

EL VOLANTE DE CÉSAR AIRA O CÓMO NO ESCRIBIR UNA NOVELA

EL VOLANTE, BY CÉSAR AIRA, OR HOW NOT TO WRITE A NOVEL

PEDRO PUJANTE HERNÁNDEZ
Universidad de Murcia
pujante1000@hotmail.com

RESUMEN: En este artículo pretendemos analizar las implicaciones que se derivan de enunciaciones autoficcionales de carácter fantástico y su relación con el humor en la obra *El volante* (1992) del autor argentino César Aira. En ella, la parodia y lo inverosímil promueven una lectura fantástica y absurda en una historia saturada de elementos humorísticos y paródicos, donde diferentes niveles diegéticos complejizan las nociones de realidad a través de juegos metalépticos en los que el autor se autonarra "actuando" como personaje caricaturizado.

PALABRAS CLAVE: Autoficción fantástica; humor; parodia; metalepsis

ABSTRACT: This paper will examine the implications derived from the fantastic autofictional statements and its relations with humour in the novel *El volante* (1992), by the Argentinian author César Aira. The parody and the implausibility foster a fantastic and absurd reading, where different diegetic levels make the notions of reality more complex through metaleptic games in which the author self-narrates and "acts" as a caricatured character.

KEYWORDS: Fantastic Autofiction; Humour; Parody; Metalepsis



En este artículo se pretende examinar cómo en la novela *El volante* de César Aira el autor se vale del absurdo-fantástico, el humor y la autoficción para construir un relato que, paradójicamente, se niega a sí mismo. A través de diferentes recursos –puestas en abismo, digresiones, metalepsis o metanarraciones– la no-

vela parece evitar ser (o parecer) lo que en síntesis es: una novela. Para poder estudiar cómo César Aira “construye” esta antinovela prestaremos atención a los elementos cómicos y fantásticos, al fenómeno de la autoficción fantástica, según la expresión de Vincent Colonna, analizando la poética aireana, basada en fórmulas como la “escritura mala”, la improvisación o la digresión sistemática y la autofiguración disparatada. Para ello, en primer lugar, trataremos de explicar cómo lo fantástico y el humor aireanos se relacionan y complementan y desestabilizan el principio de verosimilitud narrativa. Después, veremos cómo a través de la metalepsis y la autoficcionalización fantástica se consigue potenciar el efecto humorístico, pero también el fantástico. Observaremos cómo Aira construye la novela a través de enunciaciones con las que niega su propia escritura, ya sea de forma explícita, o mediante diferentes recursos: un narrador no-escritor, el imposible formato de escritura empleado o la propia consideración de la obra como comentario de una novela.

Lo fantástico y el humor parecen discursos irreconciliables y de hecho, admitámoslo, la mayoría de los relatos fantásticos se fundan en el misterio, el terror y sentimientos de extrañeza que se alejan de la comicidad y el tono festivo de cierto tipo de literatura de humor. El teórico Louis Vax, no obstante, subraya la compleja relación entre ambos registros y, tras advertir de la aparente incompatibilidad que existe entre los regímenes de lo fantástico y lo humorístico, precisa que se advierte una relación oculta entre la risa y el miedo. Aclara Vax que “[l]as máscaras que nos hacen reír en carnaval, ¿no representaban primitivamente el rostro de los muertos?” (1965: 15). En este sentido, no podemos sino advertir la existencia de numerosas obras de factura fantástica que también participan de lo cómico. Autores españoles como Javier Tomeo, Ramón Gómez de la Serna, Pere Calders, Quim Monzó o Álvaro Cunqueiro, por citar unos pocos, se valen de los recursos del humor, la ironía y la gamberrada en obras fantásticas, en las que el tejido de la realidad es sistemáticamente violentado a pesar de los tonos frívolos de sus enunciados. Igualmente, autores hispanoamericanos como Julio Cortázar (recordemos *Historias de cronopios y de famas*, 1962), Augusto Monterroso o más recientemente César Aira, han imbricado lo humorístico con lo fantástico con total naturalidad (entendiendo lo fantástico en un sentido amplio en el que se contradice la lógica y lo explicable), demostrando que este aparentemente improbable binomio es capaz de sustentarse con efectos sorprendentes. Además de no ser incompatibles, ambos registros coinciden “en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable” (Boccuti 2018: 11).

1. METALEPSIS: EL EFECTO FANTÁSTICO Y/O HUMORÍSTICO

Explicaba Gerard Genette, refiriéndose al recurso de la metalepsis, en *Figures III*, que el carácter transgresivo del procedimiento produce en el relato un efecto humorístico o fantástico (Genette 1972: 244). En otra ocasión, esta vez en el ensayo, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, afirmaba Gérard Genette que la meta-

leipsis se habrá de considerar como una ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que quizá no pueda conseguir una total suspensión de la incredulidad, pero sí una simulación lúdica de la credulidad (Genette 2004: 28). La misma idea han sostenido Toro, Schlickers y Luengo al explicar que “[l]a intromisión metaléptica del autor en su propio mundo narrado puede tener, pues –como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional– un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista” (2010: 16).

La metaleipsis, por tanto, no se limita a un simple juego retórico, sino que tiene un carácter ontológico, que evidencia una trasgresión entre los órdenes narrativos, especialmente en el caso de la autoficción o “metaleipsis descendente”, según la terminología de Frank Wagner. En su ensayo sobre la autorreferencia en la novela vanguardista española, Ródenas de Moya establece, junto a las metaficciones discursiva y diegética, la que denomina metaficción metaléptica, un tipo de metaficción “en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa” (1998: 15). Esta ruptura siempre causa un efecto sorprendente que puede ser tanto fantástico como hilarante.

Aunque Genette distingue el efecto humorístico del fantástico, ambos pueden coexistir. En el relato de Woody Allen, “The Kugelmass Episode”, incluido en *Side effects* (1980), encontramos un claro ejemplo en el que lo fantástico y lo humorístico establecen un diálogo no excluyente. El efecto humorístico se debe al choque que produce el encuentro inesperado entre elementos de dos universos ontológicos diferenciados y lo chocante de las anécdotas amorosas entre la señora Bovary (personaje ficticio, extraído de una novela) y un personaje “real” del siglo xx (en la diégesis del relato de Allen). Pero, también hay un efecto fantástico al comprobar el sorprendido lector esta disolución de los márgenes entre el mundo de ficción que se quebranta dentro de la propia ficción, en *mise en abyme*, y la interacción entre personajes novelescos de distintos órdenes diegéticos. Lo mismo se puede aplicar a *El volante* (1992) de César Aira, además de otras de sus obras (*La serpiente*, 1997), en las que “la proyección del autor se carga de ironía, sátira y hasta distorsión grotesca” (Casas 2014: 11), y la diégesis es subvertida a base de interpolar diferentes estratos narrativos.

2. LA AUTOFICCIÓN FANTÁSTICA EN CÉSAR AIRA

Vincent Colonna (2004) ha descrito cuatro categorías de autoficción, denominando una de ellas como “autoficción fantástica”. Según el profesor francés, la “autoficción fantástica” consiste en una obra en la que

[e]l escritor está en el centro del texto como una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. (Colonna 2012: 85)

En la obra de César Aira se percibe una constante autorrepresentación borrosa, el autor juega al escondite, se muestra y se oculta a base de enunciaciones ambiguas. La autoficción está, de hecho, caracterizada en gran medida en la presentación ambigua de la identidad del narrador, sometiendo su yo al juego de ser y no ser al mismo tiempo. La autoficción, como sabemos, se basa en “el principio de distanciamiento o de no identificación por el cual el autor se borra en el texto, se esconde o se hace otro” (Alberca 2003: 332). Gérard Genette ya había señalado esta problemática intrínseca en los juegos de la identidad de la autoficción, cuando el autor nos advierte: “yo, autor, voy a contar una historia cuyo protagonista soy yo, pero no me ha ocurrido” (Genette 1993: 70). Por lo tanto, no resulta extraño que autores como César Aira recurran a argumentos fantásticos para insertarse nominalmente como protagonistas, configurando un avatar de sí mismos que “actúa” en la narración. Además, estos juegos autoficcionales fantásticos también participan, como aquí defendemos, del humor, el absurdo y la parodia.

3. *EL VOLANTE* O EL TEXTO QUE SE NIEGA A SÍ MISMO

El argumento de esta novela no es fácil de resumir. La novela arranca cuando Norma Traversini decide abrir un taller de expresión corporal. Para ello se pone a escribir un volante informativo que finalmente se extenderá en una digresión narrativa consistente en la reseña de una novela de aventuras en la que aparece una serie de personajes disparatados y escenas exóticas. Como en otras novelas de César Aira en la misma década de los 90, *El volante* se caracteriza por su surrealismo desaforado en el que se desfigura toda apreciación mimética, sin concesiones a cualquier tipo de realismo. El título de la novela responde al formato en el que se pretende presentar el texto: un volante, es decir, una hoja informativa. En el diccionario de la RAE podemos extraer, de las casi veinte acepciones que el término “volante” ostenta, la siguiente: “Hoja impresa, de carácter político o publicitario, que se reparte en lugares públicos”. Esta definición es a la que remite el ambiguo título del libro. Comienza la novela-volante con el tradicional saludo: “Queridos vecinos de nuestro barrio de Flores” (Aira 2003: 7) situándonos ante un documento por definición, conciso, breve e informativo y, por tanto, que se caracteriza por ser un formato incongruente con cualquier texto narrativo, que el lector de novelas no puede sino percibir como contradictorio.

Así desde el comienzo toda la novela se plantea como un artefacto que en su misma enunciación y formato deviene simulacro, falsificación o broma. Cualquier posibilidad de establecer una relación estable entre el lector y la lectura de ficción se ve alterada desde los inicios. Es, como trataremos de demostrar, una tentativa negativa de escritura novelesca que se salda paradójicamente con la escritura de una novela. Una tautología. El volante, un panfleto publicitario para anunciar el “Taller Lady Barbie de expresión actoral”, es el documento sobre el que se inscribe el texto novelesco. Se percibe, pues, la ironía ya que el volante busca animar a los futuros clientes a desarrollar “la eficacia absoluta del gesto, de alguna manera lo opuesto a la expresión literaria” (García 2006: 123). *El volan-*

te funciona como una *mise en abyme* vertiginosa porque los lectores creemos (equivocadamente) que Traversini nos devolverá a su realidad y nos sacará de la escritura de su volante (que es la diégesis novelesca ambientada en la India) en cualquier momento. Hay, como se desprende, una autoconciencia de esta abismación narrativa: “Todo se hace acumulación cristalina de niveles, hasta el vértigo: explicación de la explicación de la explicación” (Aira 2002: 82). Sin embargo, el juego de cajas chinas nos introduce en un relato disparatado, más bien el comentario de un relato (como los mejores cuentos de Borges, en los que se resume una novela imaginaria) que se desliza en el supuesto (y falso) folleto publicitario. O, a la inversa, mediante un procedimiento antiborgeano, ya que Norma Traversini/Aira “procede a extraer el cuento de la novela, y a seguir en la novela” (Contreras 2002: 198).

Por tanto, no leemos la novela ya que, según nos explica Norma, la propia narradora, la literatura ha muerto y ya nadie lee novelas, ni siquiera ella: “No leo libros, por supuesto, porque eso me llevaría un tiempo que no tengo” (Aira 2003: 19). El fin de la literatura, topos recurrente en la obra aireana, aquí es tangencial. La novela, reducida por tanto a comentario de una novela, es además una digresión de este supuesto texto promocional que Norma Traversini, la Profesora de Arte Escénico, diplomada en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, de veinticuatro años, pero dilatada experiencia, pretende deslizar por debajo de las puertas de los vecinos del barrio de Flores para animarlos a participar en su estrambótico taller

Por lo tanto, si la narradora, Norma Traversini, está escribiendo un volante publicitario, la diégesis novelesca que ocupa el grueso de *El volante* no es más que una digresión amplificada, es decir, un desvío monumental de lo que en realidad deberíamos estar leyendo: un (breve) volante de un taller de expresión actoral. Pero al contrario de lo que sucede en *La costurera y el viento* (1994), novela-digresión que es la figuración de un escritor en París, es decir, una construcción literaria justificada por la lógica desde su propuesta inicial, aquí la construcción es inverosímil e ilógica, ya que sus cimientos son un escueto papel de información publicitaria. Por lo que un relato, por breve que fuese, en estas condiciones no sería posible por dos motivos. Primero, ¿cómo incluir, en un documento que por su naturaleza ha de ser escueto, un comentario sobre una novela que en realidad es una novelita de más de cien páginas? Además, ¿qué relación tiene un taller de expresión actoral con unas aventuras en una India espectral? Esta serie de contradicciones se llevan al extremo, tanto estructuralmente: novela/folleto, relato/taller de expresión; como cronotópicamente: Barrio de Flores en el siglo xx / India, colonia inglesa de fin de siglo xix. Sin olvidar la mayor de las discrepancias: la imposibilidad de escribir que se opone a la precipitación del relato y la pericia narrativa de quien no es escritora ni siquiera lee.

La imposibilidad de escritura de esta novela (en realidad los lectores estamos leyendo un folleto con comentarios) está también expresada explícitamente por la narradora quien en varias ocasiones nos advierte de que no sabe escribir, de su incapacidad para narrar: “no sé escribir. Ojalá supiera [...]. No soy escritora, soy actriz” (Aira 2003: 82), convirtiéndose la supuesta indecibilidad de una his-

toria en la propia historia que estamos leyendo. Las contradicciones, entonces, se acumulan, y lo que se insinuaba como un texto publicitario se va travistiendo ("Traversini" es el apellido de este Aira disfrazado de narradora incapaz de acometer la sencilla tarea de escribir un folleto) en una novela de aventuras en la India. Recordemos de paso que en la obra de Aira abundan los no-escritores, seres abocados a la escritura desde paradójicas posturas. En *Varamo*, por ejemplo, el protagonista es un funcionario al que la casualidad le impele a escribir un único poema por el que se hará famoso. En la novelita *Yo era una niña de siete años* (2005), Héctor es un ser incapacitado para la escritura que, sin embargo, ha sido investido con el título de cronista de viaje. Parménides es un jerarca griego que, al no saber escribir, encarga su gran obra a Perinola, un *ghost-writer*. También el protagonista de *El mago* (2002), alter ego de Aira frustrado por la imposibilidad de crear arte, al que unos editores animan para que componga un libro:

- No sé escribir. Quiero decir: no sé escribir libros. Me gustaría, pero tendría que hacer todo el aprendizaje, ir a un taller literario...
- ¡Olvídese de eso! Escribir un libro es como escribir una frase. ¿Sabe escribir una frase? Escriba muchas, y es un libro. Cualquiera puede.
- Pero no cualquiera escribe.
- La gente no escribe por una superstición; porque creen que hay que hacerlo bien. (Aira 2002: 136)

Aunque el no-escritor que más sintoniza con Norma es el payaso ágrafo de la novelita cómico-grotesca *Los dos payasos* (1995), quien ha de recurrir a su compañero en la función (el otro payaso) para que este le escriba una carta de amor a su novia. El argumento de la novela se monta precisamente en los malentendidos que de la redacción de esta carta de amor se desprenden, y que conforman una performance absurda en el circo con la mala praxis escritural tematizada y ridiculizada mediante juegos de palabras zafios. La no-escritura, como se ve, es una justificación de la "literatura mala", la propuesta estética aireana-duchampiana de un arte sin réditos ni compromiso, que se vale por sí mismo y cuya obra cobra sentido como *ready-made* extraído de su contexto, de su ascendencia canónica.

Para dificultar más la probabilidad de "rescritura" de esta antinovelita leemos que en realidad está siendo escrita de un modo artesanal, "usando el método llamado, a la inglesa, de 'stencil', 'extensil' dirán ustedes, para imprimir luego con un mimeógrafo" (Aira 2003: 44), pero al carecer de máquina de escribir Norma se ve en la tesitura de hacer las incisiones en el papel a mano, lo que supone que la escritura de este volante es el producto de un proceso penoso y lento. Es decir, una fabricación artesanal pero cuya elaboración ofrece el margen de tiempo suficiente a la escribiente para hacerse una imagen mental del relato. Así, con una clara alusión al tebeo, la narradora nos confiesa que si también supiera dibujar "podría contar toda la novela en forma de historieta, y sería mucho más rápido" (Aira 2003: 45). Esta negación de lo visual también se contradice con la extrema visualización de algunas de las escenas del relato, que participan de lo *pulp*, las aventuras trepidantes de los dibujos animados y una escenografía muy

gráfica que remite al imaginario televisivo de serie B. Estética y velocidad van de la mano, y la aceleración está condicionada por su propia dinámica, como sostiene Sandra Contreras: "El relato pasa decididamente a 'la acción' y cristaliza, podríamos decir, el 'género de los villanos'" (2002: 201), con ese héroe camuflado, un Aira-fantoche, que oscila entre el escritor snob y un Batman misterioso y anónimo, asimilando una estética que hibrida lo fantástico con lo humorístico de manera firme.

Para terminar de explorar las contradicciones sobre la escritura de esta rocambolesca fantasía autoficcional deberemos preguntarnos quién es su autor/narrador, quién escribe. Aquí Aira recurre más que nunca a las máscaras de la ficción para ocultarse. Filtra su voz por la de Traversini, quien a su vez está "traduciendo" un texto de otros autores que se ocultan tras un seudónimo. Aunque el avatar de Aira está más definido en el personaje de Cédar Pringle, como después argumentaremos.

4. *APARIENCIAS*, UNA NOVELA BUENA/MALA DE JUDITH MICHAEL

Sin demasiados reparos la narradora despliega el comentario de su libro favorito, al que incluso define por su cubierta, y nos sumerge en la trepidante y exótica novela de aventuras. La novela "buenísima", según el dudoso gusto de Norma Traversini, se titula *Apariencias* y está publicada, para más señas, en la Editorial Sudamericana. La ha leído tantas veces que "es como si yo misma hubiera vivido la aventura de su protagonista, Lady Barbie Windson" (Aira 2003: 21). Esta obra es singular por la pluralidad de géneros que en ella confluyen. Como decíamos, se puede leer como una novela de aventuras, aderezada con elementos mágicos y fantásticos, persecuciones, brujería, héroes y villanos estereotipados y eventos imposibles. Aira intercala el rapto de la heroína, con tramas internacionales que hacen que la estabilidad del país se tambalee. Pero también hace Aira que esta *novelita contada*, con un título que enfatiza su simulacridad, *Apariencias*, sea también un *roman à clef* con personajes de la generación de escritores de los 90 argentinos.

5. UN AUTOR EN BUSCA DE SUS PERSONAJES: LA ANTIBIOGRAFÍA

Pero, ¿dónde se esconde el autor? ¿Está realmente Aira como personaje dentro de este relato proliferante? La autofiguración aireana se ha cimentado a través de muchas máscaras y avatares (un mago, un científico loco, un niño/niña), y mediante sucesivos y lisérgicos libros-capítulos narrativos que componen su "Gran Enciclopedia del Yo". Así, asistimos a una autofiguración que oscila entre la construcción de una "figura de autor" (Premat 2009) y la "desfiguración" (De Man 1991). Los diversos Airas son alter ego irrisorios de Aira, piezas que dan forma, a la vez que desdibujan, el rostro total de su autor para transformarlo en una caricatura mediante una estética del absurdo que se sustentan en ciertas estereotipias autoficcionales. En esta novela el estatuto de autoficción biográfica es más que discutible. El deslinde autorial se presta más a un borroso juego me-

taléptico o a una autoficción especular, según la terminología de Colonna, a través de una trasgresión ontológica del autor enmascarado en personaje y no de personaje con apariencia de autor. Recordemos que la autoficción especular es para Colonna cuando el autor no es el protagonista de la obra sino un personaje marginal. Además de la distancia que media entre el autor (vía narradora que cuenta, resume su libro favorito) y la diégesis novelesca en sí, *El volante* carece de homonimia total entre autor y narrador, o lo que es más: incide en el ocultamiento progresivo del narrador César Aira. La narradora es una joven llamada Norma Traversini que cuenta la novela de Judith Michael, seudónimo que, a su vez, enmascara al matrimonio de escritores norteamericanos Michael Fain y su esposa Judith Barnard. Pareja que escribe a cuatro manos *best sellers*, y a la que “los jóvenes escritores del grupo Calcutti habrían admirado, a sabiendas o no de que ‘ella’ los inventó” (Aira 2003: 83). Las máscaras se multiplican, como vemos, haciendo que las capas de irrealidad y ficción acumulen tantos sedimentos que las referencias autobiográficas queden sepultadas. No obstante, podemos leer entre líneas para extraer algunas conclusiones referenciales, que si bien no aportan nada al relato sí que funcionan como vínculos extratextuales con los que se acentúa el efecto paradójico del relato. El grupo literario Calcutti lo forman “Fejfec”, “Hitarroney” y “Beguel” (trasuntos de Sergio Chejfec, Luis Chitarroni y Daniel Guebel) y por supuesto un tal “Cédar Pringle”, suerte de seudónimo tras el que se esconde César (Aira), natural de (Coronel) Pringles. *El volante* de César Aira reverbera de manera paródica y burlesca la imagen (distorsionada e irrealista) de tres de los miembros del mítico “grupo Shangai”, un grupo formado en 1987 por jóvenes escritores que duró poco o que quizá ni siquiera llegó a existir, según la falta de datos al respecto, y que al igual que el espíritu de esta novela, aspiraba a una literatura del extrañamiento. A sí mismo se define Aira –es decir, define al autor Cédar Pringle– como “un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue” (Aira 2003: 62). Por tanto, las máscaras proliferan y tras una de ellas encontraremos la figura del autor que juega a esconderse tras la identidad del héroe misterioso: El Enmascarado. El héroe enmascarado, personaje arquetípico de los tebeos, cuya identidad, siempre doble (como el escritor autoficcionalizador) y secreta, permanece oculta durante todo el relato. Pero al final, resultará ser el propio Cédar, erigiéndose así, además del más inteligente y mejor escritor, como un héroe de ilimitados atributos mágicos.

En este rocambolesco guiñol lo estrambótico, lo absurdo y los sinsentidos se acentúan cuando advertimos que en una novela de aventuras hay un grupo de escritores, que además se esté fallando un premio literario al que todos aspiran para poder ser autores publicados y que, por tanto, se ironice sobre el sistema editorial y literario.

6. INSTRUCCIONES PARA ESCRIBIR UN VOLANTE: LA POÉTICA AIREANA

En cada novela de César Aira asistimos a un despliegue más o menos profuso de su propia poética. La “literatura mala”, la prisa por terminar el relato o las

digresiones proliferantes están descritas por la propia narradora para explicitar el *modus operandi* de esta novela no-escrita. Recordemos que no sabe escribir –ni siquiera es asidua a la lectura– así que es imposible que el texto se distinga por calidad alguna. Escribir es demasiado importante para tomárselo en serio, parece pensar Aira reinterpretando la máxima de Wilde. También sostiene que solo le interesa, en detrimento del argumento y los detalles, la atmósfera. Así, la decisión sobre cómo acometer la “rescritura” de la novela en cuestión queda patentada en el propio discurso, (con)fundiéndose, como suele ocurrir en la narrativa aireana, obra y manual de instrucciones:

... primero la atmósfera, para liquidar una deuda que me he creado con mi precipitación y torpeza; y a continuación un brevísimo cuento, como un relámpago, hacia la fulgurante moraleja del gesto apropiado; podré ir tanto más rápido cuando ya he dado, con toda mi falta de oficio, bastantes datos. (Aira 2003: 47)

Las digresiones anticientíficas que abundan en la prosa aireana son en Cédar “ensoñaciones teológicas, malinterpretadas como literarias” (Aira 2003: 56). O lo que es lo mismo, la literatura y las imaginaciones filosóficas comparten un mismo estatus hermenéutico que el lector confunde y juzga como juego estético sin otro valor que su audacia. Es en este sentido –en el que las estratificaciones y niveles de lectura se complejizan–, cuando *El volante* se desarrolla como un rizoma, ateniéndonos al “Principio de multiplicidad” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que niega toda unidad. El autor, entonces, deja de ser un mero titiritero que condensa las piruetas de la obra, “los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, [...] remiten por tanto a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta en otras dimensiones” (Deleuze y Guattari 2016: 19). La dificultad de escribir de la no-autora Norma Traversini se justifica a cada paso. Las digresiones se acumulan y convierten el volante en un palimpsesto sin tachaduras, que avanza hacia adelante sin revisiones, sin un núcleo, sin principio ni fin, sin aparente lógica, con ironía y fantasía ilimitadas. En *El volante* la atmósfera se consigue mediante “la regresión genitiva de una acumulación de niveles y de un desciframiento en avance y no en retroceso: la creación de sentido prospectivo y no retrospectivo” (García 2007: 124). Solo al final todas las piezas encajan en esta novela que parece escrita por otra persona: ¿quién escribe? Hasta la propia narradora alberga esa duda esencial, y pone en entredicho la viabilidad del yo autorial de esta disimulada autoficción, al afirmar que “Es como si otro escribiera por mí” (Aira 2003: 52). *El volante* acaba siendo un romance repleto de tópicos, de personajes planos, de malvados con propósitos megalómanos, bellas princesas herederas de fortunas, un héroe, tan vulgar como mítico, con identidad misteriosa que se revelará como el protagonista, reflejo narcisista y patético de Aira. Ambientada en un exótico continente con elefantes, cocodrilos, grutas secretas, aristócratas que celebran fiestas lujosas y “escritorzuelos parasitarios” que aspiran a un premio de novela que consiste en la mera publicación de la obra. Pero, no lo olvidemos, *El volante* es ante todo un texto escrito a vuelapluma sobre un volante, introduciendo y descontextualizando elementos diversos, “a una velocidad tal que la condensación se trasmuta en

alquimia surrealista" (Contreras 2002: 200). Una historia de historias en la que el binomio de la fantasía y el humor se sustenta con coherencia, y donde la presencia (sutil, ambigua) del autor coadyuva a hacerla más absurda y disparatada si cabe, pero también más fantástica.

7. HACIA UNA CONCLUSIÓN. LO INVEROSÍMIL COMO FÓRMULA

Hemos tratado de explicar cómo a través de diferentes recursos Aira construye una novela delirante, en la que la presencia de lo fantástico, las máscaras, la ironía, los simulacros y las proliferaciones sistemáticas funcionan como pasadizos, estructuras más o menos débiles que mantienen el equilibrio de la ficción en un precario equilibrio. Este juego consistente en explotar lo inverosímil hasta sus máximas consecuencias, y en negar la escritura de forma deliberada, deviene finalmente en la escritura de una novela en sí misma.

En *El volante* la autoficción queda reducida a su mínima expresión, los elementos autobiográficos se diluyen y el yo deviene en una figura retórica caprichosa que aparece y reaparece en la escena convertido en marioneta. El texto, los personajes y la propia trama de la novela fantástica *Apariencias* (último reducto diegético de nuestra lectura) son miniaturas que el microscopio zafio de Norma Traversini logra aumentar. La deformación y los mecanismos de desdibujamiento abruman y desactivan un pacto de lectura verosímil y más aún referencial. Aquí, más que lo fantástico son lo paradójico y lo estructural del relato los recursos predominantes, que problematizan una lectura autorreferencial y mimética: Aira propone una suerte de relato *postfantástico* en el que recurre a los elementos más básicos del género de aventuras (lugares exóticos, personas con poderes, misterios ancestrales y brujería) para subvertirlo mediante el pastiche, la ironía, el absurdo y la astracanada.

La gran cantidad de elementos fantásticos y maravillosos, las proliferaciones rizomáticas de las tramas, los saltos diegéticos, el humor desaforado, la inverosimilitud y la *presencia* del autor convierten la lectura/escritura de este curioso volante en una actividad lúdica, un viaje por galerías repletas de imágenes que configuran un tapiz que se ha construido como un trampantojo, caja china, puesta en escena y teatro de delirios. Lo fantástico-maravilloso sirve finalmente para hacer del relato una historia delirante. Hay una recurrencia por lo exótico, los misterios y la magia. Telepatía de santurrones que entran en trance y cuyo poder se visualiza al más puro estilo de los dibujos animados: "se formó por efecto del canto un globo violeta que desprendía una tenue fosforescencia en la oscuridad" (Aira 2003: 70); sociedades "con matices ocultistas", robos de almas, osos mágicos, elefantes enanos, secuestros que incluyen experimentos frankensteinianos con la intención de transmitir la vida de un ser a otro. En el fértil terreno de la literatura de fantasía más chusca, lo *pulp* y el romance de aventuras, Aira incrusta su relato, apresurado, hacia adelante, disparatado, hibridando historia de humor y ficción, fantasía mística y autoficción, novela en clave y exotismo. También, la autoparodia se extiende hacia sí mismo, transfigurado en Cédar, el Enmascarado, mitad genio mitad héroe de tebeo. Lo fantástico y lo cómico se

retroalimentan y se sostienen en esta ¿novela? gracias a la parodia delirante en la que el propio autor es capaz de "vivir" aventuras impredecibles y sobre todo inverosímiles que a pesar de autonegarse devienen una novela.

OBRAS CITADAS

- Aira, César (2002): *El mago*. Barcelona, Mondadori.
- (2003): *El volante* [1992]. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Alberca, Manuel (2003): "La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*". En Jacques Soubeyroux (ed.): *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*. Saint-Étienne, Université Jean Monnet, pp. 329-338.
- (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Boccuti, Anna (2018): "Humor y fantástico", *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. vi, n.º 1, pp. 9-18.
- Casas, Ana (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-21.
- Colonna, Vincent (2012): "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". En Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 85-122.
- Conteras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- De Man, Paul (1991): "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, n.º 29, pp. 113-117.
- Deleuze, Giles; Guattari, Félix (2016): *Rizoma:(introducción)*. Valencia, Pre-textos.
- García, Mariano (2006): *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Genette, Gerard (1989): "Discurso del relato". En: *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- (2004): *Metalepsis*. Barcelona, Lumen.
- Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998): *Los espejos del novelista*, Madrid, Península.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.) (2010): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Vax, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.