

# REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

## LAS MIL CARAS DE CÉSAR AIRA

Jesús Montoya Juárez  
(Universidad de Granada)

El presente artículo quiere apuntar algunas características de la construcción de la identidad del personaje en la narrativa de César Aira (Coronel Pringles, 1949), autor de más de cincuenta novelas, y a la vez, reflexionar sobre algunos aspectos interesantes, relacionados con ciertas problemáticas descritas como posmodernas, en la narrativa de este autor.

### 1. El debate del posmodernismo

La *posmodernidad*, sea o no entendida como nueva etapa histórica, y el fenómeno desde el punto de vista estético y cultural que se ha denominado *posmodernismo*, han ocupado un lugar central en los estudios culturales y sociológicos de nuestro tiempo. Podemos relacionarlos con la concepción, sobre todo desde Lyotard o Wittgenstein, de la Historia de la Modernidad como una superposición de relatos pretendidamente universales que han querido explicar el universo[1], y con el descrédito de tales relatos. Lo real se percibe decididamente como ficción, y de ficción, o *ficciones*- por utilizar el título de Borges-, trata este *negocio* de la Literatura. Los estudios literarios, por tanto, tampoco pueden dejar de sentirse atraídos por este debate de la posmodernidad.

El presente artículo no quiere describir detalladamente el problema. Sólo apuntará alguna de las aportaciones que más influyentes han sido, según la crítica, en su definición, para extraer algunas claves que se reproducen en la construcción de los personajes de Aira.

Los pasos por este resbaladizo terreno siguen distintas direcciones: hay quienes defienden la posmodernidad, como la superación de la época moderna, nueva etapa de la historia de la cultura que arrastra el capitalismo de consumo caracterizada por la percepción de una dinámica circular de la historia que recicla los esqueletos culturales de otras épocas, reintegrándolos indefinidamente, cuya lógica constitutiva pudiera ser descrita mediante las metáforas del *pastiche* y la *esquizofrenia*. Estos análisis tienen como principal teórico a Fredric Jameson. Otra perspectiva nos obliga a citar a Lyotard o Hassan, para quienes el posmodernismo consistía no en una periodización sino en una estrategia de subversión cultural coetánea y opuesta al paradigma moderno[2]. En la línea de los que piensan en la posmodernidad como algo definitivo e insuperable, fin de la historia, de las potencialidades de transformación y utopía inscritas en ella y la destrucción absoluta del sujeto, tenemos a Baudrillard[3]; y entre quienes entienden la posmodernidad como la descripción de un nuevo y superlativo individualismo narcisista imperante en las sociedades occidentales que conduce al vacío moral, situaríamos a Lipovetski[4]. Por otro lado hay quien afirma que no hay ruptura alguna con la modernidad, por lo que no es admisible la utilización del término posmodernidad como etapa histórica, sino que nos hallamos ante una modulación de la cultura moderna producto del capitalismo moderno o tardío, cultura que opta por una estética y una actitud conformistas que dejan incompleto el proyecto moderno; en este sentido podemos alinear a Jürgen Habermas, que juzga a buena parte del posmodernismo ligada a cierto *neoconservadurismo*[5] tendente a

preservar las actuales relaciones de poder. Si nos restringimos al espacio del arte, encontramos voces que declaran no sólo la muerte de la modernidad, sino también la quiebra del paradigma posmoderno, situándonos en un panorama cultural divergente que Gonzalo Navajas llama *neomodernidad*[\[6\]](#).

Sea como fuere, hoy parece un hecho irrenunciable el descrédito- o al menos, la puesta en duda- de cualquier metarrelato explicativo del mundo, la universalidad de los medios de comunicación de masas y, por tanto, la simultaneidad de los acontecimientos en su emisión en *tiempo real*, la inserción de la conciencia a la vida urbana, la autorreferencialidad de la cultura hacia sí misma, la artificiosa construcción política del consenso social o la imposibilidad de estar en desacuerdo con el incuestionable contrato social que justificaba ideológicamente los modos de producción y/o explotación capitalistas, el deshilachamiento de las identidades, la fragmentación y la discontinuidad en la percepción del mundo y del yo, la *parodia* y la *esquizofrenia* como mecanismos generales de aprehensión de la Historia, etc... Una literatura posmoderna útil será la que refleje toda esta problemática, y en mi opinión, la narrativa de César Aira, así lo hace. Veamos cómo.

## 2. Una aproximación a la resbaladiza literatura posmoderna

Lo posmoderno en literatura ha sido percibido de diversa manera. En primer lugar, ha despertado cierto desprecio, al habérsela entendido como literatura barata, pastiche o fallida, que no alcanza el nivel de clásico, o bien simplemente escapista, no comprometida con la sociedad. Otros han querido entenderla como una literatura de *temas posmodernos*. Puede ocurrir que se identifique la literatura posmoderna como un magma en el que flotan todos los escritores desde los años sesenta, porque el término posmodernismo, como concepto sociológico o cultural, domina la sensibilidad estética de la última modernidad, y posee ya cerca de cuarenta años de vigencia.

Como dije anteriormente, mi objetivo en este artículo no iba ni va a ser- elaborar una definición del objeto *literatura posmoderna*, pero quiero señalar algunas características que, a mi modo de ver, funcionan en la novelística de Aira, y tienen un eco en los planteamientos que se vienen haciendo acerca de lo posmoderno.

En primer lugar la narrativa rioplatense ha sido leída con avidez por los autores de la crítica posmoderna, que incluso en ocasiones se ha servido de textos literarios para prologar sus libros. Léase el uso que Baudrillard hace de Macedonio Fernández y de Borges para sendos prólogos[\[7\]](#), o la cita de Borges en el prólogo de la obra de Foucault[\[8\]](#). Autores como John Barth (*The Literature of Exhaustion*), a quien la crítica literaria ubica entre los primeros *posmodernistas*, leen en la obra de Borges una huida definitiva hacia un discurso nuevo que supera las limitaciones de un discurso modernista de la vanguardia, que se basaba en la *antimimesis* y el *anticonvencionalismo*. En opinión del crítico americano Vance R. Holloway, para Barth, Borges evitaría las últimas consecuencias de la literatura vanguardista, sin dejar de reconocerlas, mediante la creación de un *mundo narrativo autorreferencial*:

*Por una parte, este mundo es autorreferencial en el sentido de ser autónomo porque sintetiza la vigilia y el sueño, ensalzando así la independencia- o el aislamiento feroz- del sujeto humano. Por otra, según Barth, la autorreferencia consiste en el retorno al pasado-formal y temático- tratándolo irónicamente*[\[9\]](#).

Holloway afirma que el posmodernismo encuentra el camino de la renovación estética en *el culto de formas autorreferenciales irónicas*. El pasado es ahora recuperado no para ser comprendido sino para parodiarlo y transformarlo. Dos claves de la nueva estética que Barth entiende como posmodernista son, por tanto, el *reciclaje del pasado* y la *ironía*[\[10\]](#).

Pero no podemos olvidarnos de otro concepto clave como es el de *simulacro*. La realidad para cualquiera de los teóricos de la posmodernidad es un *simulacro* de *lo real* que permanece ignorado o que, en el peor de los casos, no existe. Esta idea que se repite en Baudrillard, Lipovetski, Jameson, Vattimo[11], y escritores de ficción como Beckett, o el propio Aira, recuerda la imagen especular de *regressus in infinitum* del laberinto de Borges que, para Barth, será *la imagen del agotamiento- un simulacro- pero también [...] una [...] renovación*. [12].

Esta lectura de Barth sobre Borges anticipa la problemática del papel del escritor en nuestro tiempo, el tiempo del *arte-mercado*, en el que todos los secretos han sido desvelados y las verdades sólo existen antes de ser imaginadas. Se diría que estamos condenados al silencio. El *secreto*, el desafío de la escritura de Borges consiste precisamente en hablar *desde el silencio*. La narrativa de César Aira recoge el testigo de Borges y la tradición irónica y fantástica argentina. No quiere describir qué hay del otro lado del espejo, sino poner de manifiesto el espejo a través del cuál miramos el mundo, ya que el mundo no tiene un sentido objetivo. Desde Borges, y a lo largo de todo el posmodernismo crítico y artístico, en opinión de Juan Carlos Rodríguez, elevar un nuevo horizonte de emancipación se hace una necesidad imperiosa:

*El silencio también sabe hablar: ¿por qué no hablamos del fragmento y de lo aleatorio como verdaderos síntomas de un nuevo horizonte de emancipación?* [13]

En opinión de Rodríguez, se trata en Borges de escribir *como si el tiempo fuera refutable* [14]. La perspectiva irónica es evidente, en este sentido, podemos afirmar que la ironía hace sortear a Borges el callejón sin salida de la modernidad. En mi opinión, Aira utiliza muchos de los trucos, trampas, temas o lecturas de Borges en sus novelas.

Pero esta *escritura en el espejo*, la llamada de atención sobre el hecho mismo de la escritura, no sirve para el conocimiento del mundo. El posmodernismo, según Gonzalo Navajas, se propone como una *literatura del no-conocimiento*. Considera el mundo como *una construcción artificial de una razón arbitraria y no fiable* [15]. Por tanto, Aira elige también la metáfora del juego. El escritor ya no es un elegido, profeta, sacerdote o visionario de una verdad poética, sino que demostrará su valía en tanto en cuanto sepa hacer entrar en el juego a sus lectores. El posmoderno acepta la imposibilidad de superar la mentira en la que se ha convertido el mundo. Vivir es aceptar la mentira del mundo, la mentira del otro, pero también, la propia mentira del yo.

Como es sabido, la elaboración temática del problema de la construcción de la identidad del sujeto relacionada fundamentalmente con el llamado *desflecamiento de la identidad*, o muerte del sujeto, es uno de los síntomas generales de la narrativa de los últimos años. La narrativa de Aira me parece original porque, a mi modo de ver, abandona definitivamente la estética o los modos de hacer literatura modernos, quiebra la verosimilitud, como se ha quebrado en nuestra percepción de la realidad, juega a ser mentira, explota las posibilidades de integración decidida de otros discursos como el televisivo, el publicitario o el de la moda, que han extendido irreversiblemente su influencia por el inconsciente imaginativo de la sociedad. César Aira no sólo elabora una temática posmoderna, sino que se construye narrativamente de manera posmoderna, es decir, según los procedimientos cognitivos del *pastiche* y la *esquizofrenia* descritos por Jameson, jugando con las versiones e interpretaciones de la realidad, integrando múltiples discursos y subgéneros en el interior de una literatura que presenta, sin embargo, las marcas propias de la buena *literatura* o que juega conscientemente con los elementos procedentes del kitsch para integrarlos en un sistema que será siempre metaliterario, según los casos. En mi opinión, la posmodernidad, en tanto que forma de percepción de lo real, es su misma materia narrativa.

### 3. La escritura en el espejo: el personaje en las novelas de César Aira

Una constante en la literatura de los últimos treinta años ha sido el esfuerzo por describir la subjetividad del ser humano en las nuevas condiciones económicas, sociales y culturales de esta última etapa del capitalismo.

Entre los años ochenta y noventa podemos apreciar la construcción de una identidad que respira una problemática *posmoderna*, en un escenario preferiblemente urbano, ya sea inscribiendo esta nueva identidad en un tiempo pasado o actual. Algunos de sus tópicos son la estrechez de horizontes, la trasgresión sexual, la inutilidad de la existencia, el vaciamiento de sentido de la vida matrimonial, la enajenación del sujeto en su trabajo, el vacío moral o la superficialidad; todos ellos coadyuvan a la representación novelesca de la *muerte del sujeto* moderno tal y como lo conocíamos[16].

Y es que, como dice muy acertadamente Mieke Bal, la dificultad de los estudios teóricos del personaje, más allá de su funcionalidad discursiva como actante, estriba en la imposibilidad de separar la apariencia humana, en la que reside el principio de identificación del mismo, de su ficcionalidad. Para Bal, la obviedad de recordarnos que en realidad los personajes son una ficción del escritor es necesaria[17].

La pregunta por el personaje nos debe llevar, por tanto, a la pregunta por la identidad del sujeto. Las novelas de Aira presentan siempre a un protagonista que persigue más o menos conscientemente un *secreto* que se convierte en el secreto de su propia identidad. En su búsqueda deberá confrontarse con el *Otro*. Pero esa relación será problemática porque estará marcada por la ironía: la ironía general como posibilidad de existencia de sus personajes. Y es que sin la intervención de unas absurdas reglas de la ironía, no se alcanza la solución final. En un universo como el de Aira, la identidad fragmentada del sujeto posmoderno se presenta como parodia, una borrosa mentira, y sus personajes se presentarán a su vez como mentira ellos mismos. La multiplicidad de versiones y caras que dan los personajes, con sus palabras y actos, los harán disolverse a lo largo de los textos hasta hacernos creer que, en realidad, todos son uno mismo: quizás la sonrisa burlona del propio autor que se ríe de sus protagonistas y, por ende, de los propios lectores, con objeto de provocarlos. Veamos cómo funciona todo esto en alguna de sus novelas.

El protagonista de *La liebre, Clarke*, un naturalista inglés, viaja a la Pampa para encontrar un animal *cuasi-legendario* que llaman *la liebre legibreriana* por ser capaz de volar. Una vez allí se ve envuelto en una catarata de acontecimientos inconexos unidos entre sí por una lógica del *continuo* que es una y otra vez redefinido a lo largo del texto por narrador y personajes, que lo hace precipitarse en una guerra indígena en la que acaba siendo el principal estratega. Así, la novela entra en una dinámica de versiones sobre los hechos acontecidos, casi nunca experimentados de modo directo, interpretados y reinterpretados una y otra vez:

La reapropiación de distintos momentos de la historia de Argentina es un procedimiento común en Aira, compartido con una amplia mayoría de los autores de los últimos tiempos. Dos ejemplos de ello: *La liebre, que se sitúa* en plena dictadura de Rosas, o *La mendiga*, que se remonta a los años del peronismo. El primer problema de la novela es, entonces, su género: la novela histórica. Debemos reconocer junto a Mieke Bal, que el género literario juega un papel fundamental en lo predecible que sea un personaje. La utilización de esquemas personajes-época, como el dictador Rosas o los indios mapuches en el contexto del siglo XIX argentino, provoca sorpresa cuando se desvelan como parte de una burla, rompiendo esos esquemas para desarmar al lector, y abrir el campo de lo verosímil o esperable. (Por ejemplo cuando unos indios divagan sobre cuestiones filosóficas y artísticas, y a la vez cazan liebres a caballo, se emborrachan hasta perder el

conocimiento y son capaces de las mayores brutalidades).

La huida y el secreto serán los elementos alegóricos que darán origen y desarrollo a todas las novelas de Aira. En *La liebre*, Clarke se presenta en principio como un buscador de un secreto. Así se lo hace ver Rosas:

*-Entonces- dijo Rosas- ¿espera encontrar un secreto?*

*Clarke respondió que era una manera inadecuada de expresarlo. La liebre legibreriana de la que había estado hablando, y que constituía el objeto principal por no decir único de su expedición no era un secreto. Si lo fuera, cómo podría esperar encontrarla él con sus pobres medios, solo y extraviado en esas inmensidades? Pero a la vez tenía que serlo, para que valiera la pena tomarse el trabajo. Planteada correctamente, la pregunta sonaría así: ¿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? Por definición tal cosa debería estar en cualquier parte, en todas, donde uno fuera, en este mismo despacho.* [18]

La identidad de los personajes protagonistas de Aira se constituye en una búsqueda de un secreto huido, un secreto que a lo largo de toda la novela irá apareciendo y desapareciendo de personaje en personaje, de acontecimiento en acontecimiento, hasta que, finalmente, la solución sean todas las respuestas a la vez, o quizás ninguna de ellas. Ese secreto, la liebre legibreriana, irá mutando a lo largo de la novela, Gauna, el baqueano, así se lo hace ver:

- *Fíjese en esto de "la liebre que levantó el vuelo"- dijo Gauna subrayando rencorosamente- ¿Usted se lo creyó?*
- *No hubo mucho que creer, de todos modos.*
- *¡Pero es que parece que nos tomaran el pelo! [...] Ellos dicen, la liebre alzó el vuelo. Este verbo en mapuche quiere decir también fue robada, fue escamoteada. Nosotros, que no tenemos por qué saber los sentidos segundos, tomamos el primero y ellos siguen divertidísimos la broma; hasta cuando usted les pregunta si lo que ha pasado es real o una representación, pueden darse el lujo de mentir con la verdad, que es lo que hacen siempre. Estoy persuadido de que la liebre puede significar algún objeto valioso [...]* [19]

La *liebre* pasa de ser, a lo largo del libro, un animal, *Cafulcurá*, el jefe indio desaparecido, su propia esposa, un diamante, unas lentes, una guerra... A cada paso un nuevo personaje acaba dando una nueva versión sobre qué es esa *liebre*, como sucede con el concepto del *continuo*, que lo será todo y nada a un tiempo. Ocurre igual con cada problema que hace de catalizador de la trama, por tanto, sucede con la guerra. Todo es simulación que va enroscándose hasta un feliz desenlace en el que todo el juego de repeticiones y coincidencias viene a hacer realidad, en el mismo espacio y tiempo, todas las interpretaciones deseadas y generadas a lo largo de la novela. Así, se gesta una forma de humor desenfadado en apariencia, e irónico en su segunda o tercera lecturas, reflejo de esa imposibilidad del conocimiento de un sentido verdadero [20]. El *humor*, así, se convierte en una sonrisa seria que *se te hiela en la cara* [21]. Aquí hay un problema: el humor posmoderno, definido por Lipovetski, es un humor trivial, superficial, que se manifiesta socialmente en el concepto de *lo desenfadado o juvenil* [22], *la cultura pop* (publicidad, moda, peluquería) Algo de esto se da en la novelística de Aira, pero tal desenfado... ¿es o no en Aira una máscara, que oculta una ironía?

Aira es un irónico, como Borges, aunque en opinión de Elvio Gandolfo, resulte ser antiborgiano, para entroncar con Arlt, adalid de lo que llama *mala literatura*. Lo kitsch rescatado por lo audiovisual es en Aira una referencia constante. En las novelas de Aira irrumpen personajes tales como un cyborg (*La serpiente*), enanos que lanzan rayos por los ojos (*La mendiga*), personajes que asesinan

disparando proyectiles a través de un microondas (*Un sueño realizado*). El humor *naïf*, el absurdo, el cómic, serán típicos en Aira, pero también lo serán la paradoja y la ironía. En *El mago*, nos presenta a un protagonista que deberá utilizar sus verdaderos poderes sobrenaturales para transformar la realidad porque, en el fondo, se siente fracasado al no ser capaz de hacer los trucos de magia del resto de sus colegas debido a su torpeza, detrás de todo ello, toda una reflexión, siempre presente en Aira, acerca de qué es la literatura y cómo es posible crearla.

Toda la reflexión teórica metaliteraria en Aira se ve enormemente complicada por las apelaciones al mal gusto. El kitsch televisivo alcanza su máximo apogeo en determinadas novelitas que recuerdan la estética del *videoclip* y el *ciber-punk*, como ocurre en las escenas plagadas de una violencia no-realista, que se disuelve en la broma, de *La prueba*:

*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 losoñado: el miedo a solar. 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* [\[23\]](#).

O la atmósfera absolutamente onírica y surrealista en que se mueven las dos protagonistas de *Yo era una chica moderna*, en la escena en la que se produce un ataque violento de unos rabinos transformados en marmotas por obra de *El Gauchito*, un feto arrancado por las protagonistas del útero de su madre, que es utilizado como arma de rayos contra sus enemigos, la referencia del narrador al lenguaje audiovisual del videojuego es directa:

- *¡Blaaah!*

*Debía creer que estaba en un jueguito electrónico, y que cuantos más puntos sumaba, más rápido iba a crecer. Los esqueletos calcinados de las marmotas y los escorpiones se acumulaban alrededor de la mesa, de la niebla.*

*Marmotas y esqueletos: hacían una buena pareja. [...] Había en mí, quizás en nosotras dos, una sed de sangre. Me maravillaba la facilidad con que podía matar El Gauchito, y creo que fue entonces que empecé a amarlo. [...] Lo quise como quería a mis anteojos. [...] Ahora que estaba pensando seriamente en hacerme la operación con láser en los ojos y dejar de usar los lentes, El Gauchito podía reemplazarlos. Al pensarlo me di cuenta de que yo también estaba en el trance de cambiar la modernidad por maternidad. ¿Sería el destino de todas las mujeres?* [\[24\]](#)

Bajo cualquiera de estas estéticas, incluso en las novelitas en que Aira se abandona al absurdo y al *camp* más evidente, funciona ese *laboratorio irónico* que ve García Canclini [\[25\]](#) en Borges o Paz. Detrás, todo un trasfondo ideológico fundado en esa visión de la realidad como sistema de correspondencias o coincidencias, forzadas hasta el absurdo posible (por tanto real), y la ironía sistemática.

Volviendo a *La liebre*, vemos cómo los indios mapuches hacen reflexiones sobre política y filosofía, organizadas mediante un pensamiento mágico y a través de un lenguaje muy preciso, a la vez que vago. Tras acudir a ver una liebre que decían había levantado el vuelo, y haber llegado tarde, un indio, Alvarito Reymacurá trata de explicar a Clarke por qué no les resulta interesante:

- [...] *La pregunta por la realidad de la liebre que ha levantado este alboroto no era pertinente. Era algo que, literalmente, a nadie interesaba. Para explicar esto, lo mismo que para explicar cualquier otra falta de interés, hay que remontarse a cuestiones más generales [...] Se podría decir que el problema fundamental de la política salvaje durante*

*siglos, era el de la discontinuidad de los territorios. ¿Qué otro problema parecían tener los espacios abiertos de la Pampa [...] que el de la discontinuidad? De tanto rumiarlo habían llegado a dominar toda una lógica de los continuos [...]*[\[26\]](#)

Clarke trata de mirar lo que hay del otro lado del espejo, pero no es capaz de armar una concepción unívoca del mundo que ve, porque los otros, en este caso los indios, se le aparecen como realidades difuminadas, engañosas, dándole una versión oscura de sí mismos e incoherente con lo que representan, nublando y fragmentando su interpretación. Clarke, un inglés entre los indios, trata a lo largo del texto de *traducir*, de establecer una lógica- o, al menos, cierta rutina- en el comportamiento indígena, cosa que le resultará imposible. El propio sentido del *continuo* como forma de pensar el mundo o la política de los indios hace que un mismo personaje pueda reírse de una leyenda que rige la política salvaje y, a la vez, participar de ella. La novela se construye como una fábula sobre la imposibilidad de la interpretación.

Veamos qué solicita *Coliqueo*, jefe de una tribu voroga que vive en las profundidades subterráneas de una montaña, a Clarke, tras disertar un tiempo sobre la inutilidad de las leyendas indias:

*-[...] De la paz perpetua nada menos. Le haría un señalado servicio a estas tierras, con muy poco esfuerzo, y de paso saldría del círculo de tonterías en que, diga lo que diga, deben haberlo metido sus amigos huilliches. Lo mío es la realidad, lo tangible, lo que puede pasar al pensamiento sin rubores. La confederación mapuche, que no ha hecho más que guerrear durante siglos, ha terminado concentrando lo más eficaz de su lógica en ese punto radiante que es la paz perpetua: el fin del tiempo, la aurora de la vida. ¿Usted puede creer en eso?*

*Clarke no sabía si decir que sí o que no.*

*- Me alegra que dude, porque en realidad la respuesta está en otro lado. ¿Usted se creyó esas leyendas de animales que le contó Mallén?*

*- Por supuesto que no- ¡Qué estúpido había sido!, pensaba después, había entrado como un caballo.*

*- Muy bien hecho. 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 ese día será la paz perpetua.*

*Un silencio. Clarke ni sospechaba lo que iba a venir.*

*- Pues bien, quiero que me consiga ese huevo de pato. Con sus conocimientos y disponiendo de tiempo, que yo no tengo por la cantidad de problemas que me asedian, con su inteligencia libre de prejuicios, usted lo encontrará en un dos por tres. Y entonces el verdadero emperador seré yo*[\[27\]](#).

Claro que en Aira no hay una voluntad de mantener fidedignamente la ficción histórica, ni de destruir estereotipos, sólo hacer reconocible el género histórico mediante el esbozo paródico de su esqueleto, para transgredirlo una y otra vez. Porque detrás de toda la novela se perfila el lenguaje del teleteatro, el folletín o la teleserie, pero también del más moderno *reality show*. En *La liebre*, entre otras novelas airanas, padres desconocidos, hijos secretos, amores perdidos, hermanos gemelos confluyen al final de la novela para establecer toda una orgía del parentesco en la que todos los personajes protagonistas y antagonistas, terminan hallándose emparentados entre sí, el efecto de la sorpresa se rompe por la saturación de nueva información, generando una sensación de irrealidad (en mi opinión, de exceso de realidad: demasiado absurdo para ser irreal) que produce risa.

La fórmula televisiva, el tema del funcionamiento paródico de la realidad bajo los parámetros de algún discurso teatral o, más aún, televisivo, es esencial en Aira y en otros narradores del Sur, como

Manuel Puig o el más fantástico Mario Levrero. Se trata de la tematización del simulacro en un sentido, a mi juicio, muy posmoderno. El uso de las rejillas por las que se comunica la cultura audiovisual, los medios de comunicación o la publicidad con la realidad me parece un tema necesariamente explorable en una literatura posmoderna como la de Aira:

*Cecilia asentía. A ella le había tocado el caso de una enana con problemas de fecundidad. Era raro, es cierto, muy raro, casi al borde de lo posible... pero sucedía que en la televisión, con la necesidad de encontrar una historia distinta cada semana, los guionistas terminaban echando mano de cualquier cosa. Lo más bizarro, lo más impensable... Al fin de cuentas, debían decirse, nunca iba a ser tan raro como en la realidad. Y al mismo tiempo que eran de una extravagancia demente, debían ser muy banales, muy esquemáticas, simplificaciones brutales de la realidad, a la medida del más amplio de los públicos... Sólo había que tener el valor de plantear la historia; la aceptación iba de por sí*[\[28\]](#)

El discurso televisivo tiene un papel importante en la construcción de la identidad de algunos personajes protagónicos, sobre todo en las novelas de tema urbano. En *La guerra de los gimnasios* el protagonista es un desconocido y joven actor de teleteatros para adolescentes. La televisión actuará en ocasiones como principio de identidad en tanto que fragmentación. En *El llanto*, el drama personal del abandono que sufre el protagonista a cargo de su esposa es percibido por televisión como una linda historia de amor que ha dado a la pareja – Claudia y su amante japonés-quintillizos. El desarrollo de los acontecimientos refleja cómo los medios construyen la verdad de lo real en la sociedad actual:

*Claudia dio a luz quintillizos en una clínica de Tokio. Todos varones, univitelinos, los cinco viables, [...] los diarios las revistas, la televisión, sobre todo la televisión entraron en un frenesí. El hecho de que ella fuera argentina, que al principio pasó por un detalle simpático más, no tardó en ocupar el primer plano, y dio pie a inagotables reflexiones sobre la tradición argentina del exilio. [...] la más bella historia de amor, un desafío novelesco a la imaginación... y volví a ver a Claudia, ahora en la pantalla del televisor contando una versión edulcorada de la fábula... en la que yo no era mencionado ni una sola vez, ni Rin-Tin-Tin [...] Se vendían posters con una foto de la madre y sus cinco hijos, remeras con la misma foto [...] botones, postales, muñecos... Se empezó a hablar de la película; [...]*[\[29\]](#)

En *La mendiga*, por ejemplo, La actriz *Cecilia Roth* es uno de los protagonistas, y la mera elección del personaje-actriz arrastra necesariamente al interior de la novela a sus propios dobles: los personajes que debe interpretar, las diferentes vidas que debe hacer *vivibles*. El personaje se desdobra.

Y no es sólo que se aborde como un tema, digresión, identidad configuradora del personaje o escenario para la historia, el atrevimiento airiano le llevará a hacer que la realidad entera se confunda con la realidad de la televisión y, así, que sea imposible diferenciarlas:

La voz de Aldo, como un hechizo, se lanzaba por la tierra sin caminos de la historia...

*El fundido al pasado se hacía mediante la ondulación de las imágenes... una ondulación que barría con todo lo visible y empezaba a disgregarlo, ante la mirada perpleja de Cecilia. El cuartito se estremecía en convulsiones ópticas, y ella misma se sentía arrastrada, ondulando como una cortina de voile, separándose en puntos de luz... el fenómeno se extendía más allá de los biombos, a todo el edificio, a todo el complejo del hospital, a los árboles del parque...*[\[30\]](#)



En *La guerra de los gimnasios*, lo televisivo representa el modelo de perfección de lo real. Así, Ferdie Calvino trata de imaginar su propia vida bajo los parámetros de la teleserie en la que trabaja; su vida *real* siempre le despierta un mayor pesimismo, sigue un guión más grotesco, la vida cotidiana se entiende, así, como un enorme cuerpo degradado, una imitación no lograda de la televisión [31]:

*Cuando aplicaba los modos de televisión a la vida, por ejemplo a su vida familiar, le daba un escalofrío, inventar episodios en los que él pudiera durar, con elementos como los que tenía a mano (la enfermedad de su madre, el derrotismo de su padre), superaba todo pesimismo. Lo atacaban autómatas hechos para vencerlo, lo aplastaban nubes de dolor pesadas como mundos, respiraba un viento ácido que lo disolvía, y ni siquiera le quedaba el consuelo de decir que sus enemigos habían sido inventados por otro [32].*

Otro elemento que habilita la crisis de la identidad del *yo-protagonista* [33], y la burla de dicha crisis, es la acumulación de *transgresiones* de la moral sexual tradicional en sus personajes. Léase en *La guerra de los gimnasios* a un Ferdie Calvino sintiéndose extrañamente atraído por los cuerpos de forzudos culturistas, y que no sabrá si en realidad fue violado por éstos durante un desmayo momentáneo en los vestuarios. En *La serpiente* se nos muestra a un protagonista, bajo el nombre del propio autor, abocado a la homosexualidad, hechizado por un mágico veneno de serpiente, atraído por quien resulta ser la versión juvenil de un amigo que él mismo había asesinado, y que es a la vez un *cyborg*. El protagonista de *Un sueño realizado* será un bisexual que encuentra a la mujer de la que se había enamorado en su juventud y por la que se planteará asesinar a su amante masculino. Las dos amantes lesbianas punk, *Mao y Lenin*, de *La prueba*, acabarán por incendiar un supermercado para manifestar públicamente su amor por la joven protagonista, *Marcia*. La sensación de irrealidad que irradian los protagonistas por la acumulación de absurdos en su subjetividad, será precisamente la mejor descripción del absurdo de lo real [34].

#### 4. Algunas conclusiones: ¿por qué escribir así?

Según he expuesto, los personajes protagónicos de Aira se presentan como personajes en busca de su secreto, pero al tratar de leer este secreto en el espejo del resto de personajes, encuentran que, en realidad, todos son el mismo, elementos funcionales para la burla del autor, son signos sin referente real, que derivan a otros signos. Convierten al propio protagonista (lo único con lo que los lectores podemos identificarnos) en víctima de la parodia, para después deconstruir la solidez de su propia personajeidad. El objeto de su narrativa es, nos parece, la construcción de una ficción para poner en duda la propia ficción y en segundo término, la realidad. De ahí que leyendo a Aira estemos siempre al borde de la carcajada o al borde de la frustración, de ahí que oscilemos también entre la superficialidad aparente y la profundidad filosófica o *teórica*.

¿Es inútil esta disparatada puesta en evidencia de la teatralidad del mundo? No tengo una respuesta para esto. Pudiera ser que esta escritura en el cristal del espejo, sirva para tomar conciencia de las lecturas fallidas, de que, ante la imposibilidad del conocimiento, existe la posibilidad de una imaginación constructiva a través del despliegue de las *miniaturas* individuales que cada día nos pasan desapercibidas. Si *lo real* es un relato, es posible la utopía del placer de leerlo o escribirlo. En Aira se percibe un tono fresco, es decir, una búsqueda de un nuevo *encantamiento lúcido* del mundo que conduzca a sus lectores hacia la felicidad o el placer, como si, desaparecido el referente, quedase sólo la literatura y todo estuviera permitido. Me atrevería a decir que la puesta en evidencia de la teatralidad del mundo puede ser en Aira una magnífica burla, una lúcida diversión, un placer estético ante todo. Todo el tiempo nos llama la atención sobre el hecho de que *la literatura es literatura* y, por lo mismo, *la realidad es también literatura*. Pero, y a pesar de ello, con Aira nunca podemos estar seguros de una verdad, ni siquiera literaria, porque Aira es un provocador. En el

fondo la *ironía*, el *humor*, es el sentido, el centro de la poética de Aira: elevando todas las posibilidades interpretativas a una divertida imposibilidad de las contradicciones, una risotada, una carcajada, un gesto equívoco o ambiguo y, en el peor de los casos, un hecho absolutamente absurdo, el autor rompe cualquier posibilidad de trascendencia, convirtiendo toda reflexión inserta en la novela es un discurso paródico del *discurso teórico* [35].

Pero, ¿es posible seguir el programa de Vattimo? [36] ¿Es posible una forma de resistencia de la subjetividad en el seno de la posmodernidad? Quizás Aira quiera dar alguna respuesta en sus novelas:

*Pero he descubierto que aun lo imposible (creer en serio en lo que no se cree) es posible. Uno cree sus historias, por ejemplo su propia historia [...] De modo que toda la cuestión está en cultivar nuestras historias, nuestro jardín de historias, que le dan poesía y esperanza a la vida* [37].

Las palabras de Aira, en boca de un personaje inexistente, en un Buenos Aires absurdo, quedan como flotando y se disuelven. Su literatura se revela como una desenfadada e irónica manera de poner en evidencia el vertiginoso absurdo del mundo en que vivimos, dejando abiertas las puertas de la imaginación para construir nuestra historia, *creer en serio en lo que no se cree* es el único camino de la literatura; porque lo único seguro en los tiempos actuales es que, como diría el jefe mapuche Coliqueo:

“- *El huevo de pato es lo más eficaz de todo* [38]”.

## **Bibliografía citada**

- Aira, César, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Aira, C., *El mago*, Barcelona, Mondadori, 2002.
- Aira, César, *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Planeta, 2002.
- Aira, César, *La mendiga*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- Aira, César, *La prueba*, México, Era, 2002.
- Aira, César, *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona, 2004.
- Aira, César, *La liebre*, Barcelona, Emecé, 2002.
- Aira, César, *La serpiente*, Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1997.
- Aira, C., *Un sueño realizado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001.
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Castilla del Pino, Carlos. "La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje", en *Teoría del personaje*, Carlos Castilla del Pino compilador, Madrid, Alianza, 1989.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, FCE, 1994.

Habermas, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Foster, H. ed., *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002. pp. 19-36.

Holloway, Vance R., "El modernismo tardío y el posmodernismo", en *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

Jameson, Fredric, "Posmodernidad y sociedad de consumo", en Foster, H., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pp. 165-186.

Lipovetski, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.

Navajas, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, EUB, 1996.

Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la narrativa posmoderna*, Barcelona, Del Mall, 1987.

Rodríguez, Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.

Vattimo, Gianni, "La posmodernidad: ¿una sociedad sociedad transparente?", en Ortiz-Osés (comp), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 9-19

---

[1] Jameson, Fredric, "Posmodernidad y sociedad de consumo", en Foster, H., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pp. 165-186.

[2] Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 65-66

[3] Para quien resulta imposible el conocimiento de la realidad o de la historia, debido a la anulación de los acontecimientos producida por su fuga hacia una *hiperrealidad* de los medios de comunicación que los convierte en imagen de los hechos, *aniquilándolos*. Vid. Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1997.

[4] Vid. Lipovetski, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986

[5] Vid. Habermas, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto", en Foster, H. ed., *La Posmodernidad*, op. cit. pp. 19-36.

[6] Navajas, Gonzalo, "Posmodernidad y ficción", en *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona, EUB, 1996. pp. 15-21.

[7] Me refiero a los prólogos de *El otro por sí mismo* y *La ilusión del fin*, editados ambos en Anagrama.

[8] Nos referimos a *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1978

[9] Holloway, Vance R., "El modernismo tardío y el posmodernismo", en *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999., pp. 47-48.

[10] Vid. Holloway, V.R., op. cit.

[11] Quizás sea Vattimo el más optimista; citando a Nietzsche, se plantea el objetivo de la humanidad en el futuro como un "Continuar soñando sabiendo que estoy soñando" *¿Es posible algo por el estilo?*. Para Vattimo la posmodernidad estética tiene un efecto emancipador: *La experiencia estética nos muestra otros mundos posibles, mostrándonos a su vez la contingencia, estrechez, finitud del mundo en el que estamos encerrados[...]* *Vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento*. Vattimo, G, "La posmodernidad: ¿una sociedad sociedad transparente?", en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp.18-19.

[12] Holloway, V. R., op. cit. p.48

[13] Rodríguez, Juan Carlos, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002. p. 651.

[14] Rodríguez, J.C., op. cit., p. 396.

[15] Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la narrativa posmoderna*, Barcelona, Del Mall, 1987, p. 15.

[16] Son algunos de los temas que cita en Holloway como recurrentes en los personajes de la narrativa

española de los años ochenta. Holloway, V.R., "La crisis del sujeto", en *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, op. cit. pp. 229-288.

[17] Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1994, pp.88-89.

[18] Aira, César., *La liebre*, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 23-24.

[19] Aira, C., *La liebre*, op. cit.. p. 49.

[20] "El acontecimiento ya no es tomado en la acción, sino en la especulación y en la reacción en cadena, concatenándose hacia los extremos de una facticidad que ninguna interpretación puede llegar a alcanzar [...] La simulación es precisamente este desarrollo irresistible, esta concatenación de las cosas como si éstas tuvieran un sentido, cuando sólo están regidas por el montaje artificial y el sinsentido. La subasta del acontecimiento mediante la desinformación radical". Baudrillard, J., *La ilusión del fin*, op. cit. p. 17

[21] Como expresaba en 1987 Ihab Hassan, en el prólogo de su obra *El giro posmoderno*, haciendo referencia a su visita a la exposición *Styles 85*, en el Grand Palais, que exhibía una colección de objetos posmodernos, *desde la chincheta hasta el yate: paseando por aquel fárrago lustroso [...], por aquellas hectáreas de parodia y burla, sentí cómo la sonrisa se me helaba en los labios*" Ihab Hassan, *El giro posmoderno*, citado en Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, op. cit. p. 35.

[22] Vid. Lipovetski, G., "La sociedad humorística", en *La era del vacío*, op. cit., pp. 136-172.

[23] Aira, César, *La prueba*, México, Era, 2002, p. 68

[24] Aira, César, *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona, 2004, pp. 104-105

[25] Vid. García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, FCE, 1994. p. 112.

[26] Aira, C., *La liebre*, op. cit. p. 34.

[27] Aira, C., *La liebre*, op. cit. p. 21.

[28] Aira, C., *La mendiga*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 51

[29] Aira, C., *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, pp. 70-71

[30] Aira, C., *La mendiga*, op. cit. p. 51

[31] Una idea que encontramos en Baudrillard: *Ahí reside por otra parte nuestro problema, en la medida en que esta encefalización electrónica, esta miniaturización de los circuitos, esta transistorización del entorno relegan a la inutilidad al desuso y casi a la obscenidad, todo lo que constituía anteriormente la escena de nuestra vida. Sabemos que la mera presencia de la televisión convierte el hábitat en una especie de envoltura arcaica, en un vestigio de relaciones humanas cuya supervivencia deja perplejo.* "El éxtasis de la comunicación", en *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1994. p. 15

[32] *La guerra de los gimnasios*, op. cit. p. 50

[33] La crisis de la personajidad, me parece una constante en los personajes de Aira, dicha crisis consiste, en opinión Castilla, en la transgresión de sus límites como condición de existencia "[...]cada personaje sabe- como lo sabe cada persona- dentro de qué límites ha de desenvolver su actuación. [...] Si los transgrede, o si por error su conducta resulta inadecuada, se expone a que sobrevenga una crisis de su personajidad". Castilla del Pino, Carlos. "La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje", en *Teoría del personaje*, Carlos Castilla del Pino compilador, Madrid, Alianza, 1989, p. 31.

[34] En Aira se produce algo similar a lo que Gonzalo Navajas observa en *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás, donde da la sensación de hallarnos ante una *parodia en segundo grado de una realidad más que ante la presentación de una situación con un objetivo mínimo de credibilidad*. Tal vez porque ya en la novela está sobreentendido el concepto del yo móvil y fluido que el paradigma del posmodernismo ha hecho habitual". Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, op. cit. p.95.

[35] Concentrémonos en uno de los pasajes finales de esta última novela. Tras todo un diálogo teórico acerca del sentido de la eterna guerra del Bien contra el Mal, de la riqueza y la pobreza, etc... los protagonistas tratan en el capítulo siguiente de rescatar a un gigante, ahora en un pequeño bote de vidrio y, de paso, al cerebro de *Ferdie* que sorprendentemente se ha objetivado- literalmente- en el exterior de su cabeza. Gocemos con este derroche de humor y unas gotas de metaliteratura: "El aire vibraba al ritmo de un único grito que proferían todos, sin excepción, incluidas las mujeres (eran las que más gritaban)

- Puuu-to, puuu-to, puuu-to.

Pero el espectáculo arrobador del bello joven desnudo montando en el cisne que surcaba majestuosamente el aire no había sido más que una breve distracción que pasó a un segundo plano ante algo muchísimo más extraño que había empezado a pasar mientras tanto, y hacia lo que se dirigieron las miradas, haciendo cesar el canto y transformando las risas y aplausos en muecas de creciente espanto.

El cerebro en la caja de vidrio, abandonado por el reflector, había empezado a irradiar luz propia, de un rosa venenoso, fluorescente, y esa luz se hacía más y más fuerte, y pulsaba... Hokkama dio dos pasos hacia atrás con gesto horrorizado. La masa rosa había crecido, había tomado una forma que empezaba a reconocerse vagamente... unas patitas, una cara adormecida de labios hendidos... unas... orejas... era sin duda alguna una liebre, *Ferdie* lo vio desde lo alto al mismo tiempo que todos y también él recordó la leyenda, que las condiciones de esta aparición sugerían irresistiblemente, de la *Liebre Legibreriana*, con cuyo nacimiento coincidiría el fin de la Argentina". Aira, C., *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Planeta, 2002,. pp. 134-135.

[36] Para Vattimo, la filosofía, mostrándonos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente, que tiene algo que ver más bien con el acontecimiento, el consenso, el diálogo, la interpretación, se esfuerza por hacernos capaces de captar esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como una oportunidad (chance) de un nuevo modo de ser (quizás: por fin) humanos (Vattimo, "Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?", en *En torno a la posmodernidad*, Ortiz-Osés A., op. cit. p. 19.)

[37] Aira, C., *La mendiga*, op. cit. p. 160

[38] Aira, C., *La liebre*, op. cit. p. 111.