

La imaginación visual de César Aira

CARMEN DE MORA

A pesar del título genérico de mi trabajo, me voy a centrar sólo en un libro de Aira de los treinta aproximadamente que ha escrito: *Cómo me hice monja*¹. Para finalizar la estructura compositiva de este relato —se da también en otros textos suyos— me baso en cuatro factores que se mezclan entre sí: la proyección autobiográfica de la novela, la intención paródica, la espacialización visual de la narración y la auto-reflexión o meta-ficcionalidad constitutiva.

En la novela, a lo largo de diez capítulos, alguien, ya adulto, evoca recuerdos de su infancia cuando tenía seis años: el primer helado, una intoxicación que estuvo a punto de costarle la vida, la enfermedad y estancia en el hospital; la prisión del padre; la incorporación tardía a la escuela y la inadaptación; la visita a la cárcel donde estaba encerrado su padre, la vida en solitario con la madre y el secuestro. Una historia relativamente breve y en apariencia sencilla. A este respecto, Laddaga ha destacado cómo Aira juega en sus obras con la “insignificancia” y trama sus relatos con materiales indigentes y menores”² —no en balde uno de sus textos más conocidos se titula *La mendiga*.

En un principio, el título hace pensar que se trata de la autobiografía de una monja. Invita también a ello la presentación de la historia a cargo de la voz narrativa:

 Mi historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado por un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. 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 hábitos³.

Pero, tratándose de Aira, el lector sabe desde el primer momento que le ha tendido una trampa. Ya en el transcurso del primer capítulo, la identidad del personaje alterna el género femenino con el masculino, más adelante, sin perder la condición femenina, responde al nombre César Aira y, además, el tema de la vocación espiritual de la monja se

1 César Aira, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

2 Reinaldo Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanérica*, 2001, año XXX, n°88, pág. 38.

3 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 9.

esfuma⁴ o, más bien, se transforma metafóricamente en la vocación literaria de un escritor. Aira parece sustituir el argumento de Proust de que “Un livre est le produit d’un autre moi” (“Un libro es el producto de un segundo yo”) y ficcionalizarlo a través de un personaje de doble identidad. Se trata, además, de un procedimiento destinado a producir extrañeza en el lector, a romper los hábitos de la percepción, que es la primera función del arte, para Aira (“Lo incomprensible”). Después del marco citado, sólo en clave paródica y descontextualizada retoma el autor expresiones, tácticas y maneras de contar la experiencia que recuerdan las autobiografías de monjas. Para Lidia Santos se trata de una parodia en abismo, pues el título estaría sacado de Lamborghini⁵ y parodia los relatos pornográficos escritos para consumo masculino, que a su vez parodian las confesiones religiosas del siglo XVIII.

Aira no escribe un relato pornográfico, al estilo de Lamborghini, pero sí utiliza el pretexto de la autobiografía espiritual con la misma intención paródica en que lo utilizaron los escritores del siglo XVIII, principalmente en el ámbito de los enciclopedistas franceses. En cualquier caso, el texto primigenio eran los escritos de religiosas donde ellas daban testimonio de sus experiencias e inquietudes. Se sabe que en el mundo hispánico existió un amplio corpus de escritos femeninos, propiciados probablemente por los confesores, que de ese modo controlaban la vida espiritual de las mujeres. ¿Qué relación existiría entre la novela de Aira y las confesiones de monjas? Para explicarla habría que considerar otro elemento que, a mi entender, crea la atmósfera de esta novela: el peronismo. Aira asociaría la saturación de religiosidad que impregnaba la vida pública y privada en determinadas épocas —siglo XVIII, en particular—, en las que proliferaron las autobiografías espirituales, con la invasión del peronismo (una verdadera religión en Argentina) propia de la época recreada por Aira en la novela. No obstante, el juego del escritor apunta más lejos. ¿Acaso no sugiere el título burlonamente la transformación de Eva Duarte, actriz, en Eva Perón? Aquí es donde entran en juego las vertientes intertextuales y de ambigüedad genérica del relato. Recordemos que Copi, a quien Aira dedica un ensayo importante⁶, hizo que su pieza *Eva Perón* (1969), en su estreno en París, fuera interpretada por un travestí. Y relacionada con el travestismo está la ambigüedad genérica del protagonista en *Cómo me hice monja*. Otra posible referencia a la pieza de Copi es el personaje de la enfermera-Perón que cuida niños en el hospital (cap. IV); en la obra de Copi, Eva Perón mata a la enfermera y hace que sea velada en su lugar. Al asociar la enfermera con Perón, Aira apunta una vez más a la ambigüedad genérica y al peronismo⁷. Tan pre-

4 Sí que determinadas expresiones de la novela están asociadas a ese mundo, igual que el estilo en que se traducen ciertas experiencias, pero descontextualizadas y con intención paródica. Por ejemplo, cuando explica su habilidad para teñir las mentiras de verdad (todo un simulacro con las arcadas desde la escena del helado): “Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente (C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 41).”

5 Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

6 C. Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

7 Lidia Santos, en “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas” (*Reelac*, otoño 1999, vol. 25, 48) analiza el mito de Eva Perón en Copi, Puig, Lamborghini y Aira. Destaca cómo la enfermera peronista es leitmotiv en Copi y Puig retomado por Aira, pero “al atribuirle el apodo, Aira lo transforma en un simulacro de Eva Perón, interpretación coherente con el papel que ocupaban las enfermeras durante el peronismo” (pág. 10). Tomás Eloy Martínez, autor de *Santa Evita*, refiriéndose a la personali-

sente como Copi está Lamborghini en este relato, especialmente a través de *El Pibe Barulo*. El protagonista de esta novela, Roberto Arnaldo Gasparparini, *Nal*, entre sus padres y los demás, es un idiota, un tarado y presenta trastornos de personalidad (masculina y femenina) —como el personaje de *Cómo me hice monja*—; el padre es autoritario y cruel, la madre, cómplice del padre, y, ambos, dos seres monstruosos (en la novela de Aira, en el capítulo tercero, también los padres se transforman en monstruos en las alucinaciones del protagonista durante su enfermedad). Sin duda, lo autobiográfico en *Cómo me hice monja* apunta tanto hacia las lecturas formativas de Aira, de aquellos a quienes considera sus maestros, como hacia vivencias reales de su infancia ambientadas en la atmósfera del primer gobierno peronista (1946-55); unas y otras están entreveradas sin que podamos deslindarlas⁸.

Volviendo al pre-texto, Josefina Ludmer, en “Las tretas del débil”⁹ reconoce que los géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), también llamados géneros de la realidad, textos fronterizos entre lo literario y lo no literario, han constituido tradicionalmente un campo preferido de la literatura femenina. Para Ludmer lo fundamental es

que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano; ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil¹⁰.

Esta táctica del débil es la que adopta Aira en el libro. No sólo porque se trata de la visión de las cosas a través de los ojos de un niño/a de seis años —resultaría difícil encontrar posición más débil—, sino porque desde esa “inocencia” nos contará la vida cotidiana bajo el peronismo. Para exagerar más aún la debilidad, su familia lo considera un tarado o un retrasado mental. El motivo del idiota, en cuanto espejo deformado de la realidad que lo rodea, cuenta en la tradición literaria —con nombres como Faulkner y Rulfo— pero no de la forma tan humorística en que lo trata Aira, más cercana a Lamborghini¹¹. A través del protagonista de *Cómo me hice monja*, Aira parodia el género autobiográfico, pues el personaje biografiado no sólo carece de identidad y género determinado, sino que

dad de Evita declara en una entrevista: “Yo, que me empapé todos los documentales en que salió, aún no tengo una visión unívoca. Era un ser complejo, una mezcla de intolerancia, fanatismo, violencia verbal, ternura y flaqueza femenina, capaz de un pensamiento muy autoritario y de mucha compasión a la vez. Y muy sincera... Felizmente para la novela, porque los personajes de una pieza son un fracaso absoluto. Ella incluso muerta era capaz de desatar el amor y la tragedia” (*El País*, 8 de noviembre de 2002, pág. 37). Es probablemente esa mezcla de rasgos que connotan virilidad y femineidad los que, desde una perspectiva satírica, convierten al mito en un travestí.

⁸ Precisamente, la recreación que hace Aira de la Argentina de Perón no es ajena a la influencia de Puig, Copi y Lamborghini.

⁹ Josefina Ludmer, “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, Unc., 1984, págs. 47-54.

¹⁰ J. Ludmer, art. cit., pág. 54.

¹¹ Dentro del universo airiano, este personaje guarda parentesco con el de Asís en “El vestido rosa” (1982).

atenta contra toda verosimilitud: la voz que cuenta la historia es la de alguien que muere en el último capítulo. Y no sólo eso, su propia constitución orgánica sufre extrañas alteraciones que lo transportan de la vida a la muerte y viceversa:

Nunca supe cómo salí de la heladería, cómo me sacaron... qué pasó... Perdí el conocimiento, mi cuerpo empezó a disolverse... literalmente... Mis órganos se hicieron viscosos... pingajos colgados de necrosis pétreas... verdes... azules... La única vida que producían era el ardor frío de la infección... de la descomposición... hinchazones... manojos de ganglios... Un corazón de tamaño de una lenteja latiendo en medio de los despojos... un silbido irregular en la tráquea torcida¹².

Aunque introduzca elementos verdaderos y cuente de forma magistral la relación del niño con el mundo que lo rodea, Aira no ha querido contar su vida como fue, sin más; creo que prefirió contar verdades y mentiras para representar en clave de humor, cómo vivió él la experiencia del peronismo en esos años.

Entre las aficiones de la niña/o César Aira en su relación con los adultos figuran las de convertir en verdad lo que es mentira, teñir las mentiras de verdad y mentir con la verdad. Estas tres posibilidades tienen una representación en abismo en el juego de los disfraces. Arturito Carrera¹³, amigo de la niña, quiso disfrazarla con una gran nariz de cartón —objeto lamborghiniiano— y una dentadura postiza de la abuela. Como la niña se resistiera por el asco a colocarse la dentadura en la boca, Arturo se la clavó en la nariz postiza para disfrazarla de “la niña que había sido mordida por el fantasma”; pero, sin darse cuenta, la pinza se clavó en su nariz: “Porque debajo de la narizota de Arturito (la de cartón, prestada) yo tenía mi nariz, la verdadera...”¹⁴. El disfraz, la mentira, se convierte en verdad y la niña resulta mordida (1^{er} caso); el episodio del disfraz es una mentira teñida de verdad, puesto que la dentadura es verdadera y capaz de hacer daño (2^o caso); y finalmente, si la niña acepta disfrazarse es porque el disfraz es no sólo eso, una simulación, una mentira, pero esa verdad de la mentira resulta ser falsa, puesto que lo que sólo era una ficción “la niña mordida por el fantasma” se convierte en realidad (3^{er} caso). Puede decirse que esta mezcla de mentiras y verdades o, mejor, mentiras que cuentan la verdad es la táctica seguida por Aira en *Cómo me hice monja*, siempre desde el humor y la caricatura. Y si consideramos que la nariz de cartón no pertenecía a la niña sino a su amigo Arturito, también estaría metafórico en este detalle el recurso a un género prestado (las vidas espirituales) para escribir su vida y, más aún, los préstamos que Aira adoptará de sus amigos.

Las referencias metaficcionales —del tipo que acabo de comentar— son numerosísimas en toda la novela. Las mismas anécdotas que evocan los recuerdos de la infancia contienen detalles que remiten continuamente a la construcción del relato. Por razones de tiempo me limitaré a uno de las más paradigmáticas: el episodio del helado que abre y cierra la historia. Éste me servirá, además, para referirme a la técnica de representaciones visuales, a base de imágenes, de Aira.

12 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 27.

13 Caricaturiza este personaje al escritor Arturo Carrera, íntimo amigo de Aira.

14 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 100.

Recién llegados a Rosario, desde Coronel Pringles, a los dos días, el padre la lleva a tomar un helado para cumplir una promesa que le había hecho:

Sería el primero para mí, pues en Pringles no existían. Él, que en su juventud había conocido ciudades, me había hecho más de una vez el elogio de esa golosina, que recordaba deliciosa y festiva aunque no atinaba a explicar su encanto con palabras. Me lo había descrito muy correctamente, como algo inimaginable para el no iniciado, y eso había bastado para que el helado echara raíces en mi mente infantil y creciera en ella hasta tomar las dimensiones de un mito¹⁵.

El padre le compra un helado de frutilla de diez centavos y, cuando lo prueba, la niña experimenta un tremendo asco, él, indignado, la obliga a tomar varias cucharadas hasta que la niña empezó a dar arcadas. Cuando se da cuenta de que el helado estaba en malas condiciones, el padre se enfrenta al heladero, sostiene una violenta discusión con él y lo mata. El motivo seminal del helado (relato) determina todo lo que sucede después, es decir, todos los contenidos narrativos. El episodio es también un paradigma o espejo en el que se reflejan las demás ocurrencias de la novela, además de servir de apertura y cierre, pues, en el último capítulo, la esposa del heladero, para vengarse del padre secuestra a la niña y la mata introduciéndola en un tambor repleto de helado de frutilla. La narración termina con un regreso a los orígenes, metafóricamente a la masa informe de la escritura que sólo recobrará su forma a través de los, mecanismos de lectura, cuando el helado de frutilla se forme de nuevo:

Contuve el aliento porque sabía que no podía 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... Y tenía los ojos abiertos, por un extraño milagro veía el rosa que me mataba, lo veía luminoso, demasiado bello para soportarlo... debía de estar viéndolo no con los ojos sino con los nervios ópticos helados, helados de frutilla.

Cómo no relacionar la experiencia de la niña que va por primera vez de la mano de su padre a probar un helado con el recuerdo del coronel Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, de “aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. En esa tarde, cuando Aureliano toca el bloque de hielo, hace un comentario que, sin duda, no era el esperado por su padre: “Está hirviendo, exclamó asustado. Pero el padre no le prestó atención, embriagado por la evidencia del prodigio...” Al final de *Cien años...* Aureliano Babilonia es consciente de que va a morir —como la niña/ o de Aira— y también reaparece el motivo del hielo (ficción) a través de los espejos (“que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos (...”). Siguiendo con las posibles intertextualidades alusivas a los padres literarios, el padre que llega a la ciudad y se dispone a cumplir la promesa que le ha hecho a su hija también puede leerse como inversión del comienzo de *Pedro Páramo*, donde el hijo llega al pueblo para cumplir una promesa que le había hecho a su madre. El helado había echa-

15 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., págs. 9-10.

do raíces en la mente de la niña de la misma manera que Comala en la imaginación de Juan Preciado. Y en ambos personajes se produce una desmitificación cuando se enfrentan a la realidad (el helado, Comala). En relación con los comienzos aludidos, asociados al mito de los orígenes, Aira llevaría a cabo una trivialización intencionada del procedimiento, una parodia. De la misma manera, parodia procedimientos particularmente borgianos, como las representaciones en abismo o los postulados panteístas¹⁶; inclusive su propia obra a través de sus fetiches favoritos, los enanos, como el personaje de la Madre Corita, la enana del hospital. El mismo Aira es objeto de burla en la novela (un tarado, un retrasado mental), y también el escritor Arturo Carrera, uno de sus mejores amigos.

La narración del episodio del helado y de los que le siguen revela una técnica constructiva característica de Aira: recurre a escenas que son “cuadros vivos”, hilvanadas entre sí, repletas de hermosas imágenes muy visuales y, a veces, de extraordinaria inventiva. Pero entre tales imágenes y fábulas, “perspectivas esquemáticas”¹⁷, existen lugares vacíos, se da un valor de determinación que radica en el proceso de lectura, y sólo podrá cubrir el lector¹⁸. En esos vacíos es donde puede sorprender el lado amargo de la risa airiana¹⁹. Metafóricamente, esta última idea está representada en el texto. Cuando la niña ve el helado, el rosa de la frutilla le encantó, pero al probarlo le resultó repugnante; también la dentadura postiza, que parecía inofensiva, le provocó una dolorosa mordedura. Lo cierto es que a pesar del barroquismo, o precisamente a causa de él, las significaciones se resisten casi siempre en la primera lectura de una obra de Aira.

Para desarrollar mejor una de las estrategias que, a mi entender, utiliza en la construcción de sus historias, me detendré en la imaginación visual y su relación con la representación espacial del tiempo, que se puede resumir con una expresión del propio Aira, “incluir la imagen en la línea”. La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver, la imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. Hay que distinguir, por tanto, entre percepción y representación. Un rasgo característico de la escritura de Aira es hacer que la representación parezca percepción, precisamente por la espacialidad de las imágenes. Me confirman esta hipótesis los ensayos de Aira sobre algunos de sus escritores y artistas favoritos (Pizarnik, Lamborghini y Copi), y sus reflexiones sobre literatura. En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik²⁰, caracteriza el trabajo de la autora mediante la visualidad de la imagen, marca surrealista. Y, refiriéndose a “La condesa sangrienta”, artículo que escribió Pizarnik sobre el libro del mismo nombre de la escritora surrealista Valentine Penrose, explica Aira que “el grueso del texto está compuesto de estampas o pequeñas escenas cuasi teatrales, haciendo hincapié en lo visual”.

15 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., págs. 9-10.

16 Véase al respecto el capítulo octavo, donde los complejos juegos mentales del personaje evocan, en un plano humorístico, algunos momentos de “Las ruinas circulares”.

17 Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998.

18 Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989, págs. 133-148.

19 El lado amargo sería en este caso el autoritarismo y el miedo, entre otros efectos, que se dejan entrelazar en las vicisitudes que le ocurren al niño, en una ciudad provinciana a la que acaba de trasladarse con su familia, bajo el gobierno peronista.

20 C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1998.

Sobre Copi, sostiene que su trabajo primero y último es crear espacio dentro del tiempo. La visualidad de Copi procede del cómic: “Ante su visualidad exacerbada y sus complicadas catástrofes, uno se pregunta si no serán los cómics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar, y entonces escribió”²¹.

Partiendo de la premisa de que la naturaleza de la obra literaria es esencialmente temporal, existe una espacialidad literaria, como se sabe. De las diversas modalidades que presenta me interesa, en particular, la que conviene a la descripción que encara los procesos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a extender el relato en el espacio²². Lo que se describe, en este caso, no son objetos, sino situaciones o procesos psíquicos. Para Joseph Frank, escritores como T. S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust y James Joyce, en la literatura moderna, se mueven en la dirección de la forma espacial, y lo mismo sucede con la poesía moderna, que también está basada en una lógica espacial. La literatura moderna se ha comprometido en transformar el mundo temporal de la historia en el mundo intemporal del mito, que encuentra su expresión estética en la forma espacial²³. Aira es heredero, en este sentido, de la prosa vanguardista que impuso un tratamiento poético de la materia narrativa y privilegió la lógica espacial sobre la temporal. De hecho, en su ensayo “La nueva escritura” valora el poder innovador de Proust y reivindica las vanguardias y su vigencia. Aira se identifica con el espíritu de las vanguardias porque, dentro de la creación, antepusieron el proceso al resultado, hicieron de la “obra” el procedimiento para hacer obras, sin la obra. Es ahí donde interviene también el concepto de azar —inspirado en la forma compositiva de John Cage— que reivindica para la creación y que tanta perplejidad provoca en los lectores: “Creo que lo más sano de las vanguardias (...) es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados”.

Pero la espacialidad narrativa no se ha contaminado simplemente de la poesía; no menos decisivos han sido el teatro, el cine, la televisión y la revolución audio-visual que ha conocido esta época. La estructura básica del lenguaje cinematográfico, especialmente en el cine mudo, consiste en un conjunto discontinuo de imágenes que esconde su discontinuidad, al ser cada imagen una reconstrucción por medios fotográficos de un aspecto visual de determinado objeto o situación objetiva. La sucesión y fusión de tales imágenes generan la apariencia de eventos en su desarrollo total concreto, temporalmente extendidos²⁴. A través de las imágenes se presentan ante nuestros ojos las ocurrencias físicas y psíquicas de objetos y personajes. Aunque el lenguaje narrativo y el lenguaje fílmico son distintos, obviamente, la contaminación entre ambos es un hecho. No por casualidad tomo el ejemplo del cine mudo, pues si ya está sugerido en la manera de contar el episodio del helado —que bien podría ser una escena tragicómica sacada de aquél, por la descripción visual de expresiones y gestos de los personajes—, existen escenas más directamente alusivas, como la que transcurre en el hospital, donde asistimos a los esfuerzos

21 C. Aira, *Copi*, ed. cit., pág. 41.

22 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pág. 59.

23 Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Jersey, Rutgers University Press, 1991, pág. 10.

24 R. Ingarden, art. cit., pág. 378.

desesperados de la enfermera, Ana Módena, por hacerse entender por la niña mediante un encadenamiento caótico de gestos, una verdadera pantomima. Lo mismo sucede en la experiencia inicial en la escuela cuando todavía no sabe leer y no puede entender nada:

Las primeras semanas pasaron en forma de imágenes puras. El ser humano tiende a darle sentido a la experiencia mediante la continuidad, lo que sucede se explica por lo que sucedió antes; no puede sorprender que yo persistiera en mi reciente acomodación a Ana Módena y siguiera viendo gestos, mímica, historias sin audio ante las cuales no podía hacer nada. Nadie me había explicado el objeto de la escuela, y yo estaba lejos de poder adivinarlo. (...) Lo tomaba, y con cierta obstinación, como un espectáculo, como una volatinearía²⁵.

Y el descubrimiento de la escritura se expresa en estos términos: “era el enmudecimiento de las palabras, la mímica, el proceso por el que las palabras se significaban”²⁶. Si la escritura es la mímica de las palabras, y el cine mudo o la pantomima son la imagen sin palabras, la estructura antitética al cine mudo y la pantomima son los radioteatros. En el capítulo séptimo, el narrador se detiene en este medio esencial de la cultura de masas, en la época evocada, que se convierte en otra referencia metafictional: “Para mí era una realidad. Una realidad que no se veía, de la que sólo se oían las voces y ruidos. Las visiones las ponía yo. Salvo que dentro de esa realidad estaba la voz del Padre, mi momento favorito, en el que todos, ya no sólo yo, tenían que poner la visión. Dios era la radio dentro de la radio”²⁷. Pero sobre todo podría asociarse la escritura de Aira con otro arte menor que se viene utilizando en la literatura argentina desde los años sesenta: la historieta o cómic. Un tipo de texto relacionado con las artes del relato y el espectáculo que, sin dejar de tomar distancia, dialogaba con el cine, la literatura y los géneros televisivos. Oscar Steimberg explica el interés teórico y crítico que la nueva historieta de aventuras ha suscitado entre los intelectuales por la correspondencia que mantiene con el conjunto del modo contemporáneo de intercambio y procesamiento de signos, que excede el campo de la búsqueda y la producción “intelectual” y recorre todos los lenguajes y géneros del universo mediático”²⁸.

La familiaridad de Aira con el lenguaje historietístico proviene de las nuevas transformaciones culturales producidas en Argentina desde los años 60 que incentivó la invasión de los géneros narrativos “altos” por los “bajos” y, de forma muy directa, a través de sus amigos Lamborghini y Copi.

Volviendo a la fábula del helado, se da en ella un contraste muy marcado de reacciones: el autoritarismo y la violencia en el padre; la debilidad, el miedo, el sentimiento de culpa, el horror, la angustia y, finalmente, la rebeldía a través de la mentira (las arcadas), en la niña. Las arcadas representan en el sistema simbólico del relato el punto donde la ficción se confunde con la realidad, donde el simulacro se hace real. “El recuerdo de

25 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 50.

26 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 56.

27 C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 76.

28 Oscar Steimberg, “La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol.11, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 2000, págs. 539.

papá en la heladería las hacía más reales que la realidad —reconocerá más tarde la voz narrativa—, 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”²⁹.

El motivo de la arcada —en cuanto simulacro de lo lleno (vómito), pero vacío— posee una valor metaficcional y será recurrente en el relato, pero de forma inversa, esto es, a través de una proliferación que se extiende a toda la novela: “...Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia... porque no tenía más historia que mi angustia”³⁰. La angustia sería el equivalente de las arcadas, un agujero que no se puede explicar sino a través de representaciones que son las sucesivas escenas e historias que se yuxtaponen en la novela. Así, durante la enfermedad de la niña por intoxicación, la fiebre la sumerge en un delirio constante que la lleva a elaborar barrocas historias, donde encajan tres piezas, sus padres y ella, y la constante es el horror, como en la escena del helado. Pero, después del trauma de la intoxicación y del homicidio cometido por su padre, a causa de ella, aprenderá a liberarse de la angustia a través de los simulacros, de la confusión entre verdades y mentiras, e incluso a disfrutar generando ella misma situaciones, no tan graves como la del helado, distintas, pero equivalentes. Así le sucede, en el hospital, con el médico y Ana Módena, la enfermera-Perón de la Sala de Pediatría; en la escuela, con la maestra; y en la prisión a donde acude a visitar a su padre.

Las micro-ficciones que inventa la niña/o de *Cómo me hice monja*, sus juegos y fantasías, son —como ya dije— espejos deformados de la realidad, más exactamente, de la realidad argentina. La combinación de historia argentina y fantasía está presente en numerosas historias de Aira. Una de las más cercanas, en ese sentido, a *Cómo me hice monja*, es “El vestido rosa”, en torno a la expedición al desierto del general Julio A. Roca en 1879. En la novela que nos ocupa, Aira se remonta al primer gobierno peronista (1946-1955) porque coincide con sus primeros años y significó un modo de hacer política marcado por el autoritarismo y la represión. Pero, de la misma manera que el episodio del helado contagia las demás ocurrencias narrativas en una especie de encadenado, en la realidad argentina la enfermedad del peronismo no fue sino el comienzo de otros brotes más dañinos. A pesar de que los juegos infantiles se mezclan con la realidad dentro de la ficción, sin que podamos delimitar fronteras, son numerosas las variantes de violencia y autoritarismo en la novela: torturas, envenenamientos, homicidios, persecuciones, secuestros, desapariciones. Los ejes de la narración discurren, además, en torno a núcleos en los que siempre se dirime una relación, real o implícita, de autoridad y poder: la familia, la escuela, el hospital, la cárcel. Para reforzar esta posible lectura, las dos referencias, reales o ficticias, al contexto argentino de esa época están en relación con los episodios de apertura y cierre del relato: la intoxicación y el secuestro.

Yo había sido víctima de los temibles ciánidos alimenticios... la gran marea de intoxicaciones letales que aquel año barría la Argentina y países vecinos... El aire estaba car-

²⁹ C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 41.

³⁰ C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 28.

gado de miedo, porque atacaban cuando menos se los esperaba, el mal podía venir en cualquier momento, aún en los más naturales... la papa, el zapallo, la carne, el arroz, la naranja... A mí me tocó el helado³¹.

Por aquel entonces la prensa amarilla se estaba haciendo un festín con los cadáveres exangües de niños de ambos sexos violados en los baldíos... Sin sangre en las venas; era una ola de vampiros que cubría el país³².

En *Cómo me hice monja* se narra nueve meses de la existencia de un niño/a de seis años recreada a través del recuerdo de un adulto, aunque sin perder de vista la perspectiva de su imaginación infantil; pero, mediante un sistema de inclusiones, describe también el proceso de escritura desde sus orígenes —como sugiere el simbolismo genésico de los números citados—. En una de sus reflexiones sobre la creación explica Aira:

Yo al estilo lo he llamado el “mito personal” del escritor, porque creo que termina abarcándolo todo, la vida y la obra, en un continuo incesante. El resultado último de la contemplación de ese continuo es la transparencia. Todo escritor va hacia la claridad perfecta, pero el camino es un rodeo por lo incomprensible. Si va a lo claro por el camino de lo claro, suele quedarse en lo obvio, que es la forma más derrotista de la melancolía en literatura (...); la claridad definitiva de la obra triunfante vuelve a ser oscura, más oscura cuanto más clara, y eso asegura la eterna juventud de la obra de arte (“Lo incomprensible”).

Si aplicamos estas palabras al episodio seminal del libro, nos encontramos con el mito en el primer capítulo que envuelve todo lo que va sucediendo al personaje hasta la última visión (la transparencia) cuando muere dentro del tambor del helado. No pretendo transmitir la idea de una construcción coherente en esta novela. El final es tan inesperado como irreal; hay un salto de nivel desde la fantasía del juego (el juego de las persecuciones) a una hipotética realidad todavía más fantástica. Con ello Aira priva al lector del cualquier asidero lógico de causalidad. “Los finales de Aira —escribe Laddaga— nunca se preparan; advienen súbitamente. De ello se deriva un comentario que no es infrecuente entre sus lectores: que sus libros acaban en general, de un modo insatisfactorio, innatural, forzado; que traicionan el contrato narrativo dilapidando el capital narrativo que han erigido”³³.

Sin embargo, en el sistema literario de Aira un final así es posible sin incurrir en contradicciones. “En contraste con la lectura lineal que admite el tiempo, —sostiene— el espacio puede recorrerse en cualquier sentido, una y otra vez; de ahí las resurrecciones (de los personajes)”³⁴. Él cuenta con la representación teatral (que sería otra representación visual): “Los muertos en el teatro se levantan *en la vida*, es decir, cuando la representación ha terminado”³⁵. Pero —como hiciera Copi en sus obras— transforma la situa-

³¹ C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., pág. 27.

³² C. Aira, *Cómo me hice monja*, ed. cit., págs. 106-107.

³³ R. Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanérica*, 2001, año XXX, n°88, pág. 46.

³⁴ C. Aira, *Copi*, ed. cit., pág. 114.

³⁵ C. Aira, *Copi*, ed. cit., pág. 117.

ción y resucita a los personajes dentro de la ficción y no fuera. Sabemos, pues que la niña/o César Aira no muere en la heladera y por eso pudo contarnos su historia. Pero no es sólo eso. La heladera es un objeto metatextual, como el helado. *La heladera* es una pieza de Copi, en la que él, único actor, representa seis personajes; en cuanto objeto escénico, es un elemento que domina toda la escena y no llega a abrirse: “La heladera — escribe Aira— es el emblema del teatro de Copi. Es la escena dentro de la escena (y preservada para siempre), ideal para guardar un cadáver, es realista y maravillosa a la vez, cornucopia, promesa, amenaza...”³⁶.

A la luz del texto de Copi el final de *Cómo me hice monja* ofrece otras connotaciones. La heladera es una caja en la que queda guardada la infancia del propio Aira y de la primera experiencia en Rosario, grabada para siempre en su memoria. Es el recipiente que contiene al niño/a y al mítico helado con que dio comienzo la historia. La heladera es, en suma, el texto.

36 C. Aira, *Copi*, ed. cit., pág. 120.