

## *El proceso místico en Cómo me hice monja (1993) de César Aira*

JUAN PABLO PATIÑO\*

**Abstract.** The aim of the paper titled *The mystical process in César Aira's Cómo me hice monja (1993)*, is to show how *Cómo me hice monja* by César Aira playfully emulates a mystical discourse. Analyzed from this perspective, the apparent dispersion and strangeness of the anecdotes narrated, the language used, and the title of the novel are framed in a structure that corresponds to processes described in mystical texts according to the studies carried out by Bernard McGinn, Michel de Certeau, Juan Martín Velasco and Michel Hulin, among others. From this point of view, the novel can be interpreted as a game that reflects a series of mystical experiences that culminate in an ascension.

**Keywords:** César Aira; Latin American literature; transcultural criticism; discourse analysis; mysticism; game.

*Cómo me hice monja* es una novela de difícil interpretación debido a que está repleta de descripciones de acontecimientos inusitados, desde la perspectiva ficcional de la propia obra. En ella, se desarrollan múltiples extrañamientos dentro de la cotidianidad desplegada por el relato. En el libro se narran alucinaciones y se presentan afirmaciones excepcionales. Estos otorgan una imagen inicial dispersa de la obra. Además, la novela plantea dos elementos problemáticos que el autor del presente artículo considera irresueltos. El título del libro alude a la promesa del narrador de contar la historia que lo llevó a tomar los hábitos. Esto parece no cumplirse al no haber una descripción explícita de tal acto. El segundo elemento problemático radica en que el narrador es un personaje infantil, de seis años de edad, que posee una voz femenina compleja y utiliza expresiones que no corresponden a su condición de niño. Estas situaciones, junto con la aparente falta de estructura, han sido explicadas por la crítica de manera diversa. Este artículo busca resolver esas cuestiones a través de un análisis que plantea que la novela expresa un discurso lúdico que emula textos místicos. Los sucesos extraños y las alucinaciones, que se abordarán más adelante, así como las dos situaciones problemáticas expuestas, se explican y adquieren

---

\* Juan Pablo Patiño, independent researcher, [juanpablopk@mail.com](mailto:juanpablopk@mail.com)

consistencia global si el relato se interpreta desde la perspectiva planteada en este estudio.

## 1. Estado de la cuestión

*Cómo me hice monja* ha sido interpretada de diversas formas: como relato de autoficción (Vanden-Berghe 2012), como una construcción discursiva del espacio-tiempo (Gámez Reza 2020), como una expresión rizomática y corporal del texto (Molina and Merlo 2022), como una manifestación de humor a partir de un discurso psicoanalítico (Errecarte 2015), entre otras. Distintos enfoques críticos han abordado la interpretación del título y la voz femenina del narrador. Adriana Astutti escribe que la novela es “una sucesión delirante de anécdotas” (2002: 162) y que el título y la voz femenina responden a una broma. Carlos Fernández (2019) propone una perspectiva teórica a partir de cierta dinámica de comienzos trancos. Según el autor del este artículo, la ausencia de explicación sobre la toma de hábitos sería una decisión deliberada de Aira. Kristine Vanden-Berghe afirma que la novela elabora el retrato de un artista en tanto sujeto posmoderno y que la toma de hábitos sería análoga al devenir-escritor (2012: 268).

*Cómo me hice monja* es una novela polisémica. Por ello, todos estos estudios arrojan luz sobre ella. Sin embargo, consideramos que interpretar la novela desde la óptica del discurso místico puede otorgar una explicación alternativa y holística a los problemas planteados por el título del libro y la voz de la narración. Desde esta perspectiva, se puede observar también una recurrencia de aspectos místicos en la novela, los cuales configuran un proceso de ascensión.

El exotismo, lo milagroso, los misterios, las visiones y elementos análogos son frecuentes en la obra de Aira. Aunque diversos críticos han mencionado tales dimensiones, no existe un análisis profundo de la expresión mística de su obra, solo referencias rápidas y superficiales. Por ejemplo, Guerra señala “el terreno de la ensoñación, la duermevela o, directamente, el misticismo, en lo que este tiene de sobrenatural” (2022: 226), en referencia a *La luz argentina*. El objetivo del presente estudio es interpretar la obra mediante un análisis detallado de esta dimensión.

## 2. La composición del discurso místico

El discurso místico posee una tradición milenaria, tanto en Occidente como en el mundo musulmán. Aunque se ha expresado de manera diversa, como todo fenómeno cultural, existen aspectos recurrentes en su manifestación.

Estos servirán de guía para la interpretación de la novela de Aira. La célebre introducción a *The Foundations of Mysticism: Origins to the Fifth Century* [*Los fundamentos del misticismo: desde sus orígenes hasta el siglo quinto*] de Bernard McGinn (1994: XI-XX) señala los siguientes elementos habituales en los textos que expresan el fenómeno. Según el autor estadounidense, en los escritos que describen la experiencia mística se manifiesta la conciencia de una presencia directa de lo sagrado y de una realidad distinta. En ellos, también, se describe la transformación de la vida, que tiende a la fusión con lo hierático. Por otro lado, debido a la alteridad de tal realidad, esas experiencias resultan indecibles para el lenguaje cotidiano, por lo que se requieren estrategias de comunicación alternativas. El discurso místico, por tanto, desarrolla características lingüísticas singulares, poéticas y alegóricas. McGinn afirma que el mismo término de experiencia es ambiguo, por lo que con frecuencia se utilizan símbolos para su representación<sup>1</sup>. Según McGinn, el sujeto que vive tales vivencias lo hace a través de visiones o estados alterados que le permiten acceder a la infinitud de lo sacro, la cual es inconmensurable con lo mundano. Entonces, el sujeto debe expresarse de manera paradójica y a través de un juego de presencias y ausencias que se conforman dialécticamente. Lo sagrado es plenitud infinita. También es un abismo fascinante y aterrador que solo se puede señalar de forma indirecta. Además, McGinn, a lo largo de *The essential writings of Christian mysticism* [*Los escritos esenciales del misticismo Cristiano*] (2019), desarrolla las diversas maneras en las que estos elementos se pueden encarnar. El ascetismo, la purificación, la piedad y la liturgia, el amor infinito, un conocimiento otro, las visiones y los raptos, los estados de conciencia elevados, la desubjetivación y la unión con lo hierático son, todos ellos, formas que puede tomar la experiencia mística.

Para abordar cada uno de esos elementos, recurrimos a diversos estudios teóricos. Primero, es necesario señalar que, desde el punto de vista etimológico, la mística tiene un origen mistérico. Ella arroja a la experimentación de “la realidad última [...] determinada por la naturaleza absolutamente «otra», en relación con las realidades mundanas y con la propia realidad, esta realidad última a la que se refiere la categoría religiosa de «Misterio»” (Martín Velasco 2003: 253). Tal acceso implica una experiencia radical con consecuencias decisivas que transforma al sujeto. La mística no es un proyecto de descubrimiento común, sino la revelación de una dimensión trascendente y de una identidad

<sup>1</sup> El símbolo, según la RAE, es algún elemento que, por asociación o convención, representa una entidad o idea. En este trabajo, se entiende el símbolo como una imagen o figura que expresa poéticamente lo que el lenguaje, de acuerdo con los discursos místicos, no puede denotar de manera explícita. Ver, en este sentido, el *Diccionario de Símbolos* (Chevalier 1986: 21-25).

distinta del individuo. Involucra, en segundo lugar, una modificación de su vida repentina e inexplicable (271–75).

La alteración radical suele comenzar por medio de la experiencia del renacimiento o como una purificación, es decir, a través de vivencias iniciáticas. En esa transformación, las fronteras entre la vida exterior y la interior se cuestionan. La existencia cotidiana es absorbida por la conciencia mística, lo que constituye la pérdida de la identidad previa (Hulin 2007: 33–34), porque implica la entrega a un arrebató erótico, en el sentido antiguo de la palabra, es decir, la fusión del yo con ese mundo misterioso. Incluso se puede hablar de un estado teopático o un matrimonio espiritual (Hulin 2007: 322).

En tercer lugar, las experiencias místicas son diversas y no responden a un sistema doctrinal, sino a una dimensión espiritual (Martín Velasco 2003: 263). Por tanto, en muchas ocasiones son difíciles de describir desde un punto de vista cotidiano. Se expresan de manera singular y por momentos paradójica, porque reflejan, a la vez, movimientos de interiorización radical y de apertura total y éxtasis. En ese sentido, son trascendentes e inmanentes al mismo tiempo.

Cuarto, el misticismo es, a la vez, una experiencia cierta y oscura (Martín Velasco 2003: 351), porque el sujeto posee la certidumbre de la clase de vivencia que atraviesa, y por su ambigüedad y rareza. Esto tiene por consecuencia que estas sean “experiencias decisivas [y] acontecimientos privilegiados” (de Certeau 2007: 355) que se imponen a cualquier otra dimensión del sujeto. Una forma en la que esas vivencias extraordinarias acontecen se conforma por visiones y estados alterados de conciencia, los cuales ocupan un lugar fundamental en las descripciones de experiencias místicas. La influencia platónica de la contemplación de un mundo superior es esencial en ese sentido. El misticismo es capaz de una “conversión de la mirada” (Martín Velasco 2003: 278), de tal manera que la percepción de la realidad se modifique radicalmente. Ensoñaciones, alucinaciones e imágenes extrañas tienen lugar en esa otra manera de captar el mundo. Esas visiones y conciencias alteradas, de igual modo, solo pueden ser transmitidas por un lenguaje especial. Dada su inefabilidad, para expresar esta experiencia es necesario un discurso modificado e indirecto, con expresiones poéticas o alegóricas, de metáforas y símbolos. Este es un “obscure and poetic speech, which intoxicates and draws upward [oscuro y poético discurso, que embriaga y atrae hacia arriba]” (McGinn 1994: 142). El discurso místico intoxica, provoca éxtasis y arroja en dirección de la realidad sagrada. Carlo Ossola cita a Michel de Certeau, quien se expresa de la siguiente manera respecto a estos textos: «La escritura creyente, en su debilidad, no aparece sobre el océano del lenguaje más que para desaparecer en él [...] Según una expresión de los místicos, es “una gota de agua en el mar”» (2006: 54). El lenguaje místico es abismal y se diluye a sí mismo al expresar, de manera indirecta,

lo inefable. Michel de Certeau asevera que también es “transportador” (2004: 145). Es decir, requiere de antífrasis, paradojas, oxímoron, símbolos y metáforas que produzcan un efecto concreto: el acceso a la otredad que se percibe como superlativa y como algo nunca experimentado con anterioridad. De igual modo, se conforma como un “*signo opacado*” (de Certeau 2007: 175) que enrarece el sentido (muestra y oculta simultáneamente) y tiene consecuencias en quien lo expresa.

De igual modo, Michel de Certeau afirma que el discurso místico utiliza con frecuencia términos psicológicos a la vez que “un lenguaje del cuerpo” (2007: 352). Asevera, de igual modo, que apela a lo extraño, a lo desemejante y a lo anormal. Además, suele ser confuso, sobreabundante y extraordinario (58–61). Por último, Michel de Certeau escribe que el lenguaje místico es rico en antinomias de presencia y ausencia, en expresiones de descubrimientos asombrosos, en manifestaciones de “una tensión indefinida de los contrarios” (60). Por tanto, el lenguaje místico conforma otros modos de saber y de expresarse más allá del mundano. En ese sentido, no solo hay que observar sus elementos denotativos, sino también sus “códigos de reconocimiento [y] la organización de lo imaginario” (360) para señalar los efectos que produce.

Por último, para McGinn existe algo esencial en la mística que es fundamental señalar. Las experiencias no son acontecimientos aislados, sino que reflejan un proceso de ascensión a un estado superior de conciencia y de existencia. McGinn refiere a itinerarios que culminan en el eros místico o en la entrada en lo paradisiaco (2019: 149–150). Pablo García Acosta, en su introducción al *Libro de la experiencia* de Ángela de Foligno, señala la importancia de la escalera de perfección (que a veces se expresa a través del símbolo de las escaleras de Jacob), que consta de una serie de grados de ascensión o un itinerario místico que conduce a una elevación (2014: Inciso 3, párr. 5). Así, la vida y las experiencias de los místicos están inscritas en un proceso que culmina en un pináculo trascendente.

Cómo me hice monja incorpora todas estas dimensiones: la presencia directa de una realidad distinta, la transformación del personaje, la purificación, la liturgia, las visiones y los estados alterados, el éxtasis, los misterios y un lenguaje indirecto. Además, las experiencias descritas en la novela conforman un proceso que culmina en una ascensión paradisiaca. La estructura del libro está constituida por iniciación, seguida por la repetición de experiencias místicas que componen un proceso, el cual concluye en una cumbre. El orden del siguiente análisis reflejará tal camino místico con la intención de mostrar con más claridad los diversos símbolos del relato, así como el lenguaje que lo conforma. Es importante señalar que la acumulación de estos elementos en el libro da consistencia a la interpretación,

ya que el gran número de ellos confirma la estructuración de la novela a manera de un proceso de elevación mística.

### 3. El proceso místico de la novela

#### 3.1. Experiencia iniciática

*Cómo me hice monja* es un relato que emula los textos místicos, a manera de juego. Lo lúdico resulta expreso en la novela. Sin embargo, esto no quiere decir que las vivencias descritas se manifiesten como simple diversión. Ellas exhiben un discurso con figuras y características que, con base en lo expuesto, pueden considerarse como místicas de manera concreta, desarrollada e insistente. Desde el primer párrafo, el narrador asevera que la historia que contará es aquella que lo lleva a convertirse en monja. El relato se desencadena, cuando el personaje afirma que su travesía tiene un comienzo “marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle” (2017: 7). A partir de ahí, afirma, “todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos” (7). Con ello, el personaje asevera que toda su narración apunta a una serie de acontecimientos que se vinculan por medio de una línea continua que los agrupa. Esta constituye un itinerario que lo conducirá a la toma de hábitos. Tal cosa, como se mencionó, no se describe de manera expresa en la novela. Sin embargo, la coherencia de la serie, en efecto, tiene lugar en la narración. El primer elemento del proceso se constituye por una iniciación que acaece debido a una ingesta que intoxica al personaje y por un sacrificio. El narrador dice que su padre lo lleva a comer un helado de frutillas que se encuentra en estado de descomposición. A pesar de que manifiesta su repugnancia y rechazo, el padre lo obliga a comerlo. Ante el efecto del asco, después, su padre prueba el helado. Al caer en cuenta de su condición, reclama al heladero. La discusión desemboca en que el padre ahoga al dependiente en el tambor de helado que vende. Esto constituye un sacrificio inicial que se repite al final de la novela, como se verá más adelante.

El primer elemento a notar es que, desde el comienzo, las descripciones de los acontecimientos se realizan con un tono distinto al que correspondería a un niño de seis años. En toda la narración, como se verá en las citas que se exponen, el lenguaje, las imágenes, los símbolos y el léxico utilizado, corresponden a las representaciones usadas en los discursos místicos. El narrador dice del helado que su padre lo había descrito “como algo inimaginable para el no iniciado” (7). Y así resulta, porque cuando lo ingiere, un disgusto supremo se apodera de él, de tal manera que aquello “superaba todo lo que hubiera experimentado nunca” (8). La referencia a lo iniciático, a lo inimaginable y a la sensación superlativa

nunca antes experimentada son elementos pertenecientes a un discurso con las categorías descritas. Así, desde el inicio, tiene una vivencia que lo arroja al más allá de lo ordinario establecido en la novela. Ante ello, el narrador afirma: “En cierto modo no quería retroceder [...]. Miré el rosa del helado con horror. La comedia asomaba a la realidad. Peor: la comedia se hacía realidad, frente a mí, a través de mí. Sentí vértigo, pero no podía echarme atrás” (9–10). La ingesta representa un abismo al que se enfrenta. La voluntad de no querer retroceder, el horror, la realidad que se modifica y el vértigo son elementos iniciales de ese viaje místico que experimentará. Este contiene numerosas calificaciones que expresan lo inefable: “¿Que el sabor del helado era inmundado? También se lo había dicho, pero era algo que no valía la pena decir, que aun después de decirlo seguía en mí, incomunicable” (13–14). A estas expresiones se suman algunas otras figuras que refieren representaciones místicas. Por ejemplo, el padre, que en un inicio se resiste a creerle, se queda como “una estatua, un bloque de piedra. Yo, estremecida, [...] no estaba menos inmovilizada. Lo estaba más, atada a un dolor que me superaba con creces, dando con mi infancia, con mi pequeñez, con mi extrema vulnerabilidad, la medida del universo” (15). Tal descripción, por la referencia a la estatua (tanto el padre como el narrador adquieren esa cualidad en esta vivencia), por el estremecimiento y las emociones abismales, recuerda al *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. La insignificancia frente a la infinitud del universo y el asco que lo supera pueden considerarse como un éxtasis (en el sentido de salirse de sí mismo), representado, de la misma manera, por las arcadas y espasmos que son a continuación descritos en un sentido corporal evidente (15–16). La ironía de algunos elementos, como el anterior, no reduce la configuración mística que este lenguaje conforma.

Después, en el reclamo del padre al heladero, la confrontación entre lo mundano y una realidad disímil resulta, de igual modo, expresada. El narrador afirma que el mundo ordinario lo gobierna “Reglas de racionalidad” (19) ajenas al universo en el que se encuentra. Esta dialéctica entre las dos realidades atravesará todo el relato. Y el nuevo mundo, en apariencia delirante, se impone desde el principio con el crimen cometido por el padre, que se cuenta de la siguiente manera: “Los movimientos de la víctima se hacían espasmódicos, y más espaciados... hasta que cesaron por completo” (21)<sup>2</sup>. El carácter sacrificial de este acto está en consonancia con la estructura mística desarrollada. Ahora bien, después de la inmolación inicial, el narrador pierde el conocimiento y entra en un proceso de desubjetivación: “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

<sup>2</sup> Salvo que estén entre corchetes, en todas las citas los puntos suspensivos son del autor.

de necrosis pétreas... verdes... azules...” (23). La pérdida de la identidad y la deshilvanarían del sujeto que esta cita muestra, descritas con un léxico corporal claro, se desarrollan lo largo del libro de manera abundante.

Este acontecimiento, además, hace que el personaje narrador penetre en un estado de conciencia alterado. La experiencia iniciática continúa a través de los efectos de la intoxicación. Cabe mencionar que Luce López-Baralt señala cómo ciertas frutas pueden producir una embriaguez mística (1981: 27). Aira utiliza el helado de frutillas de manera análoga. Y las consecuencias de la intoxicación se describen extensamente. Por ejemplo, el narrador afirma lo siguiente: “mi cuerpo se retorció en las torturas del dolor, mi alma estaba en otra parte, donde por motivos distintos sufría lo mismo. Mi alma... la fiebre” (24). El desprendimiento del alma complementa el tono de esa experiencia primera, pero además el dolor recuerda al martirio. De hecho, desde el consumo del helado se afirma que aquello se asimilaba al “más cruel dispositivo de tortura que se hubiera inventado” (12) y que era un “suplicio” (13). El dolor descrito es coherente con ese sacrificio inicial. Todo ello desencadena una serie de visiones. El narrador afirma: “Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención... Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia... porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban...” (24).

Estas descripciones, realizadas en términos psicológicos, vistas a través de las intensidades que provocan, del barroquismo y del eros místico que las fusiona, son producto de una conciencia alterada. En ellas habitan, además, símbolos utilizados con frecuencia en los escritos místicos. Por ejemplo, el narrador dice que “Uno de los avatares de la historia era la inundación [...] El agua subía, y yo en la cama mirando el techo paralizada... ni siquiera podía volver la cabeza para ver el agua... pero en el techo se reflejaban los bucles blancuecinos de la creciente... Era una ficción salida de la nada” (24). Esta alucinación posee una imagen esencial de renacimiento. Elisabeth Keller afirma que lo líquido es un elemento central del misticismo por su calidad de movilidad, que puede transferirse al mundo sagrado: “El agua guarda, sobre todo, una afinidad con lo trascendente, de la que habla Teresa de Ávila [...] es una portadora de espíritu” (Keller 2013: 49). Para Walter Otto, la plasticidad del agua representa la carencia de límites fijos del mundo y es habitada por “los secretos primigenios de la vida” (2006: 119). Luce López-Baralt analiza ese símbolo en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa (1981: 52–56). Por otro lado, la relación entre el agua y lo especular, que aparece en la cita de Aira, es conocida y común, lo que refuerza la presencia del símbolo. Y el espejo, de igual modo, es una figura que puede ser observada como componente de la tradición mística, porque refleja



una verdad celestial y el mundo trascendente (Chevalier 1986: 474–477). En este sentido, se puede pensar en la conocida obra de la mística femenina *El espejo de las almas simples* (Porete 2005). Por último, la relación de lo líquido con la purificación y el renacimiento es esencial (Bachelard 2003: 203–227). Entonces, la figura del agua en las visiones se suma, en tanto símbolo de una regeneración, a los elementos que desencadenan la transformación iniciática. Desde esta perspectiva, hay que observar otro avatar de las historias, donde se insiste en lo líquido y donde aparece la figura de “un animal nadando dentro de la casa inundada, una nutria...” (25). La nutria, igualmente, es un símbolo iniciático que revela secretos (Chevalier 1986: 764–765). Esta figura y el agua insisten en la visión, donde se señalan distintos misterios: “tuve secretos, y a la vez todo era secreto, pero secreto involuntario... El delirio daba el modelo, y algo más que el modelo... Mamá hurgaba en el armario... en medio de la inundación [...] Ella seguía buscando, alucinada, aunque la nutria, de pronto mi cómplice, le roía los tobillos sumergidos... (25). Todas estas historias que el narrador percibe en las visiones provocadas por la intoxicación, a pesar de su ambigüedad, no son caóticas, ya que ellas conforman “una combinatoria, o mejor dicho, un orden... Los hechos se ordenaban de otro modo... Se repetían... O mejor dicho, derivaban... En los peores momentos me preguntaba a mí misma: ¿estoy loca?” (26). El orden diferente confirma que lo relatado se inscribe en un proceso y no son imágenes azarosas. Por otro lado, Michel Hulin reflexiona sobre la relación y las confusiones entre el éxtasis y la locura (2007: 117–129). Michel de Certeau también señala esos vínculos y, además, observa cómo ellos se amplían a la niñez y a la mujer en el medioevo (2004: 23). En *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (Cirlot et al. 2008), aunque no existe un apartado dedicado a locura, se hace un análisis extenso de varias obras en donde esa relación se menciona con frecuencia.

Entonces, estas visiones, el orden que responde a una realidad distinta, la confusión entre éxtasis y locura, los símbolos de renacimiento y la revelación, conforman elementos místicos adicionales de la iniciación. El niño, incluso, da más detalles sobre el origen de ese orden distinto: “Por encima de estas historias se suspendía otra, más convencional en cierto modo, al mismo tiempo más fantástica. Funcionaba aparte de la serie, como un «fondo», todo el tiempo. Era una especie de cuento detenido [...] era todo lo que me pasaba... todo lo que me pasaría en una eternidad que no había empezado ni terminaría nunca...” (26). Apelar a la eternidad como fondo trascendente refuerza la estructura. Esta dimensión es frecuente en los discursos místicos de Occidente. Inclusive en ese estado, experimenta una especie de tentación de lo falso. El narrador relata que sus padres van a un velorio dejándolo en casa. En ese momento, se encuentra solo, “con mis cuatro historietas dando vueltas en la cabeza... mi corona de

espinas...” (26). La identificación, aquí, resulta evidente. Ahora bien, sus padres le piden que no abra la puerta a nadie, pero estos pierden sus llaves. Al regresar, llaman ruidosamente. A pesar de que los reconoce, siguiendo sus órdenes, no les permite entrar. Creyendo que aquello es producto de un engaño, describe: “¡Eran papá y mamá, los que llamaban a la puerta! Los dos monstruos habían adoptado la forma de mi mamá y mi papá [...] Eran símiles perfectos, sin errores... ¡El trabajo que se habían tomado! Esos seres que no tenían forma, o no me la revelaban... esos simulacros... sus pésimas intenciones...” (27). La identificación y la tentación de la falsedad se suman a los diversos elementos de esta experiencia iniciática. El narrador añade: “Mi mirada no podía detenerse en la visión, se precipitaba más allá, a un abismo, y yo atrás...” (28), lo cual confirma la modificación radical de su conciencia.

Cada elemento iniciático (lo indecible, el mundo otro, el sacrificio y los suplicios, el abismo, el éxtasis, las visiones y los estados alterados, así como los diversos símbolos) si se consideran de manera aislada, podría tener múltiples interpretaciones. Vistos en conjunto con el lenguaje utilizado, indican una dirección coherente. Todos ellos conforman una iniciación que arroja al narrador a una vida distinta en comparación con la cotidianidad establecida en el relato. A partir de ahí, su mundo y su ser se modifican. A continuación, se sucederán diversas experiencias que lo aproximarán al culmen de su existencia. El renacimiento experimentado por el narrador le permitirá afrontarlas a plenitud.

### 3.2 Una vida repleta de experiencias místicas

En las experiencias que el narrador describe a continuación, los elementos místicos son numerosos. La primera de ellas está constituida por la convalecencia después de la intoxicación, de lo cual el narrador afirma: “Salí del delirio, como se sale de la cárcel. El sentimiento lógico habría sido el alivio, pero no fue mi caso. Algo se había roto en mí” (29). La intoxicación y el delirio funcionan como un trance iniciático que rompe con la identidad previa, modificando al sujeto y conduciéndolo a una realidad distinta y sin precedentes: “Abrí los ojos a una experiencia nueva para mí. [...] yo había entrado para siempre en el sistema de la acumulación, en el que nada, nunca, queda atrás” (31). Ese sistema se compone de una serie de vivencias con los atributos descritos que se suman vinculados entre sí. Que el narrador utilice el término “acumulación” confirma que las descripciones no se pueden considerar como elementos aislados del discurso.

En esa convalecencia, por otro lado, el narrador niño afirma que adquiere un lenguaje en el que la dicotomía falso-verdadero funciona de una manera diferente a la ordinaria. A partir de tal posición, siente que puede manipular su cuerpo y que su corporeidad se impone como una realidad más radical: “Yo

creía poder acelerar el corazón a voluntad, y quizás lo hacía” (34) y más adelante: “las arcadas tenían para mí un carácter sagrado, eran algo con lo que no se jugaba. El recuerdo de papá en la heladería las hacía más reales que la realidad, las volvía el elemento que lo hacía real todo, contra el que nada se resistía. Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente” (32). Los límites entre el interior y el exterior del sujeto se eliden, lo cual funde lo ordinario con el sagrado. Esas experiencias, con todas sus dimensiones, lo abocan a una vocación. Además, el personaje afirma que con aquello no se jugaba, como si, pese a su aspecto lúdico, lo narrado no fuera un simple juego. El narrador se toma en serio sus fantasías.

De igual modo, desde esa perspectiva, se deben observar los estados alterados descritos en la convalecencia. Por ejemplo, el personaje afirma lo siguiente: “Todo me llegaba a través de una niebla espesa. Me sentía caer en un abismo” (32), y más adelante: “El día se extendía con impávida majestad, se desenrollaba de la mañana a la noche. No se me hacía largo, pero me infundía una especie de respeto. Cada instante era distinto y nuevo y no se repetía” (32). Entonces, los elementos cotidianos que lo rodean son percibidos a través de una óptica extraordinaria y conforman un misterio. Ellos abisman, son oscuros, nebulosos, majestuosos, novedosos y reverenciales, porque son la manifestación de un mundo trascendente, donde las cosas resultan ser símbolos con efectos concretos. Otros elementos de la dinámica expuesta son representados por el personal del hospital. De una enfermera se asevera que es un “jeroglífico viviente [y] un fantasma” (36). Ella lo fragmenta y lo pone “en otra dimensión” (37). Ella es un ser misterioso. Como signo extraño y fantasma es enigmática, porque representa el paso a lo desconocido. Ella tiene efectos sobre el narrador, tanto en la elisión de su identidad como en el impulso hacia una realidad distinta. Otro personaje, una madre enana calificada como “iluminada” (38), ejecuta ensalmos, a manera de liturgias. Los enanos se relacionan con las grutas y las cavernas, son seres de misterios, guardianes de tesoros y de secretos (Chevalier 1986: 444–445). Esa enana, que es la salvadora de los enfermos, “era la verdadera consistencia del Hospital [...] impedía que el Hospital estallara en mil pedazos... y mi cuerpo hiciera lo mismo [...] La fe en la enana era la coherencia... por ella corría el líquido de la vida” (38). De los enanos se dice más adelante que deben ser “lo irrepresentable” (40). Esa iluminada mantiene unida la realidad, posee fe que cohesiona y se vincula con el símbolo del agua. Después, el narrador describe cómo nacen en él otros elementos de un lenguaje distinto necesarios para dirigirse a la enfermera, los cuales recurren a “lo indirecto, a la alegoría, a la ficción lisa y llana, [e incluso a] gestos” (39). La manera en la que se describe su comunicación es consistente con la propuesta de lectura que se realiza aquí: “el desmembramiento me hacía gesticular en espejo... pero era un

vértigo, la acumulación de significados de los mohines y miradas y entonaciones se hacía excesiva... parecía acercarse a un límite, a un umbral... se acercaba más y más..." (40). Este es el retrato de un discurso oscuro y abisal. Además, la figura del espejo y el vértigo que produce refuerzan su naturaleza.

Esa transformación del sujeto, de su realidad y de su lenguaje es manifiesta en subsecuentes acontecimientos. Tras recuperarse y al regresar a la escuela, el narrador se describe a sí mismo como un ser fuera del mundo y extraño. Su percepción distinta subsiste: "estaba todo frente a mí, entero, intemporal, yo estaba y no estaba en él, estaba y no participaba, o participaba sólo por mi negativa, como un agujero en la representación, ¡pero ese agujero era yo!" (42). La dialéctica de presencia y ausencia, por un lado, y el estar abstraído del mundo, por el otro, conforman una identidad que es abismal. Esto se hace expreso cuando dice que entre él y sus compañeros existe un "abismo inexplicado [...] que no admitía descripción" (42). Esa relación del personaje con el mundo continúa en términos similares a lo largo del libro y el lenguaje cotidiano no le resulta menos ajeno. Debido a la intoxicación, no había aprendido a leer, por lo que la escritura le parece totalmente extraña e incomprensible. Esto tiene por consecuencia el reclamo por parte de su madre a la escuela, lo que provoca que la maestra, resentida, lo convierta en una especie de *homo sacer*, es decir, un ser, a la vez hierático y con una naturaleza maldita y marginal. No hace falta revisar muchas biografías de diversos denominados místicos para observar que tal condición no es poco común entre ellos, al grado que más de alguno fue inmolado, como la misma Margarita Porete. En la novela, la maestra arenga lo siguiente: "El niño Aira... Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan [...] Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo" (50). La separación del mundo normal, entonces, se vuelve radical.

La siguiente experiencia narrada, que tiene lugar en la cárcel a la cual han llevado a su padre, manifiesta de manera expresa la naturaleza del discurso conformado por la narración. En una visita a la prisión, el narrador se pierde. La cárcel se describe como un laberinto que posee lugares oscuros que parecen cavernas. Este símbolo representa, escribe Kerényi, un recorrido equivalente a la entrada al más allá (2006: 51), al que se accede a través de caminos oscuros, de secretas veredas e incluso de cuevas o cavernas (las cuales se vinculan con prácticas místicas desde la antigüedad). El laberinto para Kerényi, además, es metáfora del renacimiento (60). En la novela, el extravío del niño se describe en términos que apelan a esa figura. El patio de la cárcel "estaba rodeado de entradas y salidas" (56) y, al errar en la prisión, el narrador penetra en un estado

alterado que hace que se extravié. Dice que no sabe si “había subido una escalera sin darme cuenta, o, más probable, el edificio tenía sótanos reformados” (57). Describe azarosos encuentros con espacios extraños: “Buscando la salida, con la desesperación que tan bien conozco, cometí el error que me faltaba: desconfié de volver sobre mis pasos, y entonces me metí por el primer agujero que encontré [...] era un hoyo, casi una grieta” (58). Esos meandros y la abertura conforman el preámbulo de una experiencia radical. En ese recorrido, el narrador asevera que “una ensoñación melancólica transportó de pronto mi alma a una región muy lejana” (56) y más adelante que “No sabía cómo ni por qué, pero no era la misma” (57). Ahí recuerda el sacrificio del heladero y afirma: “Yo había empezado a vivir con su muerte” (57). Entonces, el laberinto crea un éxtasis que lo hace otro y en donde rememora el paso iniciático. A continuación, penetra a un espacio reducido: “Una vez ahí adentro, me quedé quieta. Me senté en el piso. Pensé: voy a pasar toda la noche aquí. Eran las cuatro de la tarde, pero para mí había empezado la noche. No podía avanzar más porque ese lugar no tenía salida” (58). La figura de la noche, cara al misticismo, el paso del tiempo de manera alterada, el encontrarse en una especie de caverna, y la afirmación laberíntica final convergen en un punto en donde otra visión tiene lugar:

pensé en papá. Lo multipliqué por todos los hombres que había allí adentro, los hombres desesperados, los expulsados de la sociedad, que no podían abrazar a sus hijos... Y yo allá arriba, planeando inmóvil sobre todos ellos... Yo era el ángel. Eso no podía asombrarme. Todas las peripecias que habían sucedido, desde el comienzo, desde el momento en que probé el helado de frutilla, me conducían a ese punto supremo, a ser el ángel. (58–59)

De esa visión, donde existe una fusión de seres, un tono caritativo, un desprendimiento, una cúspide y una identificación angelical, el narrador afirma: “Fue una experiencia mística, que duró muchas horas” (59). Entonces, de manera expresa, se confirma el misticismo desplegado a lo largo de la novela y que continuará hasta el final del relato. Vale la pena señalar que este extravío y la entrada en la noche evocan los poemas de San Juan de la Cruz, donde se desarrollan elementos análogos (1983: 261–65).

Una experiencia mística adicional descrita en la novela está relacionada con la radio. En ella se utiliza, de igual modo, el símbolo del laberinto: “Nos perdíamos por los caminos de la radio, por un laberinto que puedo reconstruir paso a paso” (63). Ahora bien, en esta ocasión, la reminiscencia es un elemento fundamental de la descripción: “Todo este relato que he emprendido se basa en mi memoria perfecta. La memoria me ha permitido atesorar cada instante que pasó. También los instantes eternos” (63). Esta facultad deviene el medio de acceso a la eternidad y a un eros místico:

mi memoria se confunde con la radio. O mejor dicho: yo soy la radio. Por gracia de la perfección sin fallas de mi memoria, soy la radio de aquel invierno. No el aparato, el mecanismo, sino lo que salió de ella, la emisión, el continuo, lo que se transmitía siempre, inclusive cuando la apagábamos [...]. Mi memoria lo contiene todo, pero la radio es una memoria que se contiene a sí misma y yo soy la radio. (63)

Así, existe una identificación entre su memoria y un medio intangible que supera al ser. Esta se refuerza con expresiones comunes en los textos místicos. Por ejemplo, afirma que la pieza donde oye la radio “tenían una atmósfera de abrigo, de refugio” (65) y que las tardes de escucha constituían “una especie de paraíso” (65). El símbolo del refugio y la morada recuerdan a Santa Teresa. La referencia al paraíso habla por sí misma. El contenido de las emisiones está en consonancia con lo anterior. Uno de los radioteatros versa sobre “la infancia del Niño Dios” (65) y transmite la “voz grave y retumbante del Padre” (65). Y la música que se oye en la radio participa de ese mundo. Cabe recordar que esta puede entenderse bajo el concepto de eros en el sentido griego, es decir, como unión y armonía distintas que transportan a otra realidad (Trías 2007: 839–841). El personaje dice que la música “resultaba maravillosa por el vigor con que se adueñaba de su presente, y expulsaba de él a todo lo demás. Cualquier melodía que escuchara me parecía la más hermosa del mundo [...] Era el instante llevado a su máxima potencia” (68). Entonces, esa música lo posee, altera el tiempo y lo conduce a un estado superlativo.

El eros místico también se manifiesta cuando el niño se identifica con su maestra, a pesar del rechazo. En relación con esto, señala: “La enseñanza para mí era un sistema, aunque laberíntico” (73). En esa identificación, además de la referencia al laberinto, términos como el jeroglífico, el espejo y la curación insisten en el relato. Asimismo, en esta anécdota se apela a cierta liturgia. La toma de asistencia resultaba para la maestra en “una letanía de nombres [...] Repetida todos los días en el mismo orden, me la había aprendido de memoria. Y estaba fundida, como el audio de una imagen, al recuerdo utilizable mnemotécnicamente de toda el aula en su lugar” (75). La repetición de la letanía y la fusión son atributos adicionales a la vida transformada del narrador. Y en ese proceso, incluso deviene un ser que cree gobernar el mundo. Trascendiendo su condición limitada, afirma: “Empecé a dar instrucciones. Instrucciones de todo, de vida. Se las daba a nadie, a seres impalpables que había dentro de mi personalidad, que ni siquiera tomaban formas imaginarias. Eran nadie y eran todos” (76). Así, en su percepción, experimenta la fusión con la totalidad y adquiere una supuesta potestad suprema.

Estas son solo algunas de las experiencias narradas en la novela, pero existen otras más que contienen elementos similares a los mencionados, descritas con

un lenguaje análogo. Sería imposible, por las dimensiones del presente estudio, dar cuenta de cada una de ellas. Referimos a la obra misma para que se pueda comprobar que las experiencias y los símbolos superan con mucho los aquí señalados. Con lo analizado, es posible establecer cómo cada uno de ellos corresponde a los discursos místicos y cómo el lenguaje opaco es fundamental. La insistencia de las figuras, de las visiones, de la transformación y el léxico místico confirma que no son elementos aislados. Incluso, otros elementos comunes en los textos místicos, como los símbolos del castillo y la montaña, el disfraz (como potencia mágica) y la mortificación de la carne, aparecen también en el relato.

Todo ello está encuadrado por un proceso (como se ha visto, los elementos no aparecen aislados, sino que se acumulan, forman un orden distinto y establecen un “recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido”, como se cita más arriba), en donde el personaje se ha sustraído de la cotidianidad con el objeto de entregarse a un estado distinto. Su vida y percepción han sido transformadas. Ahora bien, para que el itinerario místico concluya, es esencial que la ascensión definitiva tenga lugar, lo que confirmaría la estructura del relato. Esa ascensión se desarrolla en el último capítulo del libro.

### 3.3 Elevación final

El narrador, abstraído del mundo cotidiano desplegado en la ficción y entregado a uno superior, percibe la realidad a través de la óptica de una vida transformada. Las palabras con las que inicia el último capítulo reflejan tal condición y manifiestan la expectativa de que algo radical está por ocurrir:

Secretaba todas las pequeñas diferencias, los movimientos, temblores, pensamientos, los expulsaba a todos del presente, donde yo palpaba una novedad un poco salvaje que me embriagaba. [...] Era más bien la percepción de un ciclo, pero como mi vida, podía decirse, había empezado ese otoño, poco después de nuestra llegada a Rosario, no veía el cielo en su repetición sino en su línea recta. En una palabra, creí que las cosas estaban por cambiar. (89)

Del mismo modo, su estado de paz se describe utilizando términos de existencia mística: “yo me aferraba a la transparencia, pero sin angustia, sin dolor, como si no fuera aferrarme sino atravesarla, como un pájaro. Sentía el anhelo de espacios abiertos” (89–90). El ave es una figura importante en San Juan de la Cruz y la apertura en Santa Teresa de Jesús (López-Baralt 1981; 59–61 y 74). En esa conciencia elevada, el narrador asevera que poseía “un deseo, una especie de felicidad” (90) y que “Ese espacio, esa felicidad, tenía un color: el rosa.

El rosa de los cielos al atardecer, el rosa gigante, transparente, lejano [*sic*], que representaba mi vida con el gesto absurdo de aparecer. [...] Mi vida era mi pintura. Vivir era colorearme, con el rosa de la luz suspendida, inexplicable” (90). El color rosa, asociado con los cielos, y la invasión de este en su vida suspendida no son gratuitos, sino que están relacionadas con el sacrificio inicial, como se verá a continuación.

A partir de esas afirmaciones, el personaje describe un juego en el cual la madre lo deja ir a la escuela y estar en la calle solo, aunque vigilándolo a cierta distancia. En ello, acontece otro proceso de alejamiento. El narrador asevera que el abismo le “separaba” (94) de ella. Esto significa el desprendimiento total de su último vínculo, lo cual anuncia el pináculo del proceso. Al final se pierde en las calles. En ese momento, la viuda del heladero lo aborda y lo invita a su casa. Lo había estado vigilando. Él se deja llevar por ella, quien busca vengarse del asesinato de su marido y de la sentencia ligera a la que ha sido condenado el padre. Esa venganza consiste en repetir el crimen. Ahoga al niño de la misma manera en la que el padre lo había hecho con el heladero: en el helado de frutilla dentro del tambor que lo contiene. El narrador describe de la siguiente manera su propia muerte: “Eso era la cumbre del espanto [...] 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...” (100). Muere penetrando en un paraíso rosado, como el que había descrito poco antes, repitiendo aquello que desencadenó la experiencia iniciática, a saber, el sacrificio del heladero. Con ello asciende en un cielo rosa, concluyendo el proceso místico.

#### 4. Conclusión

Se ha mostrado cómo las diferentes vicisitudes del protagonista están constituidas por elementos místicos. A partir de una iniciación, desencadenada por una intoxicación y un sacrificio, el narrador rompe con la mundanidad ficcional, entrando en un proceso constituido por experiencias con características místicas, que se describen con un lenguaje de la misma naturaleza. Se refirieron algunas de esas experiencias; sin embargo, en la novela existen más descripciones de elementos y vivencias de la misma naturaleza que el del discurso místico. Esas experiencias van desprendiendo al personaje cada vez más de su cotidianidad. La insistencia de una escritura que refiere lo inefable de un mundo distinto, que señala el sacrificio y los abismos que se abren, que utiliza numerosos símbolos místicos, que describe visiones y éxtasis, usando un léxico corporal y psicológico, recorre todo el libro. Y esas experiencias componen un itinerario que culmina en un ascenso final.



Adicionalmente, ese proceso explica el título de la novela, ya que está desarrollada como emulación de los escritos místicos de mujeres que describen su camino espiritual. También esa imitación explica la voz. Incluso, en ese sentido, se puede pensar en San Juan de la Cruz, quien utiliza una voz femenina en sus escritos. Entendido el libro de esa manera, esas problemáticas se resuelven en consonancia con la insistencia de los símbolos místicos (como el agua, la nutria, el laberinto, el refugio y la morada) y el lenguaje que hace descripciones con léxico poético y complejo. Todo ello conforma un discurso que describe un proceso en el cual el personaje ascenderá finalmente a la cumbre mística, que es equivalente, en la novela, a la toma de los hábitos.

## Bibliografía

- Aira, C. 2017. *Cómo me hice monja*. Ediciones México: Era.
- Astutti, A. 2002. El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja* de César Aira. – *Iberoamericana*, 2 (8), 151–167. <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.8.151-167>
- Bachelard, G. 2003. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. I. Vitale, trad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cirlot, V., Garí, B., de Aguilera, B. G. 2008. *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- De Certeau, M. 2004. *La fábula mística: Siglos XVI–XVII*. J. López Moctezuma, trad. México: Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. 2007. *El lugar del otro: Historia religiosa y mística*. V. Goldsteín, trad. Madrid: Katz Editores.
- De Foligno, Á. 2014. *Libro de la experiencia*. P. García Acosta, ed. y trad. Madrid: Siruela.
- Errecarte, M. L. 2015. El humor. Recurso y resto frente a la sociedad subjetiva. – *Estrategias: Psicoanálisis y salud mental*, 3, 51–54.
- Fernández González, C. 2019. Cuestión de principios: Sobre dos novelas de César Aira que solo comienzan. – *Neophilologus*, 103 (3), 381–395. <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09599-5>
- Gámez Reza, I. A. 2020. La construcción discursiva del espacio y tiempo en *Cómo me hice monja*, de César Aira. – *En-claves del pensamiento*, 14 (27), 39–58. <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i27.364>
- Gheerbrant, A., Chevalier, J., eds. 1986. *Diccionario de los símbolos*. M. Silvar, A. Rodríguez, trad. Barcelona: Herder.
- Guerra, J. J. 2022. Un misterio sin enigma: Gótico, espacio urbano y exotismo en La luz argentina de César Aira. – *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10 (18), 213–246. <https://doi.org/10.5195/ct/2022.548>
- Hulin, M. 2007. *La mística salvaje: En las antípodas del espíritu*. M. Tabuyo, A. López, trad. Madrid: Siruela.

- Keller, H. E. 2013. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX. – V. Cirlot, A. Vega, eds. *Mística y creación en el s. XX*. Barcelona: Herder, 48–81.
- Kerényi, K. 2006. *En el laberinto*. B. Kiemann, M. Condo, trad. Madrid: Siruela.
- López-Baralt, L. 1981. Simbología mística musulmana en San Juan de la Cruz y en Santa Teresa de Jesús. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 30 (1), 22–91. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v30i1.1763>
- Martín Velasco, J. 2003. *El fenómeno místico: Estudio comparado*. Madrid: Trotta.
- McGinn, B. 1994. *The Foundation of mysticism*. Vol. 1. New York: The Crossroad Publishing Company.
- McGinn, B. 2019. *The essential writings of Christian mysticism*. New York: Modern Library.
- Molina, G. C., Merlo, E. 2022. Un acercamiento a partir de las categorías de “cuerpo” y “rizoma” en los casos de *Cómo me hice monja* de César Aira y “Muchacha punk” de Rodolfo Fogwill. – *Mester*, 51, 113–127. <https://doi.org/10.5070/M351056223>
- Ossola, C. 2006. Caminos de la mística: Siglos XVII–XX. – V. Cirlot, V. Amador Vega Esquerre, eds., *Mística y creación en el siglo XX: tradición e innovación en la cultura europea*. Barcelona: Herder, 13–62.
- Otto, W. F. 2006. *Dioniso: Mito y culto*. C. García Ohlrich, trad. Madrid: Siruela.
- Porete, M. 2005, *El espejo de las almas simples*. B. Garí, trad. Madrid: Siruela.
- San Juan de la Cruz., D. Ynduráin, eds. 1983. *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- Snauwaert, E. 2020. Autofiction and its fantastic modalities in César Aira's *Cómo me hice monja*. – *Alambique*, 7 (2). <https://doi.org/10.5038/2167-6577.7.2.3>
- Trías, E. 2007. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vanden-Berghe, K. 2012. Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Como me hice monja* de César Aira. – *Anales de Literatura Hispano-americana*, 41, 265–276. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2012.v41.40304](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2012.v41.40304)