el teniente), y si ella se comportaba como en una novela, serían ellos los puestos en el lugar de la piedra, petrificados por la posición de lector, y ella en el lugar de lo humano. Los acontecimientos no pudieron desmentirlos más, pobrecitos. (p. 26).

Vemos que la descripción del lector como ser petrificado corresponde a la descripción de Barbie desde el principio de la ficción: “impasibilidad de esfinge” (p. 25), de “basalto” (p. 26)...; hasta el final de la misma en que, como ya vimos, unas drogas la mantienen inmóvil. Al mismo tiempo su carácter de objeto la asimila a la condición de personaje. Se puede decir que Lady Barbie resume ambas condiciones. Nos queda la tercera, la exangüe, y aquí es grande la tentación de asimilarla a la literatura canonizada o incluso a la crítica. Lo que es seguro es que las tres permanecen misteriosas.

En este punto es interesante lo que dice Jean Guillaumin en su artículo ya citado. Parte del supuesto que hay un aspecto de secreto en la obra de arte y que se puede apreciar tanto al nivel del autor, como del lector y al nivel de la crítica:

[...] il est une constante et nécessaire expérience de secret dans l'art. Dans le fini même de l'œuvre, quelque chose est triplement appréhendé comme informulé et mystérieux -côté auteur, côté public, et côté critique-, et ce caractère est une condition générale de l'effet esthétique, du moins en littérature<sup>239</sup>.

Estas líneas corroboran nuestra interpretación con respecto a las tres Barbies.

Las últimas líneas del texto consisten en una serie de interrogaciones que se hacen los jóvenes escritores en cuanto al

---

<sup>239</sup>Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 243.

“desenlace lógico” (p. 94) de la aventura y sobre todo el por qué sería Pringle quien se quedara con Barbie, pues ellos tres también la amaban:

Seguían mirando a Barbie, como si esperaran una respuesta. Y algo de eso hubo. El receso de la droga dio paso a un movimiento imperceptible en el rostro, mucho menos que un gesto: su sombra, su presentimiento... Los labios se movieron un milímetro, no más, y los espectadores tuvieron la ocasión de ver algo que sólo se ve una vez, con suerte, en el transcurso de una vida: una “sonrisa seria”, y fue como si bajo su influjo se desatara no sólo el nudo de la aventura sino el nudo de la vida, complicado y transparente, y hasta el del corazón, hecho de rumorosos agujeros de sangre, y todos volvieron a una saludable indiferencia. (p. 94-95)

Llegamos así al gesto irreproducible, la “sonrisa seria” que la contraportada califica de revelación. En efecto, a lo largo de la lectura, y a pesar de conocer la obra de Aira, no perdimos las esperanzas de que esta revelación se diese. En nuestra condición de lector siempre esperamos que el nudo se suelte y que el secreto sea revelado.

Sin embargo, la “sonrisa seria” podría ser difícilmente una revelación. En efecto, César Aira a lo largo de su obra viene poniendo en el rostro de sus personajes femeninos este gesto con el solo propósito

de crear un misterio donde no lo hay<sup>240</sup>. La “sonrisa seria” no tiene ningún significado oculto. Se trata de otra construcción paradójica, de otra anulación de categorías opuestas. Sin embargo, la “sonrisa seria” nos hace pensar en la sonrisa de la Gioconda, lo que nos permite buscarle de todos modos algún significado. En efecto, un ready-made famoso de Duchamp es el de la Gioconda con bigotes. La propia definición de Duchamp del ready-made dice el resto:

[...] au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaît, vous choisissiez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. A ce moment-là, ça devient un ready-made.<sup>241</sup>

La indiferencia como elemento primordial del ready-made se halla así relacionada tanto con el personaje de Barbie como con la ficción en sí. En efecto, ésta consiste en la reescritura de una novela rosa que bien podría ser un objeto de indiferencia para el que la lee.

Toda esta ficción está marcada por intentos fallidos que van desde el fracaso propiamente dicho (la explicación de Norma Traversini), hasta el extremo de lo fallido, es decir lo que ni siquiera llegó a ser realizado. Con respecto a esta idea podemos decir que en *El*

---

<sup>240</sup>Comunicación privada del autor (14 de octubre de 1998). Ejemplos de sonrisas serias los podemos encontrar en Kitty, personaje principal de *La luz argentina*, en la madre de la Patri, personaje de *Los fantasmas*, en el personaje de Rossanna en *La liebre*, en Ema, heroína de *Ema, la cautiva*.

<sup>241</sup> Philippe Collin, *Marcel Duchamp parle des Ready-Made*, Paris, L'échoppe, 1998, p. 11.

*Volante* César Aira parece rendirle homenaje a su amigo Luis Chitarroni. En efecto, este escritor se caracteriza por mantenerse casi inédito y ser sin embargo considerado como un escritor. El guiño se hace claro al saber que Chitarroni es asesor literario de la Editorial Sudamericana.

Dentro de la última categoría de intentos fallidos, lo “no hecho”, podemos colocar a las *mise en abyme* en negativo, el cuento de amor que no se contó y la revelación que no se dio. Todo esto se puede explicar una vez más por la innovación:

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes [...]. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obras, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hagan solas, o no se hagan. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!<sup>242</sup>

La obra de arte bien podría no existir. Es decir que es superflua, como el camión de seda transparente que bien podría no estar. Éste puede ser el significado de todos estos textos potenciales cuya existencia permanecerá en una especie de limbo textual. El texto existente, *El Volante*, es el que pone en evidencia el proceso mismo de su creación. En cuanto a lo fallido, ésta es la condición de la literatura para Aira:

---

<sup>242</sup>Cesar Aira, “En el comienzo fue el procedimiento”, *Quimera*, p. 50.

Para mí, en cambio, la literatura es el reino de las intenciones fallidas. Si la intención falló, hay literatura; si salió bien, no.<sup>243</sup>

El caso de *El Volante* es un ejemplo claro de un intento fallido. En efecto, y por lo menos en lo que nos concierne, no podemos decir que Norma Traversini haya cumplido su cometido. Sin embargo, sí logró hacer literatura aunque afirme a lo largo de su texto que el arte de la escritura le es ajeno e inalcanzable. César Aira instaure como instancia narradora a una neófita que hará literatura nueva, tal como él la concibe:

Y esta es la moraleja: lo nuevo es lo real. O mejor dicho, lo nuevo es la forma que toma lo real para el artista vivo, mientras vive. Igual que lo nuevo, lo real es lo imposible, lo previo, lo inevitable, y a la vez, lo inalcanzable. El salto del arte no llega nunca a él; ha llegado, parte de él, pero no lo sabe, no puede saberlo ni decirlo. Es el discurso de la lengua incomprensible, misteriosa.<sup>244</sup>

Norma Traversini dio el salto, al igual que Cedar Pringle. Ambos funcionan como alter-ego de su creador, la primera por ser su opuesto, el segundo quizás por ser una proyección directa de su ego ya que no en balde es el héroe enmascarado, escritor admirado y que, para terminar, se queda con Barbie.

---

<sup>243</sup>Guillermo Saavedra, *op. cit.*

<sup>244</sup>César Aira, "La innovación", p. 32.

Así habla Aira de su propio salto en su artículo “La innovación”:

Dí el salto, no sé cuándo, ni cómo, y no importa que me pase la vida preparándome a saltar, dejándolo para mañana, cultivando el miedo, o la literatura.<sup>245</sup>

Y así llegamos nuevamente a este sentimiento que, ya hemos visto y seguiremos viendo, constituye la base de la creación de las tres ficciones que ponen de manifiesto el proceso de la fábula metatextual. En efecto, la fuerza del miedo como motor de la literatura se hace aún más patente en *El llanto*, ficción a la que dedicaremos el siguiente capítulo.

---

<sup>245</sup>*Op. cit.*, p. 33.

## CAPÍTULO IV

### LA FÁBULA METATEXTUAL EN *EL LLANTO*

César Aira utiliza el término “fábula” en muchas ocasiones como si se tratara del paso de la realidad a la ficción, es decir un proceso mental, que él califica como un continuo. Afirma que la novela es siempre “novela de la novela” y que existe “un continuo entre la novela escrita y el trabajo de escribirla”<sup>246</sup>. Es este continuo el que contiene la dimensión metatextual de la fábula. Se trata de un modo de representación paradójica en el que se da una fusión de términos que lógicamente deberían regirse por una relación de causa a efecto. En otras palabras nos hallamos ante el objeto terminado que simultáneamente nos muestra cómo está siendo creado. No se trata entonces de un fenómeno de reflexión entre dos textos sino de un texto refractario, tal como lo dice Claude Abastado:

Il peut [l’auteur], à cette fin [expliquer et justifier ses règles d’écriture], utiliser les rituels des préfaces ou bien inclure la glose dans le message. Le texte s’offre alors à la fois comme le résultat d’une opération d’écriture et comme la description de cette opération. Il se donne à lire en désignant les clefs de

---

<sup>246</sup>César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991, p. 52-53.



la lecture. Il indique le projet dont il est l'accomplissement. Au lieu de réfléchir son sens dans la transparence d'un autre discours (le commentaire), il le réfracte: non plus miroir, mais glace sans tain<sup>247</sup>.

El caso de *El llanto* es particularmente interesante para el estudio de la fábula metatextual en éste último sentido ya que en esta ficción se da una condensación de tal en las primeras catorce páginas del libro. Es por ello que en este capítulo nos concentraremos esencialmente en dichas páginas. Sin embargo incluiremos en nuestro análisis otros fragmentos de las páginas posteriores que sirvan para recalcar algunos aspectos de esta forma de representación del proceso de creación literaria.

La trama es la siguiente: un insomne se dispone a narrar el por qué y el cómo de su divorcio. El narrador recibe una beca de un año en Polonia dentro del marco de un intercambio bilateral de escritores. Al volver a la Argentina un año después reanuda su vida matrimonial con Claudia. Al poco tiempo se da cuenta que las cosas han cambiado y descubre que su mujer tiene un amante, un japonés llamado Isso Hokkama. Las cosas se complican ya que, además de ser el amante de su mujer, el japonés es el asesino del Primer Ministro. Claudia abandona al narrador y queda embarazada de Isso. Ambos se van al Japón donde Claudia da a luz a quintillizos. Al final de la narración de estos sucesos volvemos a encontrar su figura deambulante y noctámbula. A primera vista nada más sencillo que un personaje que narra un evento

---

<sup>247</sup>Claude Abastado, "La glace sans tain", *Littérature*, N° 27, octobre, 1977, p. 55.

importante de su vida. Sin embargo existe una narración subyacente mucho más compleja.

Las primeras catorce páginas de esta ficción consisten en una especie de prelude antes de que se desarrolle la trama propiamente dicha. En ellas no se aprecia ningún tipo de indicio que permita saber de qué tratará la trama o quién es el narrador. Éste último describe en primera persona su estado de ánimo en un momento preciso: es de noche, el narrador sufre de insomnio y deambula por su departamento. Una primera lectura del texto evoca únicamente una narración en *flash back*, con tono autobiográfico y bastante hermética. Es sólo al final del relato cuando el lector se percató de la existencia de ciertas discordancias. Surge entonces la idea de la existencia de dos ficciones y que la segunda sería el resultado de una fantasmagoría del narrador<sup>248</sup>. En este punto vemos que todavía no se trata del fenómeno de refracción del texto puesto que se trata de una imbricación de relatos. Sin embargo, lo que estudiaremos aquí en detalle, como ya lo hemos dicho, no es el relato imbricado sino las páginas en las que se describe la gestación de dicho relato. En ellas sí se da el fenómeno de refracción descrito por Abastado. Matizaremos, llegado el caso, el uso de este término pues su especificidad dentro del lenguaje científico<sup>249</sup> no nos parece convenir totalmente a nuestro análisis.

Una segunda lectura de la ficción pone en evidencia una serie de elementos que hacen pensar que el narrador está atravesando un

---

<sup>248</sup> Un fenómeno similar fue estudiado en el capítulo II concerniente a *Embalse*.

<sup>249</sup>Refractar: "Hacer cambiar de dirección a una radiación; ocurre al incidir la radiación oblicuamente en la superficie de un medio de distinta densidad que el recorrido antes por ella." (María Moliner, *Diccionario del uso del español*, p. 970).

momento particular al cabo del cual se da en él un giro profundo y se produce el nacimiento de una ficción. Pareciera que estas catorce páginas narraran un proceso de inspiración marcado por el desdoblamiento, el ensimismamiento y el trance alucinatorio, nociones ya utilizadas en los capítulos anteriores.

Los elementos que vienen a corroborar la existencia de estas dos ficciones son dos. El primero es de orden temporal. El narrador dice al principio de la ficción que contará cómo se dio su divorcio con su mujer, Claudia, quien lo abandona por un japonés, hecho acaecido un año antes. Sin embargo, al final el narrador aparece felizmente casado con Liliana y con dos hijos grandes. La posibilidad de la omisión queda descartada dado el carácter sumamente explicativo y detallado del texto. El segundo elemento discordante lo encontramos en el espacio del apartamento. El narrador menciona la ausencia de libros en él: “[...] no leo nunca; en vano se buscaría un libro en mi casa [...]” (p. 48). Sin embargo al final de la ficción aparecen los anaqueles llenos de libros:

[...] me quedo mirando la biblioteca; en ésta del pasillo tengo mis libros más viejos, los que compré a los veinte años cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Barthes, los formalistas rusos... (p. 74).

Aparte de ser un elemento discrepante en la ficción, la ausencia y presencia de los libros ya fue señalada en el capítulo dedicado a *El volante* como un signo de la presencia del autor a través de una inversión de su realidad de gran lector.

Ya hemos dicho que lo que el narrador describe son sus propias sensaciones. Es decir que, similarmente a *Cómo me hice monja*, a través de su cuerpo se manifiesta la dimensión de la creación literaria. Haremos una vez más referencia a las fases del proceso creativo definidas por Anzieu. En cuanto al papel del cuerpo dentro de este proceso creativo nos basaremos en gran medida en el estudio que Anne Clancier dedicó a las imágenes corporales en el proceso creativo<sup>250</sup>.

Desde las primeras líneas del texto el narrador anuncia el carácter poco verosímil del relato:

Me levanto con las primeras luces del alba, tras una noche de insomnio y fantasmagorías extenuantes [...]. Todos los caminos de la sombra llevan a la certeza atroz de que *me ha sucedido lo que yo más temía*. Y lo peor es no saber si es cierto, si ha pasado o le falta algo todavía, sus causas, sus efectos... Todo está suelto, flotante, inconexo. No sé si es verdad o lo estoy inventando... Es tanto lo que he inventado, tanto lo que me ha desmentido la realidad, que sería imposible no dudar... (p. 7)

En estas primeras líneas se da una conjunción de los tres grandes sentidos del término fábula. Las fantasmagorías implican un relato a base de imaginación o por lo menos su germen. La ausencia posible de causas y efectos sugiere que el relato aún no se halla organizado, lo cual remite a la segunda acepción. Finalmente la mención de los términos

---

<sup>250</sup>Anne Clancier, "Le corps et ses images dans la création poétique" in *Corps Création*, sous la direction de Jean Guillaumin, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 183-202.

“verdad”, “inventado” y “desmentido” nos recuerda el tercer sentido del término.

La frase en *itálica* es recurrente en la obra de Aira. Proviene del epitafio que hizo escribir para su propia tumba la poeta Alejandra Pizarnik, que sufría de insomnio y murió de una sobredosis de somníferos y a la que Aira ha dedicado un estudio. Aira afirma que el miedo a una cosa o evento suele coincidir con esa cosa o evento y por tanto el miedo es un generador de realidad (el miedo a no dormir equivale a no dormir):

El miedo es la afección con la que transformamos el mundo con más economía y eficacia. Tememos algo y ese algo ya está pasando contra todas las leyes de la probabilidad o del realismo. La causa se anticipa al efecto, lo crea.<sup>251</sup>

El miedo adquiere un poder creador, tanto de realidad como de ficción. Esta idea de coincidencia o simultaneidad puede relacionarse con la fábula metatextual ya que en ambos casos se da el mismo fenómeno de aglomeración (o inversión, según la perspectiva adoptada) de la relación entre la causa y el efecto. Se podría decir que de tal coincidencia surge lo real de la fábula. El miedo cumple la función de llevar a cabo la realización de lo posible, tal como era el caso de la ruptura de las reglas de cortesía en *La prueba*. El poder de realización de lo posible contiene el germen de la dimensión real de la fábula. Otro aspecto de esta dimensión de la fábula es la duda, como lo afirma Aira:

---

<sup>251</sup> César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 79.

Lo real de la fábula es el corazón mismo de lo que llamamos literatura, y no es tan paradójico como parece porque ahí es donde nace lo que llamamos paradoja. Creo que lo logró [Segalen, vivir la realidad de la fábula] simplemente creando una duda: algo ante lo que sea legítimo preguntarse si es realidad o ficción. En principio, nada es más fácil que crear una duda, basta con contar algo, cualquier cosa y después cuestionarlo.<sup>252</sup>

Es exactamente de esta manera cómo se inicia *El llanto*, sembrando la duda en el lector sobre la veracidad del relato. Aira logra entonces vivir esta realidad de la fábula a través de su dimensión metatextual y a través de su carácter dudoso. De la misma forma, en *Cómo me hice monja* el relato se abre creando la ambigüedad: “Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida” (p. 7). Las comillas crean la duda: no se sabe si el relato concierne la génesis de la ficción que lleva el mismo nombre o si el narrador nos contará una etapa de su vida. Los narradores de ambas ficciones tienen en común la capacidad de crear fantasmagorías. Otro rasgo en común es que ambos llevan en sí huellas más o menos firmes de su creador: César Aira. En efecto, en las tres ficciones se da una gradación del tono autobiográfico. En realidad sólo en una de ellas el tono autobiográfico es patente, en las otras éste se da en forma de guiño que busca más bien crear una identificación entre los narradores y el autor. Las tres narraciones se dan en primera persona del singular

---

<sup>252</sup>César Aira, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Saint Nazaire, MEET, 1991, p. 63-64.

pero es sólo en *Cómo me hice monja* donde hay identidad del autor y el narrador: ambos comparten el mismo nombre y el mismo apellido. En *El Volante* se trata de una narradora que tiene la misma dirección que César Aira. Finalmente en *El Llanto* los rastros del autor son por un lado la profesión del narrador que se dice “escritor, poeta y ensayista” (p. 15) y por otro los nombres propios de su esposa e hijos: Liliana, Tomás y Noemí. Estas incursiones más o menos importantes de la persona real del autor en su obra sirven para poner de realce esta dimensión real de la fábula a la que aludimos más arriba.

El fenómeno inverso también se puede observar: el narrador hace notar ciertos elementos incongruentes con el espacio y el tiempo del relato (la Argentina de nuestra época). Por ejemplo, el amante japonés de Claudia asesina al Primer Ministro y de repente el narrador se asombra:

Una cosa que me perturbaba, y que no podía llegar a poner en claro tan grande era mi confusión mental, es que la Argentina, desde la época de la organización nacional, tenía un sistema presidencialista... ¿De dónde había salido entonces ese Primer Ministro? (p. 31)

Por otro lado, un mirlo hace irrupción en el departamento del narrador: “ave que no sorprendería ver en Europa, pero sí aquí, y mucho.” (p. 55)

Finalmente, el narrador describe la vista que tiene desde su apartamento:

Veía el río por las ventanas, muy azul, fluyendo lentamente hacia la mar [...]. Ahora bien... había algo extraño, algo que daba que pensar... Porque en Buenos Aires no hay río... o sí hay uno, pero es de color barroso y no corre, parece un mar; además todo el mundo sabe que la ciudad le da la espalda. [...] Es como si estuviera en otra ciudad [...]. (p. 68-69)

En los tres casos el narrador no deja de mostrar su asombro ante estos indicios que muestran que se halla en medio de una falacia. De esta forma la dimensión real de la fábula se ve matizada y vuelve al ámbito de lo imaginario. Nos queda por añadir una última incongruencia que tiene que ver con la ya mencionada similitud entre el narrador y el autor: César Aira no escribe poesía. El narrador, sin embargo, en varias ocasiones hace alusión a su obra poética. Veamos algunos ejemplos:

[...] era la clave de mi obra poética.... Mis poemas, siempre muy breves y elaborados, estaban marcados por la torsión imperceptible de un “cambio de idea” en cierto punto de su desarrollo fulgurante. Eso les daba una desarticulación característica, una extrañeza, y hacía, creo, la esencia de mi encanto; en una palabra, era mi estilo. (p. 23)

[...] para quien como yo ignora absolutamente las leyes del relato, su artesanía... Porque soy un poeta, nada más que poeta. (p. 60)



[...] debo estar negado a la narración; por eso me hice poeta.

(p. 62)

En la descripción del estilo de la poesía del narrador se puede apreciar la idea del proceso de creación. En efecto, una escritura que muestre un cambio de idea está al mismo tiempo mostrando su ejecución. Por otro lado, el narrador reivindica su calidad de poeta a través de su estilo y no se considera apto para la narrativa, colocándose así al extremo opuesto de su creador. Una vez más se crea esa ambivalencia de la fábula entre su dimensión real y su dimensión propiamente falaz. Este juego de contradicciones entre narrador y autor es una constante en estas tres últimas ficciones analizadas.

Volviendo a las primeras líneas de la novela, en la frase “todo está suelto, flotante e inconexo” (p. 7), así como en el resto del pasaje, se nota claramente esta ambivalencia entre la certeza de la realidad y el mundo dudoso de la ficción. Esta forma de percibir el entorno denota dispersión y desmembramiento. Esto alude obviamente al fantasma del cuerpo despedazado que corresponde a la fase del espejo estudiada por Lacan. Es decir que se trata de un estado de segmentación que siguiendo la lógica del psicoanálisis debería encontrar su contrapartida: la reunión. Éste será el caso para el narrador un poco más adelante, como veremos. El mecanismo de la segmentación y la reunión rige en cierto sentido la dinámica de la fábula metatextual. Antes de estudiar este punto citaremos un pasaje de otra novela de Aira en el que este aspecto de la fábula es clave. Se trata de *El Bautismo*, novela que narra cómo en un pueblo perdido en la pampa (El Pensamiento) un cura se

niega a bautizar a un ser de sexo indefinido. Explica su negativa de la siguiente manera:

No se puede dejar entrar a lo indefinido en el campo de lo definido, o de otro modo perderíamos el pensamiento. La definición, y la indefinición también, es una pintura del mundo. Tradicionalmente el pintor debía pensar antes de ponerse manos a la obra. Entonces la pintura se volvía una especie de pensamiento, siempre una pequeña fábula al alcance de la mano. Uno podía creer vivir en esos paisajes chinos, o en esos interiores flamencos: el único requisito era pensar lo suficiente. Pero las bellezas inmóviles de la pintura se trasladaban dos por tres al mundo real, y el hombre veía nacer frente a él, incluyéndolo, el temor melancólico de lo indefinido. Era el tiempo, del que el movimiento era la fábula miniaturizada y conmovedora.<sup>253</sup>

El pasaje es bastante hermético pero intentaremos sacar algo en claro. Primeramente parece sugerir que el objeto de creación pasa de un estado de definición (reunión) en el pensamiento a un estado de indefinición (dispersión) que corresponde al lapso de producción hacia el exterior. El tiempo de esta indefinición sería la fábula, que en este sentido sería siempre fábula de la fábula. Nosotros añadiríamos a esta dinámica que el primer estado de reunión en el pensamiento del objeto creado debe ser precedido por uno de dispersión o indefinición. En

---

<sup>253</sup>César Aira, *El Bautismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, p. 62-63.

efecto, toda creación proviene de una serie de ideas dispersas que después pueden llegar a tomar una forma definida. Luego, el objeto terminado, la fábula en forma de libro, volvería a pertenecer a la categoría de lo definido (reunión).

De la misma manera veremos cómo a través del cuerpo del narrador se da un proceso similar. Anne Clancier, que parte de esta misma premisa, realiza una clasificación de todas las imágenes corporales que sirven para ilustrar este mecanismo de segmentación y reunión que nos será de gran utilidad para desarrollar nuestro análisis. También nos recuerda que no sólo la corriente psicoanalítica hace aparecer como constante este mecanismo ya que Ricardou efectúa una lectura del mito de Osiris según la cual todo texto está destinado a sufrir una segmentación y una reunión inevitables<sup>254</sup>. Otras imágenes estudiadas por Anne Clancier que ilustran este mecanismo, aparte de la dispersión y el desmembramiento vistos más arriba, son: la rotura, el temblor, el vaivén y la alianza. Todas estas imágenes van apareciendo en estas catorce páginas, siempre puntuadas por los sentimientos de miedo, temor, angustia y terror. Subrayaremos parte de los fragmentos citados a medida que aparezcan todas las imágenes que aludan al mecanismo ya expuesto explicando su funcionamiento dentro del texto:

La noche permanece, se balancea como un gran barco oscuro,  
entre el pensamiento y el sueño, entre el terror y el realismo.

(p. 7)

---

<sup>254</sup>Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 179.

En este pasaje se hace aún más explícito el movimiento de vaivén del narrador entre dos estados que a su vez parecen indeterminados. El término “sueño” puede ser asimilado a “fantasmagoría” o “sueño diurno” dados el insomnio del narrador y la mención expresa del término “fantasmagoría” al principio del texto. Dentro de este movimiento de vaivén se da el primer momento de desdoblamiento del narrador que marca una fase en este proceso de creación:

El pensamiento es un continuo que no se detiene jamás, salvo cuando estoy soñando y otro piensa por mí. Entonces me transformo en el otro... (p. 7)

Después de esta transformación todo permanece inconexo, como lo dice el mismo narrador en el primer pasaje citado más arriba. La realidad y el sueño aparecen entremezclados y lo que tienen en común es ese sentimiento de miedo. Además, se dan una serie de imágenes que denotan la falta de control del narrador quien parece sufrir de forma pasiva lo que le acontece. Estas imágenes se añaden a la de vaivén y a las de rotura:

[El pensamiento] se acumula sobre mí como una torre, ondula, toma la forma de mi vida. Me arrastra la noche de la realidad como un bajamar, y allí está justamente esa cosa sin parangón... lo que yo más temía. Cada sueño es un temor nuevo, agujereando la vida en cualquier parte, al azar, un pequeño relato sin dimensiones, puro tiempo. Es el espesor de un miedo que me asalta y me impide dormir [...] una de

las violentas mareas de angustia me arranca de la cama. (p. 7-8)

En las líneas que siguen se van acumulando las imágenes a las que se añade el temblor y una figura retórica, el oxímoron:

Doy unos pasos antes de estar realmente de pie [...] el cambio súbito de postura me ciega y descompone. Me estoy moviendo como una marioneta, a tumbos, hasta volver a ver, y entonces se confirma la misma luz oscura por la que me desplazo [...] mi cuerpo fluye por una materia homogénea, de oscuridad sin lo oscuro y de la claridad sin la luz. [...] estoy rebotando en el gris difuso que no se ilumina ni oscurece. (p. 8)

Las imágenes de los tumbos pueden ser asimiladas a las de vacilación o temblor que Anne Clancier estudia y que designa como imágenes del trance creador<sup>255</sup>. Además el rebote pone una vez más de manifiesto la pasividad del narrador que se deja llevar por fuerzas ajenas a él. Esto, aunado al desdoblamiento, termina de darle forma a la imagen del trance creador. En cuanto al oxímoron la misma autora afirma que sirve para ilustrar el tema de la alianza, es decir la reunión que precede a la segmentación: “ [...] l’oxymore joignant les deux opposés, dans une condensation, annule le clivage, pratique la suture, l’alliance...”<sup>256</sup> Pareciera entonces que se acercara ya el momento crucial

---

<sup>255</sup>Anne Clancier, *op. cit.*, p. 194-195.

<sup>256</sup>*Op. cit.*, p. 199.

del nacimiento de la ficción pero es entonces cuando una frase del narrador retrasa un poco más este momento:

Tengo una velocidad dentro de mí, que me lleva, que viene directamente de esos agujeros del sueño sin pasar por la conciencia o la invención. Soy el autómatas del presente. [...] No puedo hacer un relato todavía... Y de pronto [...] mi rostro se contrae, y lloro. (p. 8-9)

Vemos que el narrador se halla en un estado preliminar a la toma de conciencia y afirma de forma explícita su incapacidad para emprender un relato. La imagen del autómatas viene a recalcar su estado de pasividad. Además, César Aira afirma lo siguiente, en su estudio dedicado a Alejandra Pizarnik.

El proceso clave del Surrealismo, o la clave del proceso [de creación] fue la escritura automática, que es algo así como el proceso en estado puro en tanto pretende ser un flujo libre del inconsciente [...]. El resultado se reabsorbe en el proceso; el proceso mismo ya es el resultado.<sup>257</sup>

Estas líneas corroboran lo anterior y contienen la idea central de nuestro análisis sobre la metatextualidad de la fábula y sus procedimientos dentro del texto. Es sumamente difícil saber a ciencia cierta qué trozos de una ficción son producidos a través de este procedimiento. En el caso de *El llanto* existe un elemento que permite

---

<sup>257</sup>César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 12

hallar rastros de escritura automática. En efecto, al final de sus ficciones César Aira coloca no sólo la fecha de conclusión de la escritura sino también el lugar. Es así como podemos observar que *El llanto* se terminó de escribir en “Le Petit Maroc”, un café de Saint-Nazaire, donde Aira fue invitado por La Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs. A partir de esta constatación todas las incongruencias con respecto a la realidad argentina mencionadas más arriba deben ser leídas como rastros de escritura automática. Nos queda un solo ejemplo por mencionar. Quizás el más fuerte por su carácter delirante. El narrador se acaba de enterar que su mujer está embarazada del japonés:

De pronto sentí que me encontraba muy lejos, muy muy muy lejos, donde habría querido estar si en ese momento de puro horror hubiera podido querer algo. [...] El instante desplegaba una potencia verdaderamente descabellada. Me llevaba al otro lado del mundo y de las horas y de las estaciones. Estaba en una ciudad donde nunca había estado ni tenía ninguna posibilidad razonable de estar nunca. Era... Rennes, un café en el centro de esa ciudad bretona [...] (p. 59-60)

La escritura automática implica en este caso la inversión del narrador y el autor, la cual tiene una especie de reflejo en el espacio:

En Buenos Aires era la primavera, aquí el otoño. Y a la vez no estaban invertidas, porque la primavera y el otoño son lo mismo, sólo que en sentido inverso. (p. 61)

La escritura automática es la que permite que entre ambos se establezca una pasarela, o continuo, en la que deambula la dimensión real de la fábula.

Volviendo al desdoblamiento, éste es uno de los estados característicos de la primera fase del proceso creador según Anzieu: el sobrecogimiento. Esta fase precede a la toma de conciencia de representaciones psíquicas reprimidas. Dentro de esta lógica se explica la incapacidad del narrador para emprender el relato. La toma de conciencia no se ha dado totalmente. Recordemos cuáles pueden ser, según el psicoanálisis, esas representaciones psíquicas reprimidas: una pulsión o un afecto. A éstos Anzieu añade otro basándose en las teorías de Jean Guillaumin, quien se refiere a una “representación de transformación”:

Un tel représentant se situe à la limite du psychique et du corporel: il s'agit de l'opération même de la naissance -et de la reconnaissance- de ce représentant comme réalité psychique à partir d'une activité motrice, de l'exercice d'un rythme, d'une expérience posturale, du dialogue tonique du corps propre avec les autres corps, animés et inanimés.<sup>258</sup>

He aquí una vez más la idea de simultaneidad y es precisamente el llanto esta experiencia que permite el nacimiento y reconocimiento de esta representación. Además, a partir del llanto del narrador se va a producir una ficción que además lleva el mismo nombre, lo que refuerza esta idea de simultaneidad o aglomeración. Es decir que de

---

<sup>258</sup>Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 111.



cierta manera se da un fenómeno de reunión. Pero una vez más es el miedo la clave de todo, pues “el llanto viene del miedo” (p. 9). Miedo o angustia, se trata del mismo telón de fondo de *Cómo me hice monja*. En esta ficción el miedo aparece como un representante de un afecto reprimido y surge a través de imágenes de agua: en ese caso se trataba de una inundación. Aquí se trata del llanto, agua que proviene del interior del cuerpo. En ambos casos el simbolismo del agua como correr del tiempo, con la muerte como última consecuencia, adquiere toda su dimensión. Esta idea se verá corroborada por el resto de estas páginas preliminares. En efecto, la última frase citada unas líneas más arriba no concluye allí:

[...] el llanto viene del miedo, sin escalas, muy rápido. Pero el miedo es tiempo, es una mirada serena que atraviesa algún espesor de tiempo; no sólo el tiempo de esta noche, que es lo que permanece en mí, mi presente, sino el del día anterior, cuando pude dormir sin sobresaltos, y el de un día y una noche todavía anteriores, todo lo que se haga tiempo progresando en una serie...

Y así hasta llegar a la alucinación. La mirada en el tiempo encuentra un obstáculo al fin, un obstáculo de auténtica no coincidencia entre realidades. (p. 9-10)

Se trata paradójicamente del miedo al pasado, a la sucesión de eventos anteriores. Nótese el gerundio “progresando”, sólo que se trata entonces de una progresión invertida. La inversión es otra idea clave de estas páginas y de la obra de Aira en general. Nótese que al final de esta

“progresión invertida” lo que el narrador encuentra es un estado opuesto a la simultaneidad de realidades y que él califica de alucinación. Esta progresión también nos hace pensar en la acción de remontar causas y efectos que en filosofía conlleva al encuentro de la causa primera: Dios. Si la alucinación consiste en su encuentro, la “no coincidencia entre realidades” encontraría su ejemplo supremo. El trance alucinatorio es otro estado característico de la primera fase del proceso creador descrito por Anzieu. Pero éste no se da en la ficción en la forma en que esperamos, e incluso el narrador se sorprende:

Yo siempre había creído que la alucinación, cuando llegara [...] sería un cuerpo pasando fugazmente ante mí, o adensándose en una fosforescencia opaca, una figura de lo súbito aliado a lo horrible. [...] Y bien no. Nada de eso. (p. 10)

La alucinación consiste en ver un televisor encendido con una luz tenue. Lo que en él se ve es un episodio de la serie *Rin-tin-tin*. Pero, al contrario de lo que sucede siempre en la serie, los personajes no toman en serio al perro que ladra desesperadamente intentando dar a entender que alguien corre sumo peligro, sin duda el chico compañero de éste en la serie.

El fondo de esta alucinación consiste precisamente en la anulación de la relación entre la causa y el efecto. Lógicamente lo que sucede siempre de forma estereotipada en esta serie de televisión es que el perro ladra anunciando un peligro y los hombres confían en él ciegamente. Al verse así roto el estereotipo surge entonces lo inexplicable (¿Dios?), cuya explicación el narrador expone más adelante.

La toma de conciencia del narrador parece girar en torno a este concepto: la explicación. Esta explicación existe, según el narrador, y hay que buscarla en el deseo de los guionistas de sacrificar “la verosimilitud, la coherencia de la serie, para obtener un poco de suspenso extra” (p. 12). En el ensayo dedicado a Copi, Aira se refiere a la oposición entre la explicación y el relato puro:

El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal.<sup>259</sup>

Tal definición de la explicación corresponde a aquella puesta en circulación por los formalistas rusos y que concierne la primera acepción del término fábula. Si asimilamos la explicación a la fábula estamos asimilando lo verosímil a la fábula y una vez más introduciendo la noción de verdad al mundo de la fábula. Lo que se produce es un estado de indiferenciación entre ambas nociones. Asimismo, la alucinación del narrador parece poner de realce una elección de representación. Habría que elegir entre la explicación o fábula (es decir lo verosímil) o el relato puro desprovisto de explicaciones. Sin embargo, la distinción categórica no es en lo absoluto obvia:

Eso es imposible y posible a la vez [sacrificar lo verosímil]. Lo primero porque, dentro de la lógica de las alucinaciones, estoy viéndomelas con absolutos, en los que no cabe el error;

---

<sup>259</sup>César Aira, *Copi*, p. 18.

lo segundo porque el error es un detalle, y en realidad me encuentro en el mundo del detalle, es decir de la ficción. (p. 12)

Al cabo de la alucinación el narrador afirma:

En mi quietud repentina de estatua, avanzo vertiginosamente hacia atrás. [...] Es como si hubiera entrado con una zambullida de espaldas al reino de las explicaciones. (p. 11)

Nuevamente tenemos la idea de una trayectoria inversa hacia el mundo de la explicación, es decir hacia lo que debería estar regido por una relación causal cuyo avance se realiza hacia adelante. Se da entonces una anulación de términos (del mismo modo que  $1+[-1]=0$ ). Creemos que esta noción de anulación corresponde más a nuestro análisis que la noción de refracción vista más arriba. Además parece acorde a la mecánica de la disociación y la reunión que es la que rige el conjunto de nuestro análisis. El cero simboliza la nada, es decir un estado de indiferenciación. Esta última marca la obra de Aira sin cesar. Desde los seres de sexo indefinido, como vimos en el pasaje de *El Bautismo*, hasta los enigmas que implican la reunión de categorías excluyentes<sup>260</sup>.

En el pasaje citado anteriormente vimos que el narrador dentro de todo lo inconexo e incierto de la escena afirma encontrarse en el mundo de la ficción. Tal certeza adquiere un tono de sentencia seguidamente:

---

<sup>260</sup>Se trata de la adivinanza por la que comienza *La liebre*: “¿qué es lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez tan visible como para poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo?” (Cf. capítulo I).

“Eso lo sé con una perspicacia que comparte mis espacios interiores con el dolor, la fatiga, la inutilidad y el miedo a la muerte.” (p. 13)

Después de esta toma de conciencia el narrador aborda otra etapa marcada claramente en el texto:

Paso entonces por encima de todo lo que habría que comprender, paso como un rayo y me instalo en el otro lado, donde creo haberlo entendido todo. [...] Estoy en mi pequeño mundo de loco, encerrado en la concha nacarada de la alucinación que soy para otro. [...] Soy una explicación, una justificación, y todo lo que necesita algo de ese rubro viene a mí en una centrifugación. Por ejemplo el llanto, del que surgió todo.

El que ha llorado es otro [...] (p. 13).

Vemos que por un lado el narrador adquiere una actitud más activa y que por otro lado se vuelven a dar los fenómenos de ensimismamiento y desdoblamiento que aquí van a la par. Es de notar que se da nuevamente la anulación de términos puesto que la centrifugación implica un alejamiento del centro de un cuerpo producido por una fuerza. Tenemos así una cadena de anulaciones: la actitud activa se ve anulada por el ensimismamiento y el desdoblamiento y seguidamente el movimiento de centrifugación anula la recepción en el narrador del mundo de la explicación.

Pareciera que este *statu quo* narrativo fuera irrompible. Sin embargo la narración arranca y consiste entonces en la explicación por parte del narrador del abandono de su mujer. El llanto es el momento

clave del paso de este largo prelude a la narración en sí. Su poder liberador cobra toda su fuerza, tanto para el narrador como para el lector. La tensión creada se elimina paulatinamente. En efecto, aparece la primera irrupción del estilo directo: “- Qué haces? - Nada. Ah, sí... Perdón: lloro” (p. 14). Seguidamente se da una frase significativa: “En vez de llorar se podría hacer algo útil, por ejemplo arte” (p. 14) y de una frase entre comillas: “«Nadie puede vivir sin una historia»” (p. 14). Es entonces cuando se emprende la narración del divorcio del narrador que abarca la mayor parte del relato. Lo significativo de la frase anterior consiste en el reemplazo del llanto por el arte. Éste último, en palabras del mismo Aira, “está hecho de estos dos estadios coexistentes, simultáneos, embarcados en una dialéctica perenne: el proceso y el resultado”<sup>261</sup>: el llanto como proceso tiene por resultado *El llanto*. La dialéctica (quien dice dialéctica dice anulación) sigue su curso.

Cuando se lee el desenlace de la novela la imagen de la inversión se esclarece. El narrador parece salir poco a poco de su estado de fabulación. Recordemos que la alucinación con el televisor y la serie *Rin-tin-tin* era en blanco y negro (la serie original lo es) y sin sonido. De repente se hace de día:

Me quedo embelesado mirando las nubes; hay un color intenso en los bordes. El color rosa (¿qué otro?). Un rosa fosforescente, que crece... Es el color, lo que faltaba... [...]

---

<sup>261</sup>César Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 11.

Y entonces, en el momento en que pienso “sucedió lo que yo más temía”... oigo un ruido de pasos en el departamento. (p. 73)

La frase entre comillas marca el regreso al punto de partida, así como el regreso de las percepciones del color y el sonido. Sin embargo, es el objeto del temor lo que pone en evidencia la inversión. El narrador teme antes que nada que haya alguien más que él en el apartamento y se pregunta: “¿no fue lo contrario lo que me pasó, cuando mi esposa me abandonó y me dejó aquí solo? «Lo que yo más temía», ¿no fue lo contrario? ¿No es siempre lo contrario?” (p. 73). Seguidamente el narrador habla de sus libros, hecho que mencionamos como una de las discrepancias que mostraban la existencia de dos ficciones distintas. La mención de los libros sirve también para poner en marcha este proceso de reinversión, pues lo que el narrador ha creado es su historia al revés. La presencia de sus hijos y de su esposa Liliana sirve de confirmación: “En ellos [en los hijos] veo toda la dimensión de mi desgracia, pero la veo *al revés*, como felicidad” (p. 74). En otras palabras lo que el narrador ha contado es mentira. Sin embargo, la ambigüedad persiste. En efecto, y aún a propósito de los hijos, al depositar a Tomás en su cama, el narrador dice: “Paso entre las dos hileras de camitas. Todos duermen” (p.75), hasta llegar a la cama de la más pequeña, Noemí. Esas dos hileras de camas donde duermen unos hijos “ficticios”, situadas entre los dos hijos “reales”, aparecen como una proliferación de lo imaginario en medio de la realidad.

Hemos visto pues cómo casi todas las acepciones de la fábula convergen en *El llanto*. Sólo falta que los animales hablen... y lo hacen.

El narrador se ve abandonado por su mujer quien le deja a su cuidado al perro (que también se llama Rin-tin-tin) y en un momento en que se encuentran los dos solos el perro emprende una discusión con un pájaro (el mirlo mencionado más arriba) y un grillo, discusión que en realidad se limita a unas pocas frases:

La conversación de los tres animales se prolongó un rato, sin que yo interviniera. En realidad no fue más que una repetición de lo que ya habían dicho: insultos del mirlo, expulsiones del perro y condescendencias del grillo... A la vez estaba latente el comienzo de una historia: el pájaro podría haber dicho, como en las fábulas: Sí, irme, ¿pero adónde? No tengo adónde ir, después de lo que me pasó... Y a continuación su cuento. Y el grillo: si eso le pasó a usted, espere a ver lo que me pasó a mí... Y su historia, en el mundo de los grillos. Y por último, Rin-Tin-Tin: ¿Y a mí? Escuchen... Y entonces yo habría escuchado con especial atención, porque lo que le había pasado a él era lo que me había pasado a mí, y yo no sabía qué era! (p. 55-56)

Este pasaje funciona como un reflejo de las catorce páginas preliminares en las que ya hemos visto el estado incipiente de la ficción. Por otro lado todos estos cuentos e historias, que podrían proliferar y que no lo hacen, ilustran de cierta manera el mecanismo osiriaco de Ricardou de segmentación y reunión.



El narrador no acaba de salir de su fantasmagoría cuando ya el mundo de la ficción lo llama de nuevo. En efecto, al observar a su hija dormir:

“La muñeca dormida”, pienso. Mil cuentos apasionados me arrastran en un torbellino... En esa corriente, y sólo en esa, yo podría ir más lejos en la felicidad, hasta dar toda la vuelta y salir por el otro lado... Pero ya estoy en el pasillo otra vez, rumbo a mi cuarto. (p. 76)

Una mera visión basta para que el proceso de fabulación empiece una vez más. También se ilustra cómo a través de la inversión y la reinversión se vuelve a llegar al punto de partida. Esta vez el narrador, al utilizar el condicional, decide controlar la situación. Pero elige quedarse del lado de la “realidad”, que no está desprovista de misterio pues al entrar a su recámara y concluir la ficción:

Es como si entrara al fondo del mar, o a la cumbre del cielo azul, o a la última cámara secreta del laberinto... Y en la encrucijada de luces [...] Liliana se mueve un poco cuando entro... Creo morir... Es tal la dicha que no creo que pueda durar. Pero si durara, para siempre... Es mi esposa, la mujer de mi vida, la primera y última y única... Estira los brazos hacia mí... Y el amor triunfa una vez más. (p. 76)

Vemos así que la revelación suprema es el amor y la imagen que éste conlleva indiscutiblemente es la de la fusión. Volvemos así a la mecánica de la disociación y a la reunión mencionada más arriba y

presente a lo largo de todo este trabajo. Esta mecánica se manifiesta en varios niveles, tanto al nivel de la trama en su totalidad, como al nivel de las primeras páginas preliminares, que son la gestación de la ficción. En efecto, la trama se puede resumir en varios estados sucesivos de disociación y de reunión: fusión efímera con Claudia seguida de la disociación (divorcio), seguida de una nueva fusión, esta vez “verdadera” (matrimonio con Liliana). En las catorce páginas de gestación también vimos cómo se da este movimiento de la disociación a la reunión, de forma mucho más caótica, a través del cuerpo del narrador.

También hemos visto cómo todas las acepciones del término “fábula” se hallan dispersas y a la vez reunidas en *El llanto*. Un mecanismo que rige el universo se manifiesta a todos los niveles de esta ficción. Dentro de esta lógica la trayectoria misma del término “fábula” parece coincidir con este mecanismo. En efecto, de su estado de “nebulosa original” pasó a su fragmentación en distintas acepciones, para finalmente ser utilizado hoy en día de forma bastante imprecisa en los medios de comunicación en general. Notemos que la última frase de la novela (“y el amor triunfa una vez más”) hace pensar en la imagen estereotipada del *happy end*. La noción de estereotipo o modelo nos parece corresponder a este uso general del término. César Aira logra de esta manera “vivir la realidad de la fábula”<sup>262</sup> en todas sus acepciones y niveles a través de un proceso dialéctico del cual sale airosa.

---

<sup>262</sup> Frase que utiliza Aira para referirse al gran logro de Segalen en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 63-64.

## CONCLUSIÓN

Toda la obra de Aira está marcada por el signo de la continuidad y la transformación. El fin del mundo como retorno a una situación inicial implica hacer tabla rasa de todo lo conocido y aprendido abriéndose así el camino de la innovación. Dentro de esta perspectiva la tipología del personaje airano corresponde a los imperativos de la innovación. Soñador, inadecuado con respecto a su entorno, en conflicto perpetuo con su cuerpo y sus sentimientos, el personaje airano deambula en la ficción realizando una trayectoria de iniciación marcada por las típicas inquietudes humanas: la relación con los progenitores, el amor y la búsqueda de la identidad propia. La particularidad de las trayectorias de iniciación de los personajes airanos es que el sendero que deben recorrer no es fijo. La realidad se halla completamente desacreditada y en este sentido los términos de la búsqueda son variables. La filosofía, como camino de iniciación hacia el conocimiento, aparece en la obra de César Aira como una ecuación sin constantes.

Los contornos del mundo de las ficciones de César Aira son, pues, movedizos. La indeterminación es su característica primordial. Ésta se manifiesta a través de la transmutación de los valores, los juegos de perspectiva, la inversión de los estereotipos y por toda la confusión así generada. Todo esto se inscribe dentro de la dinámica del continuo, del movimiento general de transformación del mundo.

La indeterminación y la confusión afectan a la ficción en su aspecto estructural. Surgen así niveles de ficción cuyos límites son imprecisos. El absurdo y la paradoja toman la delantera las más de las veces. Éste es el caso, por un lado, de la ambigüedad creada por el carácter soñador de algunos personajes. Por otro lado, también es el caso de los relatos imbricados que finalmente abarcan al relato principal. La oralidad, como elemento característico de la mayoría de estos microrrelatos, les confiere un papel primordial dentro de la temática de la génesis de la ficción y de la escritura en proceso ya que los sitúa en un estadio anterior al de la escritura misma. Esta es otra manera en que se manifiesta el retorno a una situación inicial. Además, las estructuras de estos relatos insertos, en particular los presentes en *La liebre*, ponen igualmente en evidencia el caos propio de este movimiento cíclico.

La literatura de Aira es una literatura del procedimiento. Este aspecto se manifiesta a través del juego incesante entre teoría y anécdota que termina produciendo, a través del continuo, una ficcionalización de la teoría. El procedimiento es también puesto de realce a través de la fábula metatextual que nos deja percibir la génesis misma de la ficción. El uso del ready-made, de la escritura automática y de la huida hacia adelante se inscriben también dentro de esta lógica. La huida hacia adelante permite la experimentación con los conceptos. La “liebre” y el “amor” serán los principales objetos de esta experimentación. La primera es el mejor ejemplo de la huida hacia adelante y de la ecuación sin constantes que mencionamos más arriba. Sin embargo, de haber una constante (en algún lugar tiene que estar) ésta sería el “amor”. En efecto, a lo largo de la obra de Aira asistimos al

intento de aprehensión de este concepto a través de su teorización y su mensura hasta llegar a su inversión, es decir la indiferencia, con lo cual el método de la huida hacia adelante también se aplica a la constante del “amor”.

En su vertiginosa huida hacia adelante, ambos, el “amor” y la “liebre”, son igualmente presa del continuo y se amalgaman quizás en la figura de la Virgen-Monstruo airana: la Inspiración. En efecto, la inspiración poética en la obra de Aira corresponde a los patrones (o más bien a la falta de patrones) de la confusión y la indeterminación. El miedo aparece así como el verdadero generador del proceso creativo. La relación con el cuerpo propio está impregnada por imágenes de desmembramiento y dispersión, inscribiéndose entonces perfectamente en el contexto igualmente caótico del mundo circundante. Si dentro del proceso de creación tanto el sujeto como su entorno viven en la indeterminación, es de esperarse que el objeto creado no concuerde con una imagen de certeza. La obra de César Aira es así: misteriosa e inasible.

Tanta complejidad puede resultar contradictoria en una obra que también parece ensalzar la frivolidad. En realidad lo que se ve ensalzado en la obra de Aira es la libertad: ser libre para no corresponder a lo que se espera de uno, llámese literatura comprometida o simplemente literatura seria o buena; ser libre para hacer una literatura fallida y para construirse otro mundo basándose en otras reglas y patrones, o sin ellos. Es decir, ser libre como un niño. El fin del mundo, el borrón y cuenta nueva, sólo se puede realizar recurriendo a la infancia. Un detalle del sueño apocalíptico de Aira que da origen a la tetralogía de la liebre es significativo. En los sueños los

detalles son los que finalmente cuentan: “Soñé que íbamos caminando por la calle con nuestros hijos [...]”<sup>263</sup> Se trata de los hijos que, en su obra, están presentes fugazmente y al mismo tiempo omnipresentes a través de la infancia y el cuestionamiento perenne del mundo y de nosotros mismos.

Finalmente, y en un nivel estrictamente personal, unas palabras de César Aira, al felicitar me por el nacimiento de mi hija, dicen el resto: “Te felicito por Clara: estoy seguro de que lo que escribas sobre mí va a ganar gracias a ella. Hay una sensibilidad infantil sin la cual no creo que se me pueda leer bien.”<sup>264</sup>

La paradoja vuelve a tener la última palabra: esta obra, rica y compleja hay que abordarla con la inocencia y sencillez de un niño. Para pasar de un nivel a otro hay que dejar actuar la magia del continuo y tener confianza en el movimiento incesante de la realidad airana.

---

<sup>263</sup>Guillermo Saavedra, *op. cit.*, p. 137.

<sup>264</sup>Correspondencia privada del autor (2 de enero de 1998).

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de César Aira

- **Ensayos y artículos**

AIRA (César), *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

AIRA (César), "Arlt", *Paradoxa*, n°7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

AIRA (César), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

AIRA (César), "Cuento, novela", VALCÁRCEL (Eva, ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1997.

AIRA (César), "En el comienzo fue el procedimiento", *Quimera, Revista de literatura*, número 170, junio de 1998, p. 49-52.

AIRA (César), "Exotismo", *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, septiembre de 1993, p. 73-79.

AIRA (César), "La innovación", *Boletín /4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*, Rosario, abril de 1995, p. 27-33.

AIRA (César), *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T. 1991.

- **Ficción**

AIRA (César), "Cecil Taylor", en *Cuadernos de Jazz*, Buenos Aires, 1993, p. 32-37.

AIRA (César), *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

AIRA (César), *Dante y Reina*, Buenos Aires, Mate, 1997.

AIRA (César), *Diario de la hepatitis*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1993.

AIRA (César), *El Bautismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

AIRA (César), *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1997.

AIRA (César), *El infinito*, Buenos Aires, Vanagloria Ediciones, 1994.

AIRA (César), *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

AIRA (César), *El mensajero*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

AIRA (César), *El Sueño*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.

AIRA (César), *El vestido rosa, Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora S.A., 1984.

AIRA (César), *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

AIRA (César), *Embalse*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992.



- AIRA (César), *La abeja*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.
- AIRA (César), *La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- AIRA (César), *La fuente*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- AIRA (César), *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1993.
- AIRA (César), *La liebre*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991.
- AIRA (César), *La mendiga*, Buenos Aires, Mondadori, 1998.
- AIRA (César), *La prueba*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- AIRA (César), *La serpiente*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- AIRA (César), *La Trompeta de Mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- AIRA (César), *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1998.
- AIRA (César), *Los dos payasos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- AIRA (César), *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994.
- AIRA (César), *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1993.

AIRA (César), *Moreira*, Buenos Aires, Achával solo, 1975.

AIRA (César), *Taxol (precedido de Duchamp en México y La broma)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1997.

AIRA (César), *Una novela china*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.

AIRA (César), *Canto castrato*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984.

### **Obras de ficción**

ARLT (Roberto), "El jorobadito", en *Cuentos y Aguafuertes*, Buenos Aires, Editorial Brami Huemul S.A., 1994, p. 45-66.

ARLT (Roberto), *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Santillana, 1996.

ARLT (Roberto), *Los siete locos*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1996.

ARLT (Roberto), *Prueba de amor, Obra completa*, Tomo III, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, Biblioteca del Sur, 1991.

BORGES (Jorge Luis), "El Aleph" en *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé, 1972, p. 155-180.

BORGES (Jorge Luis), "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 139-144.

BORGES (Jorge Luis), "El Zahir" en *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé, 1972, p. 105-116.

BORGES (Jorge Luis), "Historia del guerrero y de la cautiva" en *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972, p. 49-54.

BORGES (Jorge Luis), "Nueva refutación del tiempo" en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p. 235-257.

ECHEVERRÍA (Esteban), *La cautiva*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1963.

SARMIENTO (Domingo Faustino), *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 1990.

### Crítica y teoría literaria

ABADIE (Daniel) (commissaire), *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1979.

ABASTADO (Claude), "La glace sans tain", *Littérature*, n° 27, Paris, octobre 1977.

ANZIEU (Didier), *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1978.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1992.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

- BARBARAS (Renaud), *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, 1994.
- BELLEMIN-NOËL (Jean), *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiquées inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996.
- BOUVERESSE (Renée), *Leibniz*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- CABANNE (Pierre), *Duchamp & Cie.*, Paris, Terrail, 1996.
- CHEVALIER (Jean), GHEERBRANDT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLANCIER (Anne), "Le corps et ses images dans la création poétique", in *Corps Création*, sous la direction de Jean Guillaumin, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- COLLIN (Philippe), *Marcel Duchamp parle des Ready-Made*, Paris, L'Échoppe, 1998.
- CONTRERAS (Sandra), "Literalidad, catástrofe, imagen (Sobre *La prueba* de César Aira)" en *Boletín/5 del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, octubre de 1996, p. 35-47.
- DÄLLENBACH (Lucien), *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme*, Paris, Seuil, 1977.
- DECOTTIGNIES (Jean), *L'invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

- DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE (Gilles), *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DURAND (Gilbert), *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.
- DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- DUPRIEZ (Bernard), *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- FROMM (Erich), *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
- FROMM (Erich), *The art of loving*, New York, Perennial Library, 1974.
- GARCÍA BERRIO (Antonio), HUERTA CALVO (Javier), *Los géneros literarios : sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GRANIER (Jean), *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- GUILLAUMIN (Jean), "La peau du centaure" in *Corps Création*, sous la direction de Jean Guillaumin, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- HAMON (Philippe), "Pour un statut sémiologique du personnage" in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- JOLLES (André), *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- KÖNGÄS-MARANDA (Eli), "Structure des énigmes", *L'homme. Revue française d'anthropologie*, 1969, p. 5-48.
- KRISHNAMURTI, *La première et la dernière liberté*, Paris, Stock, 1994.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1985.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1985.
- MACLAGAN (David), *Mitos de la creación. La aparición del hombre en el mundo*, Madrid, Editorial Debate, 1989.
- MAGNÉ (Bernard), "Le métatextuel", *Revue Texte en main*, n°5, printemps 1986.
- MARTÍNEZ ESTRADA (Ezequiel), *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1990.
- NIETZSCHE (Friedrich), "Le cas Wagner" en *Œuvres philosophiques complètes*, volume VIII, Paris, Gallimard, 1974.

- NIETZSCHE (Friedrich), *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 9e. éd., 1950.
- PARAÍSO (Isabel), *Psicoanálisis de la experiencia narrativa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- POLLMANN (Leo), “Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira” en *Estudios Latinoamericanos*, 29. *La novela argentina de los años 80*. Roland Spiller (Ed.), Frankfurt, Editorial Vervuer, 1993.
- PROPP (Vladimir), *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985.
- RAMACHARAKA (Yogi), *Bhagavad Guita*, Barcelona, Editorial Humanitas, 1991.
- RANK (Otto). *Don Juan et le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- REY (Alain), CHANTREAU (Sophie), *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris, Les usuels du Robert, 1985.
- RICARDOU (Jean), *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- RICHARD (Lionel) et al., *L'expressionnisme*, Petite Encyclopedie Somogy, 1992.
- ROCK (David), *Argentina 1516-1987*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- ROUSSEL (Raymond), *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1995.
- SAAVEDRA (Guillermo), *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- SORIANO (Marc), artículo " fable ", *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1996.
- SPERANZA (Graciela), "César Aira" en *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995, p. 223-233.
- STEINMETZ (Jean-Luc), *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV (Tzvetan), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- ZEBALLOS (Estanislao S.), *Callvucurá y la dinastía de los Piedra*, prólogo de Guillermo Magrassi, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO Y CONTINUO .....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>SISTEMAS DE INCLUSIÓN, ENIGMA Y PARADOJA EN <i>LA LIEBRE</i>.....</b>	<b>25</b>
<i>A. Descripción de la estructura.....</i>	<i>29</i>
<i>B. Un sistema de relatos: aplicación del sistema homológico de Lévi-Strauss</i> <i>.....</i>	<i>44</i>
<i>C. Reflejos textuales de la base estructural de La liebre legibreriana.....</i>	<i>67</i>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>IMAGINACIÓN, AMBIGÜEDAD Y CONOCIMIENTO EN <i>EMBALSE</i> .....</b>	<b>95</b>
<i>A. Transmisión de la información y naturaleza no cognoscente del</i> <i>personaje principal. ....</i>	<i>98</i>
<i>B. Ensoñaciones, “sueños diurnos” y otras imágenes .....</i>	<i>107</i>
<i>C. Ambigüedad entre la ficción y la “realidad”.....</i>	<i>127</i>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>INDETERMINACIÓN E INDIFERENCIA: <i>LA GUERRA DE LOS GIMNASIOS Y EMA,</i></b> <b><i>LA CAUTIVA</i>.....</b>	<b>136</b>
<i>A. La guerra de los gimnasios o la guerra a los estereotipos. ....</i>	<i>136</i>
<i>B. Cautiverio feliz, libertad e “in-diferencia”: Ema, la cautiva .....</i>	<i>161</i>
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>USOS Y DESUSOS DE ESTEREOTIPOS EN <i>LA PRUEBA</i> .....</b>	<b>179</b>
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>DE LA FICCIONALIZACIÓN DE LA TEORÍA A LA FÁBULA METATEXTUAL.....</b>	<b>215</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b><i>LOS MISTERIOS DE ROSARIO: UN JUEGO EXPRESIONISTA ENTRE</i></b> <b><i>AUTOREFERENCIA E INTERTEXTUALIDAD</i>.....</b>	<b>216</b>
<i>A. El fin de un mundo .....</i>	<i>226</i>
<i>B. La representación expresionista del mundo .....</i>	<i>232</i>
<i>C. Misterios y paradoja.....</i>	<i>254</i>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b><i>CÓMO ME HICE MONJA O LA FÁBULA DE LA CREACIÓN LITERARIA</i> .....</b>	<b>260</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b><i>EL VOLANTE O LA LITERATURA FALLIDA</i>.....</b>	<b>303</b>
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b><i>LA FÁBULA METATEXTUAL EN EL LLANTO</i>.....</b>	<b>351</b>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>378</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>382</b>