

## EL ARTE DE LOS LUDÓPATHOS POSTCHIRIPITIFLÁUTICOS

Cristina Gutiérrez Valencia

cristina.guva@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2714-558X>

Hay un cuento de Gianni Rodari en el que un barbero compra la ciudad de Estocolmo a un vendedor del mercado italiano de Gavirate a cambio de un corte de pelo y unas fricciones con colonia. El hombre exponía orgulloso ante sus clientes el certificado de Propietario de la ciudad de Estocolmo, y cuando ahorró algo de dinero fue a la capital sueca a conocer su propiedad y decirles a sus habitantes que todo aquello era suyo, ante las sonrisas de sus interlocutores nórdicos, que no entendían nada de lo que decía. Si trocamos las fricciones por ficciones, el cuento se parece mucho a la leve línea argumental de *Borges en Estocolmo*, donde el iluso barbero sería César Aira –aunque, como dice el personaje de Aira en la obra sobre una de sus novelas: «la línea argumental es sencilla: no tiene línea argumental»–, que cree haber ganado el premio Nobel de Literatura de 2024. Al escritor argentino oriundo de Coronel Pringles se le quedaría la misma cara de pringado con las cejas levantadas del monigote de las Pringles Original® si no fuera porque el César Aira de *Borges en Estocolmo* no es César Aira. No me refiero solamente a la obvia distinción teórica entre la realidad y su representación (Ce n'est pas [Aira qui fume] une pipe) o al proceso de ficcionalización de cualquier elemento cuando se transporta a la escritura literaria, más aún si hablamos de una parodia como esta, sino a que el César Aira de esta obra no es *solo* César Aira, sino que es legión (debería inventarse el concepto *peopleaje*). Tampoco me refiero aquí a que hay tantos César Aira como obras de César Aira (el ethos, discursivo, frente al autor implícito, de una Obra), aunque la obra plantea en un momento un giro interesante en los derechos de autor cuando explica que el escritor envía a su impresor en Uruguay viejas *nouvelles* con *nouvelles* suyas a pie de página, en una forma de autoplagio que podría generar flecos legales: «¿César contra Aira?», se cuestiona la obra. De lo que hablo es de la trinidad que forman César Aira, Aida Sarce, escritor también argentino de obras cuyos títulos remiten humorísticamente a Aira (*Cómo me hice ninja*, *El congreso de pintura en lata*) y que es anagrama (como una de sus editoriales) de este («Aida Sarce lleva la ambigüedad escrita en su propio nombre», dice el narrador), y Cesárea Areas, la autora que es finalmente la ganadora del Nobel de Literatura de 2024 tras el malentendido o la atribución *fake* del Nobel.

El personaje de César Aira comienza la novela con un estupendo juego de identidad autorial, que invita a la *misreading* –ahora que Bloom, autor de autores, ha muerto, también durante la obra («Fallece Harold Bloom a los 89 años. Es 14 de octubre de 2020. Las altas temperaturas desaconsejan la quema de rastrojera»):

Yo no soy negro literario de nadie. Corre el runrún de que Aira me paga por escribir sus novelitas, pero estoy en condiciones de negarlo. Yo soy César Aira. Escribo lo que me apetece y no lo hago en nombre de nadie. Ni siquiera de César Aira. Quien por mi mano se expresa es algo superior, algo que no es terrenal, algo que, estoy convencido, solo pudo concebir una mente como la de Raimundo Lulio, si no la mente misma de Raimundo Lulio. Quien por mi mano se expresa es ese ser superior que es la cuadratura de tantos círculos que son la Ciudad de Dios. Coronel Pringles.

Uno y trino, por tanto, pero mucho más: divino Aira multiplicado, entelequia significante. *Borges en Estocolmo* es una obra de sedimentos incógnitos y de incógnito, que va dejando caer sus estratos en una estructura acumulativa donde la lectura de cada capa implica el procesamiento y la caída y sedimentación de la materia previa. En una sociedad líquida, una narración que va dejando poso y que se cuestiona su propia materialidad o la gravedad que la condiciona es extraordinaria. Conviven aquí los extractos donde oímos al personaje de César Aira con fragmentos de discursos, novelas y diálogos de Aida Sarce y adelantos de la obra en marcha de Cesárea Areas. El primero nos aporta claves para su interpretación («se me dispara la deriva del nonsense», o «Mis novelitas son fragmentos de un mundo roto, del que reniego para poder afirmarme en él»), y se autoparodia no solo por su falsa humildad o su prolificidad insólita, sino también por su carencia de lectores, en una profesión en la que el otro es quien moldea tu estatus de escritor: «Mi lector es perspicaz por definición, aunque yo no crea en las definiciones ni en las esencias. Por eso tampoco creo que tenga lectores. Yo lo que tengo es cuento. Mucho. Demasiado, para tan poco lector».

Aida Sarce fue titular de la Jacques Derrida Chair of Dynamic Hermeneutics© (Wichita, Kansas), por la que han pasado otros personajes de la obra, igual que por su cátedra gemela (Jacques Derrida Chair of Transformative Hermeneutics, con sede en Davos, Suiza,) como Alan Sokal. Aida, además de llamar gilipollas (como el libro llama a todo el que lo observa por primera vez) a todos sus escoliastas, que para él no tienen la posibilidad de existir –no sabemos si esto es Dynamic o Transformative Hermeneutics– se preguntará: «¿Y si todo es un *fake*?». Sokal y Bricmont se confunden entre sí, y el exordio sobre los *Fake Studies* se convierte en uno de los mejores *fakes* del libro. Aunque había ido para disertar dos meses sobre la obra de César Aira, el tiempo de Aida como *chairman* fue veloz, como Hermes, por la confusión con su identidad, pues llegado el momento vieron que no era una mujer, lo cual también había creado al lector no pocos quebraderos de cabeza. Sin embargo, el verdadero juego de identidad no tiene que ver con el género, sino con su confusión con Aira y su obra, que él alimenta más allá de los títulos: «No, no, eso debió de escribirlo César Aira». Aun así, es quien acuña el gran hallazgo de la subjetividad postpostmoderna que es «Yo©». Cesárea Areas tiene el mismo nombre de pila que la abuela de César Aira. Con la ganadora del Nobel se da una procrastinación identitaria y autorial, puesto que conocemos su existencia, la resolución del premio y sus textos tardíamente, si bien estos no arrojan luz sobre los juegos identitarios, sino que los opacan en su adición de ramificaciones de sentido. Lo mismo ocurre con muchas de las secciones o capítulos que leemos, sobre los que descubrimos posteriormente, en una estrategia múltiple de manuscritos encontrados, que son de Aida Sarce. Cesare Segre completa la nómina de emperadores desnudos («Cesare Segre. Me ha venido este nombre a la cabeza, pero no recuerdo quién puede ser»). Solo faltaría Cesárea Tinajero, el personaje de *Los detectives salvajes* que sirve como excusa para una escritura que es una búsqueda que se autojustifica y que olvida las preguntas iniciales. Pero este artefacto va más allá, es una obra que no necesita razón de ser, sino que se extraña, divertida, de su propia extrañeza («¿Qué?» –termina preguntando el primer capítulo–).

El desfile de escritores contemporáneos, teóricos, referencias y guiños, prueba de un amplio conocimiento del panorama literario e intelectual actual, unido al relevo constante de narradores que se van tomando la palabra en las secciones, partes y cronotopos en los que va aconteciendo el discurso, se suma al triunvirato encabezado por César Aira. Todo ello nos hace confrontar desde otra mirada la autoría fáctica de la obra, atribuida a una Sonia Dalton que se nos presenta ya como una «escritora colectivista tras

la cual se aglutina un grupo de profesores, creadores y ensayistas postchiripitifláuticos». No sabemos si esto último se refiere a una pista generacional, o responde simplemente a una caracterización del colectivo que está detrás de la obra. La cuestión es que no nos parezca importante acertar la identidad autorial de Sonia Dalton (siete vidas tiene un *author*, a juzgar por la de veces que ha resucitado ya desde aquel desiderátum de Foucault y Barthes). Alguno tendrá sus sospechas –el idiolecto es idiota, los lectores no tanto–, pero la obra consigue que este factor sea indiferente, porque la escritura *daltónica* no distingue rojo y verde, y siempre va hacia adelante, impulsada por la aquiescencia e inminencia del ámbar, que es capaz de parar el tiempo y atrapar al lector, o de disecar al insecto que es Gregorio Samsa, como en la kafkiana (también por cómica) imagen de cubierta cuya explicación se desvela en el interior.

Sonia Dalton, sustantivo colectivo, ha de persuadirnos. Pero entre las herramientas de la otra trinidad, la retórica, no lo hará a través del ethos, pues ya hemos visto que hay aquí una *miríada* daltónica de voces superpuestas (sinestesia y sin anestesia) y tonos polifónicos que son pretendidamente ambiguos (algo hay de carnaval bajtiniano en este cambio de roles, en esta festiva desmesura narrativa). El logos se queda para las dilogías, tan del gusto de la autora, y para las trilogías, tetralogías y otras logias secretas del personaje César Aira. De modo que nos queda el pathos, que es en este artilugio una apelación a la pasión y la belleza del intelecto y del juego (de palabras, continuamente, pero también de espejos identitarios y conceptuales –el Cholo Semiosis, Serafín Sermo Ornatus–). El despliegue de técnicas narrativas y de personajes relacionados y cruzados minuciosamente nos convierte a los lectores en *ludópathos* que se asombran con la autoconciencia de la obra pero terminan la partida ante el trilero y sus trinidades varias con los bolsillos llenos de agujeros, es decir, de preguntas. Sonia Dalton se ríe de todo y de todos, sus hilos narrativos no dejan títere con cabeza, y ya sabemos que el humor es una cosa muy seria. Entre los juegos de manos preferidos, además de las notas al pie, están los de la negación y ostentación de la omnisciencia: «De todos modos, y aunque no soy un narrador omnisciente, me parecía que en todo aquello había demasiada verosimilitud para lo que se estila en esta región», «Y encuentro lo que sigue (acepten la omnisciencia, no me sean boludos)» o «Si bien editor no omnisciente, constato que aquí acaba el *manu scriptus* de hojas grapadas con el encabezado VIGILANCIA y la rúbrica RF». Otro juego autoconsciente de presencias y ausencias nos dice entre paréntesis:

[La elipsis narrativa o el sumario obligan ahora como una *dominatrix* armada hasta los dientes, como un *Deus Ex Machina* de Woody Allen a destiempo, como una orden de josemourinho en un entrenamiento posterior a una derrota, como la orden metálica de una comandante de Airbus en una zona de turbulencias. Nada reseñable sucede en el vuelo Estocolmo-Buenos Aires].

Y volviendo al origen, al título: tiene *Borges en Estocolmo* mucho de borgiano. Borges es la gran elipsis omnipresente en la obra; el hecho de que no ganara el Nobel es la ecuación de partida a resolver. Además, Sonia Dalton es, salvando las distancias, Bustos Domecq, el escritor inventado por Borges y Bioy Casares cuyas crónicas sirvieron para tomar el pelo a los escritores y críticos de su época. Como vemos, no es casualidad que César Aira diga en la obra que cuando recoja el Nobel unas horas después pensará en él.

La falsa bibliografía es otra estrategia borgiana con la que disfruta(n los) Dalton, aunque hay que tener cuidado, porque de igual manera que todos esos títulos humorísticos que van conectándose son *fake* (*Mientras onanizo*, *Mientras protagonizo*, etc., etc.), la figura de Johannes Bouwmeester, el maestro cervecero, contertulio y editor de Spinoza

(Borges dedicó dos poemas al filósofo, por cierto), es real, como lo es (tan real como recóndito, no nos sorprende ya que sea uno de los *Escritores plagiaristas*) Minke Wang.

La obra comienza con una cita de la estupenda novela aún no publicada en castellano *Glyph*, de Percival Everett, y termina con otra de David Foster Wallace, ambas declaración de intenciones de una escritura a contrapelo, disidente, pero que nunca ganaría el Nobel. *Borges en Estocolmo* es un regalo, una broma privada infinita, como el símbolo de la editorial De Conatus que la acoge, que se nos permite leer a los lectores atrevidos: al César lo que es del César...