

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DEL POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Recreación de la novela en la obra de César Aira

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA
JORGE ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA

ASESORA: MAESTRA VALQUIRIA WEY FAGNANI

MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A Virginia, Jorge, Rafa, Carmen, Lorena, César Aira, Cristina, Iliana, Rodrigo, Rodrix, Amadeo, Carla, Elizabeth, Susana, Mayra, Carlos, Isa, Andrés, Elisa, Lupe, Héctor, Ivonne, Violeta, Paola, Diana, Tania, Iván, Memo, Amrod, Absu, Chipilín y perdón si no mencioné a alguien, como por ejemplo a Bruce.

A Valquiria Wey, pues sin sus agudas observaciones no hubiera sido posible esta tesis.

A mis profesores y sinodales que me leyeron y comentaron: Susana González Aktories, Angélica Tornero Salinas, Ignacio Díaz Ruiz y Herwig Weber.

Al programa de becas del posgrado de la UNAM (que me permitió viajar a Buenos Aires y conversar con el autor), solicitando que el apoyo académico y económico a estudiantes no disminuya, sino aumente.

para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad, en la vida real no puedo hacer lo que quiero, porque hay quien te lo impide. En la literatura sí puedo hacer lo que quiero, y a veces está incluido decidir mal.

César Aira

Índice

Introducción	5
I Visión de conjunto	
1 Vanguardia y posmodernidad	11
1.1 La vanguardia histórica	
1.2 Aclaraciones en la era del después	
2 La ruptura de la realidad-ficción	29
2.1 Improvisación	
2.2 Lo grotesco	
3 El monstruo de la literatura, la creación en el seno de la destrucción y viceversa	52
3.1 El siamés novela-literatura	
3.2 Criaturas aberrantes de experimentos	
II Algunas muestras	
4 <i>Cómo me hice monja</i> : muerte y renacimiento	71
5 <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i> : otra pintura, otra novela, otra historia	86
6 <i>Varamo</i> : el monumento a la casualidad	93
Conclusiones	106
Fuentes	108

INTRODUCCIÓN

Lo primero que productos así [...] parecen exigir es una similar o, al menos, cercana postura en la reflexión que los aborde: que, ya que derrumban los contenidos clásicos, la crítica se acerque a ellos dispuesta también a poner en duda sus propios instrumentos de análisis y a desterrarlos, si le es preciso.

Esperanza López Parada

La concepción de que la literatura puede renovarse radicalmente está presente en diversos autores, de manera notable en las vanguardias de principios de siglo XX. César Aira (1949, *Coronel Pringles*, Argentina) reflexiona, como otros autores, constantemente sobre la escritura, llevando esto a sus últimas consecuencias, que son la desarticulación de la obra —de la narrativa, la poesía o el teatro canónicos— y la subsiguiente ruptura del pacto tradicional con el lector. Por un lado el pacto mimético de representar la “realidad” y por otro el de mantener la relación autor-autoridad en la *obra de arte* en general y, en la literatura, con la presuposición de que se lee “literatura” y “ficción” —la manera en que se rompe esto es fundamentalmente con la antiolempnidad hacia la propia figura del autor—.

La recreación del género de la novela, de qué manera Aira lo redefine en su práctica escritural y por qué considera urgente hacer dicha redefinición en este momento de la literatura y de la cultura es lo que estudiaremos en esta tesis.

El autor, en búsqueda de un lenguaje propio y de una historia que contar, se cuestiona su propio quehacer, y así, si las preguntas continúan y se llevan al papel: “El proyecto para construir se transforma, paradójicamente, en un proyecto para destruir.”¹ Pues si se trata de algo radical, debe haber destrucción antes de creación. Ya

¹ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, México: UNAM-FCE-Universidad de Guadalajara, 2002, p. 29.

estudiaremos que a pesar de eso la poética de Aira no se plantea como destructiva sino como esencialmente creativa, es decir, no negativa sino positiva.

El lector sufre entonces una concientización y un replanteamiento de su rol, de receptor pasivo y lector de ficciones, a crítico del hecho literario, convertido ahora en hecho existencial y cuestionamiento social y ontológico.

La transformación del género de la novela en César Aira no sólo puede advertirse en los temas y el desarrollo de la anécdota, sino también en la forma en la que se constituye el texto. Cabe subrayar que no es el primero en realizar esto, y para ejemplificar y explicar este proceso es que se hablará primero de las vanguardias. Por otro lado, el concepto de posmodernidad entra en conflicto al relacionar a un autor contemporáneo con la modernidad de las vanguardias. Se profundizará en todos estos conceptos y en su posible aplicación a esta obra.

Los muchos libros publicados del autor trazan un camino, que pretende ser vislumbrado aquí. No podría limitarme a dos o tres, ni tampoco pretender abarcarlos todos, siquiera la mayoría, pues además es casi imposible conseguirlos. Por ello este trabajo, como otros sobre César Aira, seguirá el rastro tomando como puntos de referencia los ejemplos provenientes de los libros que consideré que mejor ilustran una tesis propuesta y permiten obtener una visión de conjunto, título del primer apartado, que iniciará con una reflexión sobre el vínculo que tienen las vanguardias y la posmodernidad, en la medida en que Aira, ubicado en un contexto posmoderno, mira constantemente a la vanguardia de principios de siglo XX.

Después de esta contextualización, se abordará la ruptura del límite realidad-ficción en la obra de Aira: discontinuidad y gratuidad de las anécdotas, razonamientos y diálogos ridículos de los personajes, ausencia o dificultad de encontrar un mensaje global en la novela, elementos absurdos y grotescos. Pareciera que el texto invita al

lector a salirse del mundo exageradamente ficticio que le propone; sin embargo, en esto puede consistir lo apasionante de su lectura y lo que mantiene a una obra desde la primera página.

Al destruir constantemente la verosimilitud del texto, Aira cuestiona la verosimilitud misma de la vida del lector, al que no le proporciona una historia con los problemas ordenados y delimitados. Combina, por otra parte, situaciones inverosímiles con personajes, con pensamientos y emociones cotidianos con los cuales el lector sí puede identificarse, y genera, así, una mirada en crisis. El narrador juega con las expectativas del lector, que son las del sentido común, inoperante en los textos. Demuestra lo ridículo y arbitrario que a veces tiene la misma lógica occidental y, sobre todo, el pensamiento ortodoxo difundido por los medios masivos de comunicación (que vuelven realidades las ficciones y ficciones las realidades), cuya presencia es constante.

Los protagonistas de estas novelas descubren también la realidad absurda a la que pertenecen. El absurdo y la inverosimilitud se va acentuando hasta llegar a una peculiar congruencia. Este impulso vertiginoso por lo absurdo llega con una circunstancia límite a la que se tienen que enfrentar y, de manera casi natural, los personajes se van deslizando hacia esa trasgresión, que suele terminar por ser radical.

La crítica que Aira realiza de los discursos oficiales es ácida. En sus novelas hay malos “porque sí”, terroristas que nos recuerdan a los “malos” con los que la ortodoxia nos ha querido asustar para defender sus intereses; también aparecen personajes enajenados, con una escisión de identidad sexual, cultural y existencial devastadora (de manera destacada en *Cómo me hice monja*, *Un episodio en la vida del pintor viajero* o *Los misterios de Rosario*) que, por exagerado que parezca, no se alejan mucho de nuestra realidad social.

En el tercer capítulo se observará que, como efecto mariposa, una cosa lleva a otra, y el escritor mismo, llamado en este caso César Aira, se cuestiona su propia verosimilitud. Se convierte en un personaje o simplemente, con el *yo* narrativo o las reflexiones metaliterarias, se hace aparecer —junto con todo el aparato social y económico que acompaña al escritor— dentro de sus historias desaforadas de manera, como era de esperarse, monstruosa, aunque no poco lúdica y humorística también. De este modo, la transformación del espacio de la lectura y la escritura generan, en su afán de crear, un monstruo que destruye algunas de las convenciones literarias. La creación lleva a la destrucción, y la destrucción, a otra creación —la de una nueva literatura, la de un nuevo pensamiento, la de una nueva vida—, de manera semejante al ciclo representado en el ouroboros de muchas culturas antiguas, la serpiente que se muerde la cola formando un círculo.

Una vez que hemos estudiado las características generales de las obras de Aira, pasaremos al segundo apartado, donde veremos al detalle tres muestras de experimentos del escritor argentino, con el objeto de ejemplificar de manera aún más precisa lo expuesto de manera general, y sobre varios textos, en los capítulos anteriores. En primer lugar, *Cómo me hice monja*, seguramente la obra más conocida del autor, que consideré que merecía un análisis pormenorizado, y que además se distingue de las otras obras porque su carácter no es cómico, sino depresivo. Después, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, que realiza una reflexión crítica sobre la historia argentina. Por último, la novela *Varamo*, que a mi juicio reúne las principales características de la creación de Aira.

Considero fundamental que el estudioso de la literatura se pregunte qué es la literatura, qué es buena y mala literatura, qué es alta cultura y cultura de masas. La respuesta no importa tanto como la pregunta, y justamente el encontrar tal variedad de

respuestas le puede permitir un estudio contextualizado y amplio. En ese sentido, la aportación de esta tesis es de utilidad para el estudioso no sólo de la literatura, sino de la cultura contemporánea en general. Independientemente del problema del argumento de las narraciones, de los personajes y lo que comunican, existe el de una novela que no parece novela (género hegemónico), que desde el momento en que se aprecia como libro objeto, resulta peculiar. Una literatura que siempre se está preguntando ¿qué es literatura?, ¿soy “buena literatura”?, que se niega a demostrar eso afirmativamente, que deja esas preguntas abiertas o definitivamente se esmera en responderlas negativamente, y que, al hacerlo, propone otras formas de leer y de escribir.

I

Visión de conjunto

1 VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD

Por comodidad podría considerarse a Aira un autor posmoderno. Sin embargo, si revisamos la relevancia que tienen para este autor las vanguardias y lo poco que le agrada el término “posmoderno”, la situación se vuelve más compleja. Reflexionaré sobre estos conceptos, fundamentales en la cultura actual, y su relación con Aira. Lo que menciono aquí sobre las vanguardias no puede entenderse de manera vasta, sino en la medida en que se relaciona con nuestro autor. Este capítulo es un marco en el cual podemos leer a Aira antes de acercarnos más a sus textos. Un marco (imagen frecuente a partir de las vanguardias, precisamente) es un límite. Pero no existe forma de ver las cosas que no sea con algún límite. Estamos, como lectores y autores, conscientes de los límites, y eso nos permitirá romperlos si lo creemos necesario. De hecho, así será, pues vanguardia y posmodernidad son temas que, aunque merecen una reflexión en la medida en que son momentos históricos imbricados en la obra de Aira, no constituyen el punto nodal de su propuesta.

1.1 La vanguardia histórica

Los movimientos artísticos —valga este adjetivo generalizador, a pesar de que algunos de ellos se concebían como antiartísticos— de principios del siglo XX, conocidos de manera conjunta como vanguardias históricas, incidieron notablemente en la cultura occidental. Parte de la literatura que se escribe el día de hoy tiene marcado el sello que dejaron aquellos creadores. Ese es el caso de César Aira. En este capítulo se abordarán las principales aportaciones que hicieron estos movimientos en América Latina, y

especialmente en Argentina. Esto nos permitirá descubrir la intertextualidad presente en la obra de nuestro autor, y de esta manera comprenderla mejor.²

Cuando las vanguardias comenzaron en Europa la guerra estaba latente: el futurismo, de 1909, es ligeramente anterior a la Primera Guerra Mundial; el surrealismo, de 1924, ya conoció la Primera Guerra y conocerá la Segunda. La Revolución Rusa de 1917 parecía, en ese momento, estar dando algunos resultados que aterraron al *establishment*. Por su parte, algunas de las ciudades más importantes de América Latina estaban en busca de la modernidad, y la literatura hegemónica era de carácter realista y nacionalista. Así pues, algunos europeos asumieron la crisis y la rebeldía contra las ideas burguesas de arte y civilización, que vieron transformadas en guerras interminables. Varios latinoamericanos también veían la necesidad de romper con los mismos conceptos que el gobierno y la academia querían imponer en nombre de ese progreso, que en Europa había llevado a la devastación y que en América Latina se erigía con un discurso nacionalista y racista.

El término “vanguardia”, de origen militar, designa originalmente la parte de una fuerza armada que va adelante.³ En el contexto político mencionado, los artistas querían dejar atrás ese mundo que les parecía obsoleto, anticuado, opresivo, y en ese mundo estaban los conceptos mismos del arte y del artista, de ahí que las vanguardias en muchas ocasiones rompieran con las formas convencionales, detestaran el museo, el lenguaje correcto, las imágenes complacientes, llegaron incluso a considerarse más que artistas, revolucionarios, militantes en toda la extensión de la palabra. Desde luego, de

² Véase la tesis de Betina Keizman, *Roberto Arlt, César Aira y las narraciones del complot*, Tesis de maestría de la UNAM, México, 2002. Estudia a Aira y Roberto Arlt en relación con la conspiración como motivo recurrente en ambos argentinos.

³ Las vanguardias son parte de la modernidad desde el momento en que proclaman ir en busca de “lo nuevo” (moderno significa lo último). Claro, se trata de una modernidad muy distinta a la racionalista y realista, de hecho contrapuesta. Aira reconoce ser un escritor moderno a pesar de su contexto posmoderno porque está justamente en busca de “lo nuevo”. Pero sobre esto se profundizará más adelante.

todos los movimientos que hubo en ambos continentes, hay muchos matices a menudo irreconciliables. Abordaremos tan sólo los principales movimientos de Europa y América Latina, especialmente de Argentina.

Como movimientos militantes, solían tener manifiestos (muchas veces exponiendo metódicamente lo irracional, evidenciando el absurdo del pensamiento moderno) que expresaban los objetivos y principios del movimiento, siempre criticando mordazmente a alguien, por lo general del mundo institucional del arte. En el *Manifiesto futurista*, de 1909, de Filippo Tommaso Marinetti, se lee: “un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.”⁴ Para este movimiento, el arte era algo anticuado y sublimado, que expresaba debilidad y ranciedad. Era necesario convertirlo en algo dinámico y “viril”, como lo exigían los nuevos tiempos industrializados. Para el futurismo, la guerra y la destrucción eran una manifestación de fuerza y de belleza incomparables. No es de extrañar que Marinetti apoyara al fascista italiano Benito Mussolini. Como podemos ver, el futurismo tiene rasgos rebeldes pero también de la ideología capitalista. Por un lado critica la idea de arte y de belleza, pero por otro lado defiende el sistema y una de sus principales herramientas: la guerra y el patriarcado. Es antiacadémico pero modernólatra, con una rebelión visceral y superficial.

En América Latina surgieron varios movimientos con características muy similares. Entre ellos se encuentran el estridentismo mexicano y el ultraísmo argentino con figuras como Manuel Maples Arce y Jorge Luis Borges, respectivamente (este último renegaría de las vanguardias después). Es interesante cómo estas dos vanguardias, de manera más sobresaliente que las demás, parodiaron, desde los manifiestos hasta varias obras literarias, los medios masivos de comunicación, entonces

⁴ <http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/manifiestofuturista.htm> (consultado el 9 de septiembre de 2008).

el periódico y la radio, de manera semejante a como varios críticos observan que Aira parodia los medios contemporáneos. El objetivo, en ambos casos, es trastocar los discursos hegemónicos y repetitivos.

El dadaísmo, surgido en Suiza, en 1916, a media guerra mundial, fue una clara oposición al belicismo y a la burguesía, y con ellas, al arte. Las obras dadaístas responden a otra lógica, y lo mismo pueden ser poemas que manifestaciones escandalosas en las calles de la ciudad. De este movimiento sale André Breton, quien fundará después el surrealismo, cuando se aburre de la negación sin sentido del dadá (le duró poco el aburrimiento, pero al menos ya había hecho escuela). El surrealismo se relaciona íntimamente con el psicoanálisis y con la liberación del ser humano del dominio de la conciencia racional burguesa. Para los surrealistas, al menos para los primeros, su movimiento no era literario ni artístico, sino espiritual, y buscaba cambiar radicalmente la vida de las personas. De ahí que en un momento dado se identificaran con el socialismo (que también busca un cambio radical), convergiendo y divergiendo en varios aspectos, hasta separarse. Para los surrealistas todos los seres humanos podían hacer poesía,⁵ bastaba con que descubrieran la realidad subconsciente (hay que subrayar que, de hecho, ellos también trataban de alguna manera de aprehender la realidad a su manera, muy distinta que la del realismo decimonónico) a través por ejemplo de la llamada escritura automática, donde no hay plan ni conceptualización, sino que consiste en escribir por escribir. Surgen imágenes como la del paraguas en la mesa de disección, que nos recuerdan a veces las novelas de Aira. También rechazaban tajantemente la idea del genio o del artista talentoso. Quizás este movimiento es el que más ha influido a nivel mundial, en parte por el escándalo que causó, lo que fue aprovechado por el

⁵ Es notable cómo la poesía se convirtió más que nunca en un modelo de escritura del resto de los géneros literarios. La narrativa dejó en muchas ocasiones de contar historias a través del tiempo. O lo hizo de manera poco común: sin continuidad o sin cerrar el final. En la Argentina tenemos el caso paradigmático de Macedonio Fernández. Aira también participa de esta escritura poética en ese sentido.

sistema para lucrar y volverlo, paradójicamente, un objeto de museo. Independientemente de eso, no cabe duda que el surrealismo cambió la percepción del arte que se tenía hasta entonces.

Cabe destacar que muchos movimientos vanguardistas americanos no pueden considerarse como reflejo o adaptación de los europeos: se gestaron propuestas auténticas, como el creacionismo de Vicente Huidobro, que aseguraba que el ser humano puede y debe crear con el arte una realidad completamente independiente a la de la naturaleza; la antropofagia brasileña o lo real maravilloso de Alejo Carpentier, que rechazaron la modernidad occidental y los valores cristianos, y retomaron a su manera el pensamiento mítico y la visión del mundo de las culturas americanas.

Las vanguardias en su conjunto buscan reivindicar la actividad creativa y reflexiva del lector, incitar su participación activa en la construcción de la obra. Frecuentemente los textos constituyen un manifiesto donde se teoriza sobre la misma literatura de manera explícita o implícita. Prevalece la concepción de la obra abierta frente a la del libro terminado, de la escritura a la del texto. Los personajes ahora no tienen excepcionalidad, su personalidad está disuelta. Asimismo, en algunos movimientos se integra la “alta cultura” con la “cultura de masas”, en un intento por deselitizar el arte (si bien hubo otros que mantuvieron la elitización).

Otro elemento central para una consideración global de la vanguardia es el del humor. No el humor por sí mismo sino el humor como una de las manifestaciones de la desacralización de lo literario. Al entronizamiento de la Belleza, diosa indiscutida de la escritura modernista, sucede en la escritura de la vanguardia la irreverencia, el desparpajo, y más que la “boutade” —que también la hubo— la burla y la parodia.⁶

⁶ Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Verani, p. 32.

Es entonces cuando surgen novelas paródicas como *Adriana Buenosaires*, *Última novela mala*, de Macedonio Fernández, o *Mio Cid Campeador*, de Huidobro, que distorsiona la realidad histórica y mítica. A la par del humor, la preponderancia de lo siniestro en las vanguardias es considerable. Freud lo explica como el descubrimiento de algo vivo en algo que parecía no estarlo y viceversa, de algo inanimado en algo que parecía estar vivo.⁷ Esto refleja la enajenación y la reificación del ser humano en el siglo XX, paralela al desarrollo de la tecnología, de máquinas “inteligentes”. Podemos observar ejemplos de ello en la obra de varios autores, como el uruguayo Felisberto Hernández. Desde luego, esto es también un enfrentamiento al realismo. La figura humana y “la realidad” en su conjunto dejan de ser imitadas, o al menos en apariencia. Esto es apreciable en pintura o en literatura, y en música, por ejemplo, se termina con el tono, la melodía y la escala occidental con el dodecafonismo, inaugurado por Schoenberg.

La aportación de las vanguardias al arte y pensamiento contemporáneos, como se ha podido vislumbrar, es enorme, y puede encontrarse sin duda en la obra de Aira. Tan es así que cuando le preguntaron al escritor argentino qué legados de las vanguardias apreciaba, respondió lo siguiente:

Muchos. Para empezar, uno de los rasgos básicos de las vanguardias, que es la preeminencia del proceso de creación sobre el resultado: ese sigue siendo mi método de trabajo. Habría que analizar vanguardia por vanguardia. Por ejemplo, del dadaísmo no puedo sino admirar su actitud, su gesto de ruptura, su irreverencia, eso de largar la carcajada en medio de la Misa Solemne. Del surrealismo, mil cosas, como el dominio de la imagen. También me interesa mucho el constructivismo ruso, que he estudiado mucho, y Rodchenko en particular. He prestado mucha atención a esta corriente y la he seguido con

⁷ “En el arenero [se refiere al cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann] aparece aún el tema de la muñeca aparentemente viva, que Jentsch señalaba. Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro.” Véase Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 7 en <http://www.librosgratisweb.com/libros/lo-siniestro.html> (consultado el 6 de diciembre de 2008).

mucha simpatía, porque pienso que con ella llegó a su culminación el predominio del proceso creativo: el arte es un proceso infinito. Ese momento utópico, a finales de la década de 1910, antes de que cayera el mazazo sobre ellos, me sigue estimulando, y lo sigo uniendo a la famosa frase de Lautréamont: "La poesía debe ser hecha por todos". Democratizarla en serio, sacarla de esa cápsula de calidad, de lo bueno, de lo bien hecho, de lo hecho solamente por el que haya nacido con el don para hacerlo. Por eso me gusta, por ejemplo, John Cage, un músico que no era músico, que tenía dos tapones de madera en los oídos, y sin embargo hacía música, inventaba el modo de hacerla.⁸

⁸ Véase Carlos Alfieri, "Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira", 9 de octubre de 2004, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> (consultado el 8 de junio de 2008). El comentario de Aira sobre Cage le sirve para justificar su idea del arte innovador y democrático.



En este montaje de Aleksandr Rodchenko ([1891-1956], escultor, pintor, diseñador gráfico y fotógrafo ruso, fue uno de los artistas más polifacéticos de la Rusia de los años veinte y treinta. Fue uno de los fundadores del constructivismo ruso), hombres son arrojados como bombas. Varios de ellos están mutilados. El ser humano se destruye a sí mismo consigo mismo. Esta imagen puede resultar absurda, pero la realidad de la que parte también lo es. Aira describe escenas semejantes, aberrantes y ridículas, en su obra, como cuando Arturito Carrera le arranca la nariz como parte de un juego a la protagonista de *Cómo me hice monja*.



Rodchenko. Caricatura donde se mezcla el fútbol, con la policía, los políticos y la guerra. En *Los dos payasos*, también el espectáculo se mezcla con la difusión de la ideología burguesa y la violencia. Todo es parte de la “sociedad del espectáculo”, como ha observado Guy Debord.



Rodchenko. Parodia de melodramas tradicionales, como los parodiados en las novelas de Aira *La Princesa Primavera* (título evidentemente *kitsch*, con un héroe que pretende salvar a la princesa de sus malvados enemigos), *La mendiga* (una especie de *Cenicienta* de telenovela) o *Dante y Reina* (donde unas cuantas palabras y gestos amorosos disfrazan la violencia).

1.2 Aclaraciones en la era del después

Si la jerga de nuestros tiempos (posmodernidad, poscolonialidad, posfeminismo) tiene algún sentido, éste no está en el uso popular de ‘pos’ para indicar secuencialidad (*después* del feminismo) o polaridad (*antimodernismo*). Estos términos que con insistencia señalan al más allá sólo encarnan su inquieta energía revisionista si transforman el presente en un sitio, expandido y excéntrico, de experiencia y adquisición de poder. Por ejemplo, si el interés en el posmodernismo se limita a una celebración de la fragmentación de las ‘grandes narrativas’ del racionalismo postiluminista, entonces, con todo su atractivo intelectual, sigue siendo un emprendimiento profundamente provinciano y limitado.

Homi Bhabha

Casi cualquier escritor actual podría ser clasificado, por pura probabilidad y contexto, como posmoderno. Se estudia teoría posmoderna y, como con cualquier otra, por ejemplo psicoanálisis o feminismo, se está listo para leer con ese código. Este fragmento de Fredric Jameson podría ser muy aplicable:

a las posmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje “degradado”, de baratura y *kitsch*, de las series televisivas y la cultura del *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de serie-B y de la llamada “paraliteratura”, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de libro de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica: ya no se limitan a “citar” estos materiales, como hubieran hecho un Joyce o un Mahler, sino que los incorporan a su propia sustancia.⁹

Justamente Aira incorpora esos elementos de la “cultura masiva” en la “alta cultura” de la literatura. El problema no es que haya una teoría, en este caso llamada posmoderna, que permita comprender la cultura, sino que la teoría se convierta en incuestionable y en un molde que más que permitirnos comprender un fenómeno determinado, nos impida ver más allá.

⁹ Fredric, Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1999, p. 17.

Al leer a Aira muchas de las características posmodernas señaladas por los teóricos se cumplen: mezcla de alta cultura y cultura popular, anacronismos o cuestionamiento de los discursos hegemónicos tradicionales a través por ejemplo del pastiche y la parodia. Sin embargo, cuando se le pregunta, lo niega de este modo:

posmoderno es una palabra, y yo siempre digo que las palabras deben servirnos a nosotros y no nosotros a las palabras. Es decir que cada cual puede definirla como quiera y usarla conmigo o con quien quiera. Pero yo no me considero posmoderno en tanto creo haber seguido fiel a la preceptiva modernista en la que me formé. Mi lema sigue siendo el famoso verso de Baudelaire: "Ir hacia delante y siempre en busca de lo nuevo." Y sacrificarlo todo por lo nuevo, ¿no? Y esta actitud no es posmoderna. Creo que el posmodernismo deshace esa línea hacia delante para erigir una especie de estantería de supermercado donde está toda la cultura de antes, la de ahora, la de después, y entonces procede con ellas a formular combinaciones al azar. No es lo mío.¹⁰

Así pues, independientemente de que Aira *sí* tenga características posmodernas y sí podamos llamarlo así, él no se asume como tal, pues se identifica más con otro contexto (no se puede dejar de observar que es un crítico agudo, como lo demuestra también su obra no novelesca), que es el de los autores con los que creció. Por eso Mariano García dice que “es importante aclarar que su estética responde más bien a la estética de ruptura de las vanguardias.”¹¹ El posmodernismo no es tan radical ni pretende innovar (obsesión típicamente moderna), no es tan negador del pasado ni tan

¹⁰ Carlos Alfieri, “Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira”, 9 de octubre de 2004, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> (consultado el 8 de junio de 2008). Aira está señalando la relación entre la posmodernidad y la sociedad de consumo del neoliberalismo, y la estética que le acompaña. “Hemos visto [dice Fredric Jameson] que en un aspecto el posmodernismo copia o reproduce —refuerza— la lógica del capitalismo consumista; la cuestión más importante es si en algún otro aspecto resiste a esa lógica.” Fredric Jameson, *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial, 1999, p. 38. La posmodernidad del sistema actual revisa la modernidad para domesticarla y venderla. Aira en cambio se quiere quedar con el lado incómodo y renovador de esa modernidad.

¹¹ Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 22. Sandra Contreras tiene observaciones semejantes en *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 13.

utópico con el futuro como lo fueron las vanguardias.¹² Sin que Aira pretenda hacer tabla rasa ni ser utópico, ciertamente pone el acento en la creatividad del ser humano, en la capacidad de proponer algo propio, aquello en lo que la posmodernidad parece ya no creer.

Esta posibilidad de proponer algo nuevo es lo que en términos generales ha cancelado para sí misma la posmodernidad. Desde el prefijo pos- indica que no está afirmando algo novedoso, que se está viviendo en la supervivencia, después del fin o en un acabarse constante.¹³ Comprensiblemente, como sociedad nos hartamos de los discursos redentores e ingenuos, los metarrelatos, de los que habla Jean-François Lyotard. Por otro lado, la caída de la Unión Soviética contribuyó en buena medida al conformismo que supo aprovechar el neoliberalismo, y de ser críticos con los metarrelatos manipuladores, pasamos a ser resignados. Aira (que se dice apolítico)¹⁴ no sueña con llegar a una tierra prometida (no es moderno en ese sentido) ni tampoco se contenta con reciclar deliberadamente: piensa que si el ser humano se da la oportunidad de crear, lo puede lograr, que es posible pensar de otra manera. Y este postulado, romántico quizás, es semejante al de los surrealistas. Pero, más que eso, es vitalista nietzscheano.¹⁵ Aquí reside la verdadera propuesta estética, ontológica y política de Aira.

Este carácter positivo es justamente lo que impide que su poética sea nihilista, como pudiera pensarse a primera vista. No se trata, pues, como dice Sandra Contreras,

¹² Véase Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge, 1988, p. 47.

¹³ *Los misterios de Rosario* es sintomático al respecto. En esta novela el final (de la novela, de la vida y del mundo) aparece desde el principio.

¹⁴ Véase Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

¹⁵ Así lo ha notado ya Evelyn Galiazo, “La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible”, en *La biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, núm. 4-5, verano 2006, p. 296.

“de la vanguardia entendida como autocrítica de la ‘institución del arte’ sino antes bien de la vanguardia entendida, primordialmente, como *reinención del proceso artístico*.”¹⁶ Tiene más el sentido de renovación que de destrucción.

En una entrevista, Aira explica que las vanguardias surgieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas, y se hizo necesario empezar de nuevo. La novela se perfeccionó y se mantuvo desde el siglo XIX. Ante esto, Aira dice que sólo hay tres salidas posibles: 1) seguir haciendo lo mismo; 2) avanzar, lo que es muy difícil y raro (pone de ejemplo a Proust); y 3) la vanguardia. “Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes”¹⁷. Estas son las vueltas a las que se refiere Contreras en su estudio. La historia en el fondo es cíclica, o helicoidal. Llega un momento en que es necesario romper con lo anterior e innovar, o si se quiere ver de otro modo, regresar a lo anterior de lo anterior. En ese sentido las vanguardias sí han muerto y se han domesticado, pero también han resurgido en cierta manera.¹⁸ Esta dialéctica en la historia es ineludible.

Pero, aunque el énfasis no esté puesto en la destrucción, sino en la innovación, y esto sea muy moderno, no deja de tener implícita cierta destrucción y rechazo. Aunque no se declare, el querer estar antes de las instituciones y considerarlas algo poco fresco, es antiinstitucional. Por otro lado, las polémicas declaraciones que Aira ha hecho sobre autoridades como Cortázar, Saer o Piglia,¹⁹ son verdaderos gestos iconoclastas.

Esta iconoclastia y deseo innovador no son consideradas generalmente como posmodernas. Es esto lo que distingue a Aira de otros escritores con los que no cabe

¹⁶ Contreras, p. 16.

¹⁷ César Aira, “La nueva escritura”, en *La Jornada Semanal*, 12 abr. 1998, p. 3, citado por José Luis Martínez Suárez, “La literatura como simulacro de la memoria”, en García Díaz, p. 62-63. Esta facilidad de factura es lo que lo lleva al vacío de calidad que muchos critican.

¹⁸ Véase Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989.

¹⁹ Véase Contreras, p. 25.

mayor duda sobre si son posmodernos, y con los que el argentino comparte características.²⁰

Aira está en diálogo con el mundo y la historia, tiene una filiación vanguardista y moderna, y un contexto posmoderno. Pero no puede ser reducido, como parte que es de la realidad, a un molde y una etiqueta, o a dos o a tres. Esto lo observan varios de sus estudiosos y el propio autor. Así pues, esta aproximación a la vanguardia y la posmodernidad nos permite ubicarnos y al mismo tiempo no encerrarnos.

²⁰ Aira tampoco es posmoderno en el sentido conservador que tiende a achatar las visiones críticas para acomodarlas en moldes inofensivos (véase Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cornwall: Blackwell, 1997, p. 133). Si la modernidad institucionalizó la trasgresión de las vanguardias, la posmodernidad hace lo mismo con la literatura contemporánea.



René Magritte, “Esto no es una pipa” (1928) La disociación entre la imagen y el texto, así como la de significado-significante, recuerdan textos de Aira. Por ejemplo, en *Cómo me hice monja*, el protagonista parece niño (significante), pero se define a sí mismo como niña (significado), con lo que su mundo se muestra disociado del mundo social.



Marcel Duchamp, “Fuente” (1917). Del mismo modo que Duchamp presentó este mingitorio como obra plástica, el personaje de Varamo revoluciona la literatura hispanoamericana con una recopilación de apuntes diversos.



Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.” (1919). Se pronuncia igual que *elle a chaud au cul*. Aira también realiza parodias del arte canónico, por ejemplo en *El congreso de literatura*, donde aparece Carlos Fuentes en un contexto hilarante.



Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miro y Max Morise, “Cadáver exquisito” (1927). En *Dante y Reina*, Aira nos presenta la absurda y difícil de imaginar situación de un perro que viola a una mosca y después se casan, una narrativa de crítica de la violencia, como la que vemos en este dibujo de una pareja unida en un solo cuerpo deforme, besándose y disparándose.



Victor Brauner, “Lobo-mesa”, (1939-1947). La taxidermia estropeada es también realizada por el personaje de Varamo cuando intentaba realizar un objeto decorativo con un pescado. Los objetos de la cotidianidad se tornan inútiles y agresivos. A través del arte reflexionamos y miramos la cotidianidad de manera enrarecida y crítica.

Ya dije que lo único que no me he propuesto es el “saber contar”;
el “bien contar” que se descubrió en tiempos de Maupassant,
después de quien ya nadie narró bien,
es una farsa a la cual el lector hace la “farsa de creer”.
Fatuoso academicismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree.
El tema o problema sí interesa.
No hay éxito para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer,
para lo cual se pretende que hay un saber contar.

Macedonio Fernández

Una de las maneras en las que se rompe la división realidad-ficción, el pacto mimético entre el lector y el autor de que “se está leyendo algo que no existe y uno, en cambio, sí es real”, es ignorando la verosimilitud. Los escritores realistas se proponen que el mundo ficticio que narran sea lo más creíble y lo más parecido posible a la realidad. Paradójicamente, antes y después, y en ocasiones durante la lectura, el lector está consciente de que está leyendo una historia ficticia. Es decir, en el mejor de los casos, tiene la idea de que lo que lee es una excelente *copia*.

De ahí que Macedonio Fernández, quien se oponía tajantemente a contar historias, a la relación mimética del arte con la “vida real”, dijera que el lector contemporáneo ya no cree en los cuentos, y a diferencia de los niños, cuando lee “ficción” no deja de ver el marco que la rodea y la separa de lo real. La escritura y, en consecuencia, la lectura, sufren a partir de esta concepción de una literatura muy consciente de sí misma, un cambio radical, pues la literatura toma conciencia de que está adentro de ese marco convencional (que divide el mundo del texto con el del lector) que puede difuminar.

César Aira sí cuenta historias, en ocasiones con muchos tintes realistas, pero siempre trastoca el verosímil, rompiendo así la expectativa del lector. La manera en que

lo hace es a través de la improvisación, que no repara en lo verosímil; y de lo grotesco, que es una demostración de que en la existencia suceden cosas que no se explican desde el racionalismo occidental.

2.1 Improvisación

dentro de un experimento siempre hay otro experimento, hasta el infinito.
Por breve que haya sido el experimento, dentro de él hay por lo menos uno más.

César Aira

De manera semejante a como la improvisación es la base de la interpretación y el estilo del jazz,¹ en la narrativa airana juega un papel determinante para explicarse su conformación. Por ello su obra no se puede estudiar del mismo modo en que se estudia el modelo hegemónico de la novela, pues opera de manera muy distinta.

Por ejemplo, las digresiones. Cuando uno habla o escribe es común que varias ideas surjan y el discurso se ramifique. Una novela o un trabajo académico deben evitar la dispersión. Es aceptable hacer alguna digresión, siempre y cuando sea breve. Es decir, si se retorna al tema fundamental. Aira no hace alguna digresión ocasional, sino que son muy frecuentes, extendidas y a veces terminan por alejarse bastante del tema central, al que se regresa de golpe. En *Los fantasmas* el narrador habla de que la Patri, la protagonista, que pertenece a una familia de albañiles, tiene un sueño.² En ese momento habitan un edificio que están construyendo. El sueño tiene que ver con esto. Aira no dice mucho sobre el sueño, pero parte de ahí para reflexionar sobre lo no-construido. Como si se tratara de un ensayo, puede partir de cualquier pretexto para reflexionar y

¹ La comparación viene muy a cuento si se considera el texto de Aira sobre el músico Cecil Taylor.

² Véase César Aira, *Los fantasmas*, México: Era, 2002, p. 53-62.

terminar hablando de temas muy amplios o abstractos. Habla del cine y las dificultades materiales y técnicas que implica, semejantes a la arquitectura. Estas artes están más del lado de lo no-hecho. La literatura, en cambio, con menores limitaciones materiales, estaría a caballo entre lo no-hecho y lo hecho. Esto podría explicar la propia narrativa de Aira como *work in progress*. Entonces el narrador pone ejemplos de concepciones de la construcción de espacios y de la interacción social en pueblos como los pigmeos mbutu, los bosquimanos, los zulúes, algunos aborígenes australianos (llega a citar incluso a Levi-Strauss) y polinesios, esto para darle al lector otras perspectivas para pensar y crear espacios y relaciones sociales. Posteriormente regresa a la narración de la novela, a la “realidad” de la que partió. Este ejercicio ensayístico transgrede la estructura de la novela, sobre todo porque, como tal, la reflexión tiene poco qué ver con el argumento, y es tan larga que es prácticamente un ensayo antropológico incrustado, como trasapelado por accidente. Esta digresión borra definitivamente los límites genéricos, reivindica justamente la idea de que la literatura, para Aira, estaría entre lo hecho y lo no-hecho. Y los géneros son lo hecho por definición. Aira procrea literatura híbrida, palabra que proviene de *hybris*, desmesura, soberbia, la falta que los dioses griegos consideraban mayor en los mortales: para él, la función de los géneros está muy clara: “darle [al escritor] algo concreto que abandonar”.³

Es apreciable en las digresiones de este autor la improvisación como procedimiento de escritura, la ruptura del pacto de que lo que se lee es una novela y es ficción a través del movimiento del lector de un plano relativamente pasivo de espectador de una historia a un plano activo de reflexión antropológica, de un lugar exterior a lo narrado a una exteriorización de lo narrado, es decir, a una ruptura de las

³ César Aira, “Ars narrativa”, comunicación leída en la *Segunda Bienal de Literatura “Mariano Picón Salas”*, Mérida, septiembre 1993. Citado por Mariano García, *ibidem*, p. 18.

fronteras. Es evidente la tradición de ruptura, valga la paradoja, que viene de Macedonio Fernández y las vanguardias, para quienes la escritura era *acción*.

Pero muchas de las veces en que Aira argumenta en sus digresiones utiliza argumentos absurdos. En *La costurera y el viento*, después de que la costurera Delia decide ir a buscar a su hijo perdido a la misma pampa argentina, tomando un taxi y llevando consigo un enorme vestido de novia que le habían encargado hacer, el narrador justifica sus extrañas ocurrencias:

Todo esto puede parecer muy surrealista, pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista, de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo de inventarla. Estos elementos, Breton y sus amigos los traían de cualquier parte, de lo más lejano, de hecho los preferían tan lejanos como fuera posible, para que la sorpresa fuera mayor, el efecto más efectivo. Es interesante observar que en su busca de lo lejano hayan ido, por ejemplo en los “cadáveres exquisitos”, apenas hasta lo más cercano: el colega, el amigo, la esposa. Por mi parte no voy ni cerca ni lejos, porque no busco nada. Es como si todo hubiera sucedido ya. En realidad sucedió; pero a la vez es como si no hubiera sucedido, como si estuviera sucediendo ahora. Es decir, como si no sucediera nada.⁴

Así termina un capítulo de la novela, regresando al lector a la conciencia de que está leyendo un libro y de que la historia no sólo es inverosímil, sino que ni siquiera el autor le va a permitir jugar a creérselo sin más, porque entonces sale y se defiende, rompiendo el muro que separa el mundo ficticio del real. Entonces se desresponsabiliza: *yo no tengo la culpa*. El autor de esos disparates niega puerilmente algo evidente para el lector. A continuación expone brevemente el procedimiento de los surrealistas, como lo haría un crítico literario. Plantea una tesis, pero regresa a hablar de sí mismo y se contradice visiblemente acerca del suceder. Lo curioso es que cada cláusula es contundente. Lo dice con tanta seguridad y tanta lógica que convence. Es conforme van

⁴ César Aira, *Cómo me hice monja, La costurera y el viento*, Capital Federal: Beatriz Viterbo, 1999, p. 144-145.

pasando las cláusulas que el lector se da cuenta de que le están tomando el pelo y de que su discurso termina disolviéndose, del mismo modo en que +5 y -5 es igual a cero. Esto recuerda al principio de *Altazor* de Vicente Huidobro: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”.

Otro ejemplo de razonamiento absurdo es el que realiza el protagonista de *El llanto* que se encuentra de viaje, en un café de Rennes, frente a la Plaza del Parlamento de Bretaña, donde se inició la Revolución Francesa:⁵

Un paisaje enclaustrado y pequeño, parece increíble que algo tan grande para la humanidad haya podido empezar aquí; y a la vez es muy creíble: nada más creíble. Encima, el cielo, en el que se deslizan nubes pesadas entre huecos de un azul magnífico... Es la última hora de la tarde. Y hace frío, por supuesto. Las estaciones, como habría podido esperar, estaban invertidas. En Buenos Aires era la primavera, aquí el otoño. Y a la vez no estaban invertidas, porque la primavera y el otoño son lo mismo, sólo que en sentido inverso.⁶

En términos dialécticos, la antítesis es tan absolutamente opuesta a la tesis que no hay síntesis posible. No es como la paradoja (por ejemplo, muero porque no muero, de Santa Teresa), que a pesar de la contradicción llega a una unidad de sentido. En Aira se llega en cambio al absurdo, un absurdo humorístico que recuerda, entre otros, los diálogos de Ionesco o Beckett. Y es que el objetivo del chiste conceptual es “ser por un momento el absurdo creído, la nada intelectualista”⁷. También puede leerse este fragmento como una parodia al discurso intelectual, que muchas veces es exagerado, con pretensiones poéticas y contundentes y poco claro. Es una sacudida al lector que espera un texto coherente y se encuentra con un chiste. La nada intelectual es lograda en la primera parte a través de la hipertrofia, de la exageración, por ejemplo, del lugar común de los discursos mediáticos, como al principio, donde *Un paisaje enclaustrado* y

⁵ La Revolución Francesa estalló en París, no en Rennes.

⁶ César Aira, *El llanto*, México: UNAM, 1994, p. 49-50.

⁷ Alicia Borinsky, citada por Geney Beltrán Félix, *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, México: CONACULTA-Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (Fondo Editorial Tierra Adentro, 258), 2003, p. 53.

pequeño, parece increíble que algo tan grande para la humanidad haya podido empezar aquí; y a la vez es muy creíble: nada más creíble. Lo sorprendente es que este tipo de construcciones las podemos encontrar en ocasiones en la televisión —cuando nos muestran un reportaje sobre el lugar donde nació o los lugares que recorrió una celebridad o un personaje histórico—, pero en esta novela aparecen ridiculizadas en el mismo protagonista y narrador. Así pues, las digresiones y en especial las irónicas, se inscriben en una tradición de literatura satírica que viene de la época clásica, pasa por Voltaire y continúa en Borges, otro escritor argentino filosófico, como observa Davi Arrigucci Jr.⁸ Aira es en gran medida satírico, y aunque esta tradición venga de antiguo, es por definición fresca, antiolemne, y en ese sentido es parte fundamental del proyecto de renovación del escritor.

El absurdo —y el humor absurdo y corrosivo— acompaña la digresión al mostrar la fragmentariedad no tan sólo del texto, sino también de la misma lógica occidental. Estamos ante una literatura reflexiva y no sólo reactiva. No sólo nos presenta situaciones atractivas y nos entretiene, dejándonos algunas ideas a partir de la transmisión de un *pathos* (una historia terrible, conmovedora, etcétera) sino que frecuentemente está señalándose a sí misma y al lector.

Otro procedimiento característico de la narración ortodoxa que Aira no asume son los rasgos circunstanciales que todo narrador necesita para situar su historia en un espacio y un tiempo. Para Aira son irrelevantes. Rasgos como “decir de qué color era la corbata de un personaje, terminan pareciendo una puerilidad. Además de que se vuelven una condena. Pero en realidad no tengo por qué ‘enfrentarlo’ [...]. La literatura no es obligatoria. Si me aburre, o deja de resultarme fácil, puedo dejar de escribir.”⁹ Lo que

⁸ Véase Davi Arrigucci Jr., “Borges o del cuento filosófico”, en *La literatura en Brasil e Hispanoamérica. Antología de ensayos*, México: UNAM, 2010, p. 192.

⁹ Véase Gustavo Valle, *César Aira y el realismo en el trabajo del novelista*, en

para Aira representa el color de la corbata es en realidad la complejidad del mundo que toda novela implica. Relaciones dinámicas entre los personajes, cada uno con su historia, su espacio y su tiempo. Trabajo, composición, una especie de mecanismo de relojería. Para Aira escribir debe ser divertido y fácil,¹⁰ y a pesar de la connotación de juego que tiene para él la literatura, le parece más pueril urdir el mecanismo de la novela.

De este modo, negando esa obligatoriedad, realiza la improvisación:

Mi sistema es la improvisación. Pero trato de pensarlo con todo cuidado a medida que escribo, porque sé que así como salga, así va a quedar. No me gusta corregir, nunca lo hago. Tampoco me gusta pensarlo por anticipado. Soy un promotor militante de la improvisación, al punto de creer que debería ser materia obligatoria en las escuelas. La improvisación es el arte del presente, es decir la receta de la felicidad.¹¹

No es, pues, la escritura automática de los surrealistas —cuya automaticidad radical es imposible—, la negación total de la razón y del yo, sino una improvisación *cuidadosa*, que aunque no se corrige, sí se relea. De otro modo no podría enlazarse una historia, y menos si, como dice Aira, escribe una página al día.¹² No obstante, es una escritura que asume el riesgo y que no da marcha atrás. Su improvisación es cuidadosa, reflexiona, pero no por eso deja de arriesgarse, como puede verse en *La costurera y el*

<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N237/apertura.shtml> (consultado el 13 de junio de 2008).

¹⁰ Para él el arte es la manera de vivir sin trabajar (Véase Abraham Sánchez Guevara, *et al.*, “Novelas para leer en un viaje en ascensor. Una charla con César Aira”, *Luvina*, núm. 56, Otoño 2009, p. 116), es un juego que le permite vivir. En *Las noches de Flores* se plantea la discusión entre el arte laborioso y el fácil. El escritor Ricardo Mamaní defendía la segunda postura, y la esposa de Zenón Mamaní (sin parentesco) la primera: “Era escultora, hija de un famoso escultor filipino, había aprendido el oficio por el camino difícil, y lo juzgaba todo en términos de la ética del trabajo.” (p. 128) Aira, sin ser partidario absoluto de la escritura automática, también critica la ética-estética burguesa.

¹¹ Véase César Güemes, “César Aira asume la improvisación como fundamento de su quehacer narrativo”, 15 de enero de 2002, en <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/15/07an2cul.html> (consultado el 10 de julio de 2008).

¹² Véase Álvaro Matus, “César Aira y los estallidos de impureza”, 22 de octubre de 2006, en <http://www.lanacion.com.ar/851209> (consultado el 12 de junio de 2008).

viento, en donde una costurera llamada Delia sale de Pringles en busca de su hijo perdido, que se sospecha está en un tráiler, rumbo a la Patagonia, pues ahí se le vio jugar por última vez. Tomó un taxi que arrancó a toda velocidad. Cuando su esposo, Ramón Siffoni, llega a casa, se entera de todo el desastre y, sin pensarlo más, toma su camión y se dirige a la Patagonia. “Lo que no vio fue que desde la esquina donde había estado estacionado, un autito celeste individual, de ésos que había que desarmar por arriba para que entrara el conductor, comenzaba a seguirlo.”¹³ Ramón se percata en la carretera de que un objeto azul lo sigue. Baja la velocidad pero el auto mantiene la misma distancia en el retrovisor. Sube la velocidad hasta el máximo: lo mismo.

Resolvió volver a disminuir la velocidad, pero esta vez tan bruscamente que su perseguidor no tuviera más remedio que superarlo. Así lo hizo: cien, noventa, ochenta, setenta, sesenta, cincuenta, cuarenta... treinta... veinte, diez, cero, menos diez, menos veinte, menos treinta...¹⁴

A pesar de lo absurdo que resulta eso, el auto sigue en el retrovisor. Entonces Ramón toca el espejo y despega el autito, como una calcomanía. Era un pedazo de ala de mariposa. Hasta aquí, se explica la siniestra experiencia de la exactitud del perseguidor, ¿pero no se nos había dicho, en un principio, que cuando Ramón salió de Pringles un auto salió detrás suyo? Ese detalle se ha olvidado, y ahora el narrador, que nos ha tranquilizado con una explicación lógica de la imagen del retrovisor, vuelve a perturbar,

Porque además, un ala de mariposa puede pegarse a una parte u otra de un vehículo en movimiento, de hecho pasa todo el tiempo durante una travesía, ¡pero las mariposas se estrellan contra las partes del vehículo que van rompiendo el aire, por ejemplo el parabrisas o el radiador! ¡Y el espejito miraba hacia atrás! La única explicación era que en alguna de las recientes desaceleraciones la mariposa hubiera quedado atrapada en el cambio de velocidades relativas, y se hubiera

¹³ César Aira, *Cómo me hice monja. La costurera...*, p. 155-156.

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

estrellado desde atrás. Apartó los dedos, dejó que el viento se llevara ese centímetro de ala celeste, levantó el vidrio y no volvió a mirar el espejo.

Si lo hubiera hecho, le habría sorprendido ver que el autito seguía ahí, donde antes estaba su silueta recortada en ala de mariposa. Dentro del autito iba Silvia Balero, la profesora de dibujo, loca de angustia y medio dormida. Había visto desaparecer ante sus ojos al camión rojo de Siffoni, al que seguía como el último hilo que la unía con su vestido de novia, con su costurera.¹⁵

El narrador intenta regresar todo al orden del que lo estaba sacando. Reingresa a la anécdota el auto que salió de Pringles y con él también reingresa la profesora de dibujo que le había encargado un vestido a Delia. De cualquier modo, no deja de ser extravagante la situación. En estos fragmentos, podemos observar el procedimiento de improvisación (el auto celeste que sale de Pringles, la imagen en el espejo, los intentos de evasión del auto, el descubrimiento del ala, la aparición de la profesora), pero vemos cómo cada que aparece un nuevo elemento, un elemento improvisado, inverosímil y absurdo, le sigue un intento de explicación racional (el “auto” es en realidad un ala de mariposa, la extraña situación de que se haya pegado en el retrovisor pudo deberse a algún enfrenón, el motivo de la persecución: el interés de la profesora), que paradójicamente abre nuevas posibilidades de improvisación y de absurdo. De este modo, se va tejiendo la trama narrativa, generando desequilibrios y tratando de encontrar de nuevo el equilibrio, para no volver sino al desequilibrio otra vez.

Estas frases contradictorias y explicativas son características de toda la obra de Aira.

La racionalización de emergencia, que vuelve ligeramente explicables las anécdotas aberrantes, hace muy atractiva la lectura, genera una tensión a través del sobresalto del lector. Dichos elementos “racionalizantes” funcionan, pues, como el aceite que permite que el motor narrativo continúe su movimiento con fluidez, constituyen lo *cuidadoso* de la improvisación.

¹⁵ *Ibidem*, p. 176-177.1

Incluso hay un exceso de coincidencias en sus novelas (lo cual implica una intención, un cuidado, una relectura), que parodia las coincidencias que aparecen en la literatura y las series televisivas y que vuelven inverosímil el relato. La coincidencia es necesaria para que varias historias se crucen y formen una más compleja, pero muchas veces está determinada por factores nimios que adquieren un valor casi simbólico y trascendental, recordándonos la idea del destino. Aira está realizando una crítica vasta al pensamiento occidental y sus metarrelatos, usando el término de Jean-François Lyotard.

Al respecto de la racionalización entre lo absurdo, de la verosimilización de lo inverosímil, Aira dice, en entrevista con Luis Dapelo:

D: Hay en tu obra una muy eficaz combinación entre realismo y fantasía.

A: [...] En el trabajo de la narración pienso que es muy anticuado, muy estricto mantener un verosímil que no se rompa nunca, pasan las cosas más extrañas del mundo, siempre introduzco un modo para explicarlas. Soy un gran admirador y estudioso del surrealismo. A mí nunca me gustó esa acumulación a la que suele tender el surrealismo, una acumulación de poner una al lado de otra distintas cosas extrañas. Para mí esas cosas tienen que unirse unas a otras causalmente, una tiene que ser la causa de la otra y la otra el efecto de la anterior. Es un trabajo casi artesanal que yo hago, en una novela se me ocurre una idea rarísima, que aparezca un caballo que vuela, entonces, ahí tengo que explicar porque no aparece nunca como en los sueños, escritura automática, no. Eso es lo que querría lograr. Por eso, mi escritor favorito sigue siendo, creo que es el escritor de mi vida, Lautréamont, una escritura anticuada, todo se va explicando, todo sigue ahí, pulpos de acero que atacan a las niñas. No porque sí.¹⁶

El Conde de Lautréamont es uno de los principales escritores en que los surrealistas se inspiraron para su movimiento. Pero no era propiamente surrealista, para empezar porque no se concibió así. Del mismo modo, podemos con toda razón relacionar a Aira con las vanguardias, como el surrealismo, con el que él mismo se relaciona, pero no por ello Aira será un surrealista. Aira y Lautréamont se acercan mucho a las vanguardias, pero no son propiamente vanguardistas en ese sentido. No

¹⁶ Véase Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

obstante, podríamos considerarlos como las grietas que empiezan en un muro antes de que se resquebraje. Lautréamont, prevanguardista, está muy alejado de la novela realista o de la poesía modernista hispanoamericana. Aira, de casi un siglo después de las vanguardias, es muy cercano a ellas, mucho más que los autores del llamado *boom* latinoamericano, más cercanos cronológicamente.

Pero lo cuidadoso de la improvisación airana no logra un texto perfecto en el sentido convencional. De hecho, su experimentación con la literatura no tiene como objetivo lograr un texto completo y terminado, sino abierto, lúdico. A diferencia del experimento científico, busca el juego mismo, no se interesa en el éxito o en el fracaso.¹⁷ O mejor: replantea los conceptos simplistas de éxito y fracaso.

Un ejemplo de ello es una de las escenas finales de *El congreso de literatura*, donde gusanos azules de proporciones colosales bajan de las montañas para aplastar la ciudad donde el congreso se efectúa. Después de varios minutos, el protagonista explica eso de la siguiente manera: él había llevado células del escritor Carlos Fuentes —que creía haber recogido a través de una avispa adiestrada— a la montaña, donde tenía su laboratorio; su objetivo era clonar a Fuentes y con la ayuda de ese clon conquistar al mundo. Entonces dedujo que algo había fallado en el proceso de clonación: en principio, la avispa no había recogido ninguna célula de Fuentes, sino una de su corbata de seda azul, por lo que lo clonado fueron gusanos de seda, y como el aparato estaba programado en la modalidad genio, los gusanos se superdesarrollaron. Entonces, tras un *insight* de genialidad, el científico escritor toma el exoscopio que traía consigo y que le servía para su trabajo y, con ayuda de la muchacha que le gusta, le apuntan a los gusanos. Un rayo de sol se posa en el aparato y se refleja en las criaturas,

¹⁷ Véase Alfieri, *op. cit.*, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

desintegrándolas. La ciudad se ha salvado. El protagonista le avisa a la muchacha que al día siguiente saldrá su vuelo y ella promete ir a despedirlo, pero no se sabe si lo hace o no. De esta manera “triumfal” termina el libro. Además de la parodia a la novela policíaca, a los relatos de *mass media* y a la misma figura del escritor —todo esto se analizará más adelante—, el experimento fracasó en todos los sentidos: no clonó a Fuentes, y por tanto no inició su dominio del mundo, los gusanos que él generó hicieron destrozos en la ciudad y, al parecer, perdió también a la muchacha. Más importante aún: la historia, algo recargada y *kitsch* pero verosímil, se colapsa desde el momento en que descienden los gusanos de las montañas, ya que no sólo destruyen la ciudad de la novela, sino también la credibilidad del lector en el texto.¹⁸ Lo mismo podemos decir de *Varamo*, donde tanto las anécdotas como el poema que escribe Varamo y que revoluciona la literatura hispanoamericana, son improvisados y sin pretensiones literarias. O en *Parménides* y *Las curas milagrosas del doctor Aira*, donde los logros de los protagonistas pasan por casualidad, por una suerte de genialidad inconsciente, como la ¡*Eureka!* que exclamó Arquímedes al descubrir el principio de desplazamiento de volumen cuando se metió a la tina de baño.

Si, como observa Wolfgang Iser, “la ‘norma de expectativa’ se refiere a los hábitos socioculturales adquiridos por un público determinado al que el texto entiende

¹⁸ Sus novelas van “huyendo hacia adelante”, precipitándose con el frenesí de la acción hasta la extenuación de la palabra (véase Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alva, “Para leer a César Aira”, en García Díaz, p. 148.). Aira afirma a propósito de *Las noches de Flores*: “La novela fracasa por ese final, en diez páginas finales traté de terminar todo para sacármela de encima. Y he tratado a veces de ponerme serio, o de parar antes de llegar al final, dejar pasar unas semanas, y después recomenzar con más ánimo, pero no, no sé.” Véase Epplin, Craig, y Phillip Penix-Tadsen, “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”, en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/epplin.html> (consultado el 4 de octubre de 2008). Reconoce, pues, que sus novelas dilapidan “el capital narrativo que han erigido”, en Reinaldo Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, año XXX, n° 88, 2001, p. 46. Citado por Carmen de Mora, “Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira”, en http://es.geocities.com/r_tintachina/cdmora7.htm (consultado el 27 de marzo de 2009).

como un destinatario más o menos explicitado”¹⁹, el experimento de la escritura airana tiene como objetivo fracasar en el cumplimiento de las expectativas del lector,²⁰ fracasar en la escritura de una literatura seria o al menos congruente, inundarlo todo de ironía. Se puede explicar como el movimiento cíclico de la dialéctica —tesis, antítesis, síntesis, antítesis...— pero sin síntesis, sin conclusión, sin orden racional. En palabras de Paul Ricœur: “Una conclusión inesperada puede frustrar nuestras expectativas esperas, modeladas por las convenciones antiguas, pero revelar un principio de orden más profundo.”²¹ Un orden donde lo primordial es el desarrollo, no el resultado.

2.2 Lo grotesco

El desarrollo

El puente sin río.
Altas fachadas de edificios sin nada detrás.
El jardinero riega el césped de plástico.
La escalera mecánica conduce a ninguna parte.
La autopista nos permite conocer los lugares que la autopista aniquiló.
La pantalla de la televisión nos muestra un televisor
que contiene otro televisor,
dentro del cual hay un televisor.

Eduardo Galeano

Las vanguardias sabotearon la relación belleza artística-recepción placentera. Preferían el elemento sorpresa con el objeto de hacer reaccionar al espectador, relativamente pasivo.²² La belleza, pues, ya no es el objetivo principal que persigue el arte. Ahora brincan monstruos.

¹⁹ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987, p. 149.

²⁰ “Nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector”. César Aira, “Ars Narrativa”, *Criterion*, núm. 8, Caracas, enero 1994, por Contreras, *ibidem*, p. 20.

²¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México: Siglo XXI, 2004, p. 407.

²² Véase Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alva, “Para leer a César Aira”, en *ibidem*, p. 145.

Como se ha mencionado, la obra de Aira está plagada de sorpresa e ironía. Este dar a entender algo más de lo que se está diciendo, esta iluminación profana que constituye la ironía, es ya un elemento carnavalesco-grotesco (que por supuesto no es exclusivo de la vanguardia, como muestra el estudio de Bajtín sobre la Edad Media), que está constituido por un fuerte elemento de irracionalidad, que lo acerca a lo ridículo o a lo horrendo.

Lo grotesco como manifestación ridícula aparece en las ocurrencias de Varamo, futuro escritor célebre, que se dedica a embalsamar animales pequeños, con la intención de vender estos feos objetos, con la ingenua esperanza de generar ingresos alternativos a su mal pagado empleo en el gobierno. Se ha propuesto embalsamar un pez *vivo* y ponerlo tocando un piano de juguete que ha fracasado en hacer.

Lo que hizo con el pez fue lo que le pareció más razonable. Las líneas de corte con las que empezó le salieron tan torcidas como se le hacían las de escritura, porque era resbaladizo y no conseguía aferrarlo con firmeza. Debería haber sacado todo lo que encontrara dentro, pero no pudo, simplemente porque dentro el pez no tenía nada. Peló una vaina de azufre y se la colocó longitudinalmente contra el espinazo. Pintó los flancos internos con un pincelito impregnado en ácido tartárico, después una mano de cola de carpintero, y volvió a cerrar. Lo sostuvo colgado de la cola y sopló hasta abrirle las branquias, por las que vertió una solución de vitriolo y brillantina, suponiendo que eso bastaría para preservar las escamas en su frescura. Acto seguido, pasó a la cabeza. Habría querido darle alguna clase de expresión, por ejemplo la de un músico concentrado en una partitura difícil, pero tenía poco material con el que elaborarla. Los ojos, que tocó con la yema de los dedos, eran muy blandos. Los extrajo con un cucharón, y fue un desastre, tanto se le resbalaban de la mano, ya muy engrasada. Le quedaron dos agujeros demasiado grandes para los trocitos poligonales de vidrio de botella que tenía preparados. La solución era meter más de uno en cada agujero, y hasta que no hubo metido media docena no quedaron ajustados. Después quiso torcerle la boca en una especie de sonrisa; lo logró, más o menos, pasándole por dentro un alambre. [Al mismo tiempo, intenta registrar todo en una hoja] Después de meterle por todos los agujeros que encontró, y algunos que hizo, todas las sustancias que tenía en sus redomas [...], y de haberle dado una forma más o menos de S destinada a representar la postura del pianista ante su instrumento..., una asociación de ideas cualquiera lo hizo caer en la cuenta de pronto de un detalle bastante demoledor para el proyecto: un pez no tenía brazos, y por consiguiente tampoco manos, ni dedos, y así era imposible que tocara el piano, ni siquiera en broma. [Varamo divaga sobre cómo fue que se le pudo ocurrir esa idea absurda y cómo podría resolver su problema] Pero cuando pasó ese momento, una

mirada más fría le mostró que el objeto pegajoso que tenía en la mano era informe y horrendo. La sesión había terminado. Lo arrojó al agua de la palangana, se secó las manos con la hoja de las notas, a falta de un trapo, pero después pensó que podía servirle de algo, de modo que la dobló y se la metió en el bolsillo; tenía un respeto supersticioso por todo lo que fuera papel. Cuando volvió a mirar la palangana, vio que el pez, torcido, hinchado, monstruoso, estaba nadando, de costado, de arriba para abajo, como un caballito de mar, pero visiblemente vivo. Era el detalle final. Siempre quedaban vivos, a pesar de todo lo que les hacía. Mejor dicho, era la primera vez que le pasaba, pero una vez bastaba para que fuera “siempre”.²³

La estupidez del protagonista —no es crueldad, no es accidente— lo lleva a situaciones grotescas pero no poco hilarantes a lo largo de la novela. Situaciones que no sólo escapan de lo común, sino incluso de lo verosímil, de la idea de realidad que se tiene, lindando con lo absurdo pero siempre con una gran dosis de realismo, es decir, de detalles que nos evocan sensaciones concretas, como en este caso la descripción del pez y de los “procedimientos” a los que es sometido. No obstante, como observa Esperanza López Parada, “La escritura gira entonces sin ancla entre las categorías de realidad y ficción, contaminando una de otra, transformando ambas ya en inviables.”²⁴

Lo grotesco y lo ridículo también pueden tener un matiz crítico. Para Helena Beristáin lo grotesco es un elemento trasgresor pues, “observado desde la perspectiva de la estética clásica (de la belleza y lo sublime), basada en la sociedad clasista, de vida cotidiana preestablecida y perfecta, tenemos de sus imágenes una percepción desvirtuada por ese mismo punto de vista que produce una distorsión caricaturada”.²⁵ Podemos encontrar lo grotesco como caricatura de lo institucional en la visión que Aira nos ofrece de un momento de la historia argentina, reflexión ligada al concepto de identidad que persigue a todo escritor, especialmente latinoamericano.

²³ César Aira, *Varamo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 37-41.

²⁴ Esperanza López Parada, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1999, p. 13. Tal es el abandono de las dicotomías que Aira prefiere el término “invención” a “ficción” —que se opone a “realidad” (Contreras, *ibidem*, p. 30).

²⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2004, p. 245.

Aira “desnaturaliza” —utilizando un concepto de Linda Hutcheon— la historia y la identidad, cuestiona lo que se ha establecido como *la* historia de manera casi natural y solemne por el aparato institucional. Hutcheon reflexiona sobre cómo en la posmodernidad la frontera entre historia y literatura, entre *fiction* y *nonfiction*, es difusa.²⁶ Se tiene conciencia de que se aprehende la historia desde una perspectiva casi literaria, de que predominan los estereotipos sobre el pasado y sobre las *otras* culturas.²⁷ En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el paisajista Rugendas, en su viaje por la pampa, presencia un enfrentamiento entre blancos e indios (que, por cierto, nunca sabemos exactamente de qué cultura son, aunque lo más probable es que fueran mapuches):

Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupo de salvajes vociferantes, las chuzas en alto: ¡huinca! ¡mata! ¡aaah! ¡iiih! Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una “cautiva”. Que no era tal, por supuesto, sino otro indio, disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a chacota.

Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos. Uno pasó abrazando una “cautiva” que era una ternera blanca, a la que le hacía arrumacos jocosos. Los tiros de los soldados se multiplicaban, como si los pusiera furiosos la burla, pero quizás no era así. Y en otra pasada, ya en el colmo de la extravagancia, la “cautiva” era un descomunal salmón, rosado y todavía húmedo del río, cruzado sobre el pescuezo del caballo, abrazado por la fuerte musculatura del indio, que con sus gritos y carcajadas parecía decir: “me lo llevo para reproducción”.²⁸

En este pasaje, el indio es el vencedor, aunque aún no se conozca el desenlace del enfrentamiento armado. Es el vencedor simbólico. Parece estar muy consciente del estereotipo en que lo tienen los blancos, y se burla de la historia de “la cautiva”, mito

²⁶ Véase Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Nueva York: Routledge, 1989, p. 57 y 78.

²⁷ Véase Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1999, p. 46.

²⁸ César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, México: Era, 2001, p. 61.

fundamental de la cultura argentina (y, de una mujer bella, pasa a un hombre “feo”, luego a una ternera y finalmente a un pescado). Así pues, Aira nos presenta un episodio más de una historia de malones y cautivas, pero lo hace ridiculizando esas historias nacionales (esto también sucede en *Ema, la cautiva*). Nos ofrece una reflexión de la historia de ese país, una visión caricaturesca y casi surrealista, lograda a través de la desnaturalización de la historia y la cultura oficiales con el recurso de lo grotesco.



La vuelta del malón, de Ángel Della Valle. Retrato del imaginario argentino de los malones, con los indios raptando a una cautiva, como sombras contrastando con la luz. Aira subvierte esta imagen arquetípica.

Aira ridiculiza además otra institución de Occidente: el Autor. Aunque sobre esto se profundizará en el siguiente capítulo, aquí mencionaré que la aparición constante de un personaje llamado César Aira en las novelas es una de las principales estrategias con las que lo logra. Ya sea como niño-niña, como escritor-estrella, como héroe de cómic o como simple personaje incidental (*Cómo me hice monja*, *El llanto*, *Diario de la hepatitis*, *La guerra de los gimnasios*, *Las curas milagrosas del doctor Aira*, etcétera), la autoficción lleva al Aira “de carne y hueso” a la imaginación y pone al lector a

preguntarse, al menos un momento, qué de lo que lee es “verdad”.²⁹ Borra los límites tradicionales entre ficción y autobiografía, demostrando el *continuum* del que ya he hablado (y en el que autores como Borges se empeñaron en señalar), y ocasiona un verdadero cataclismo en la novela, pues, según Bajtín, “El autor debe permanecer en la frontera del mundo por él creado como su creador activo, porque su intervención en este mundo destruye su estabilidad estética.”³⁰

El concepto de *continuum* es central (o sería mejor decir transversal) en estas obras. Como dice Verónica Delgado,

tiende a abolir la división literatura/realidad, dado que no existe mediación —la cual supone un principio de diferencia entre la representación y lo representado—, por lo que la literatura deja de tener una función reproductora. También se deja de lado la oposición imaginario/real, y la literatura se constituye en una de las formas posibles de lo real, sobre lo que produce efectos.³¹

Lo grotesco es también un recurso crítico y puede revelar, justo por el absurdo, una realidad oculta y ruin. En *La Princesa Primavera*, un inmenso acorazado aparece frente a las costas de la isla de la Princesa. Se trata de la impresionante máquina de guerra del General Invierno, que, junto con Arbolito de Navidad, quiere adueñarse de la isla y matar a una princesa clasemediera. El despliegue militar de alta tecnología en la indefensa isla (y todo lo demás también) no puede resultar más ridículo. También es grotesco y a la vez ominoso si imaginamos el contraste de un barco que apenas si se puede abarcar con la vista, más grande que la propia isla. Pero en el fondo así es la guerra: las potencias contra los pobres, las falacias de los misiles esgrimidas como argumentos de salvación de la humanidad, los peleles al mando, etcétera.

²⁹ Para una clasificación de las diferentes formas en que aparece la autoficción en Aira, véase García Díaz y Villalobos Alva, *op. cit.*, p. 163.

³⁰ M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982, p. 167.

³¹ Verónica Delgado, “Una nación presumiblemente innecesaria (a propósito de *La liebre* de César Aira)”, en Dalmaroni, Miguel, *et al.*, *Literatura argentina y nacionalismo* (Gálvez, Fogwil, Saer, Aira), Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1995, p. 92-93.

Estos personajes, observa Reinaldo Laddaga,

siempre algo adolescentes, no cesan de enfrentarse a soldados, dragones y artefactos volantes que suelen aparecer, por otra parte, como mediados por el cine —George Lucas o cierto Steven Spielberg—, aunque siempre *reducidos*: todo, en los libros de Aira, sucede en los mundos diminutos de la clase media baja porteña o rosarina, ‘exóticamente’ presentados. Además, frente a los personajes de Spielberg o Lucas, en estas narraciones siempre se manifiesta la incidencia de lo negativo. No la presentación, simplemente, de problemas u obstáculos con los que los personajes se enfrentarían, sino instancias de lo radicalmente negativo: corrosión, corrupción, desintegración que los afectan radicalmente.³²

De ahí que el término “kafkiano”, en cuanto a negación del sujeto y presencias opresivas y estatales, ominosas y siniestras, es muy pertinente en Aira. En *Los dos payasos*, dos bufones en un circo presentan su comedia. Balón, el payaso gordo, le dicta al payaso flaco una carta de amor que pretende darle a su novia, Beba.³³ Siempre que dice “Beba” el payaso flaco le da un trago a una botella de licor, y siempre que le dicta una coma muerde unas salchichas que están en la mesa. De este modo acaba tragándose todo de la manera más animal y desesperada que pueda uno imaginarse, mientras no para de escribir y deja el papel completamente rayoneado y perforado por la pluma. Cuando Balón se percató del estado en el que está su poética carta, estalla en ira y persigue al otro, y la gente estalla en carcajadas, celebrando la brutalidad. Así cierra el acto de los payasos y aparece la figura del domador, con su porte característico, al fondo, anunciando el inicio de la esperada función de los leones.

En este libro subyace una crítica a la violencia vista como diversión en la vida cotidiana, difundida en la escuela, en el juego, en los espectáculos y en los medios de comunicación. La figura del payaso es paradójica, pues su función es teóricamente la de hacer reír, pero la realidad es que muchas veces su vida privada es triste, y sus chistes

³² Reinaldo Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, en *Hispanamérica*, año XXX, núm. 88, 2001, p. 45.

³³ “¿Payasos escritores? ¿Dónde se ha visto?” Dice el narrador, en una ironía evidente a la figura del escritor. César Aira, *Los dos payasos*, México: Era, 2001, p. 18.

son bobos o agresivos. El payaso es un elemento tradicionalmente carnavalesco y grotesco. Es la caricatura, el chiste basado en un código social, y también es un sustantivo despectivo. Así pues, el espectáculo de los payasos, aunque pretenda ser un escape de la realidad y un entretenimiento ameno que haga olvidar a la gente sus problemas cotidianos, no demuestra más que el traslape de una realidad brutal en una ficción no menos brutal. Ya se advierte en este relato que desde el principio del acto se van alzando las rejas que serán necesarias para contener los leones, y que terminan por ambientar el cierre del humor como una cárcel.

Incluso Aira raya en lo *gore* y el “mal gusto”, por ejemplo cuando habla de vampiros violadores de niños en *Cómo me hice monja*, o del secuestro y la mutilación de Jonathan en *Las noches de Flores*. Pero hay que aclarar que esto es un recurso paródico y crítico, que no celebra la violencia, como lo hacen los medios de comunicación y cierta literatura adicta a la sangre que lucra con ella y que también aparece en la obra de Aira, como un guiño al lector.

Otro ejemplo, aún más kafkiano, de lo grotesco y la realidad opresiva, es todo el libro *Cómo me hice monja*. Transcribo uno de los fragmentos más pesadillescos:

Yo estaba sola en casa. Papá y mamá habían tenido que ir a un velorio y me habían dejado encerrada... en aquella vieja casa de Pringles en la que ya no vivíamos... [...] Me habían recomendado severamente que no le abriera a nadie, bajo ninguna circunstancia. [...] ¡Pero estaban llamando a la puerta de calle! ¡La estaban golpeando, como si quisieran echarla abajo! No era sólo que llamaran: querían entrar... ¿Para qué iban a quererlo sino para asesinarme? ¡Y yo estaba sola...! [...] Lo peor es que... eran ellos... ¡Eran papá y mamá, los que llamaban a la puerta! Los dos monstruos habían adoptado la forma de mi mamá y mi papá... No sé cómo los veía, supongo que por el agujero de la cerradura, que alcanzaba poniéndome en puntas de pie... Me erizaba de pies a cabeza, me congelaba... al verlos tan idénticos... les habían robado las caras, la ropa, el pelo... [...] Sacudían la puerta con frenesí, no sé cómo no se venía abajo... Gritaban mi nombre, hacía horas que lo estaban gritando... con las voces de papá y mamá... ¡Las voces también! Un poco alteradas, un poco roncas... Habían tomado cognac en el velorio, y no estaban acostumbrados... se ponían como locos... Habían perdido la llave, o se la habían olvidado... cualquier cosa... la

mentira era tan transparente... ¡Me insultaban! ¡Me decían cosas feas! Y yo lloraba de horror, muda, paralizada...

Papá saltaba el muro del patio, iba a la puerta de la cocina, empezaba a golpearla, a patearla... Yo cruzaba la casa oscura, como una sonámbula, me paraba frente a la otra puerta, le rogaba a Dios que resistiera... [...] ¿Quería o no quería abrirles? Por supuesto que no. No me engañaban... ¿O sí me engañaban? ¿Cómo saberlo? Eran exactamente como mis padres, más reales que la realidad... No sacaba el ojo del agujero de la cerradura, bebía esa escena irreal... Pero dentro de lo irreal eran ellos, ellos mismos, mis padres... No sólo en la máscara sino en los gestos, en los tics, en el estilo, en sus historias... [...] Los golpes eran atronadores, la casita se estremecía en sus cimientos... los gritos arreciaban... me decían todas las verdades que se me podían decir... ya sin palabras... no importaba porque yo entendía igual... ¿Pero no ves que somos nosotros? ¿No ves que somos nosotros, idiota? ¡Idiota!

¡No! Mis papás no me tratarían así... ellos me querían, me respetaban... Y sin embargo... a veces se ponían nerviosos... yo era una niña difícil... una niña problema en algún sentido... Los atacantes se aprovechaban de eso... toda la maldad del mundo era una arcilla con la que habían hecho esos dos muñecos atrechos...

[...] No era una alucinación... ¡Qué descanso si lo hubiera sido...! Era una fuerza... una onda invisible...

Duró un mes. Increíblemente, sobreviví. Podría decir: me desperté. 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, una válvula, un pequeño dispositivo de seguridad que me permitiera cambiar de nivel.³⁴

Los monigotes que *parecen* o *son* sus padres, que la asedian durante un mes, son unos asesinos y unos monstruos que han perdido rasgos humanos, a pesar de que físicamente son idénticos a sus padres. Desde la primera hasta la última página de esta novela, el niño-niña César Aira —todos lo consideran niño, pero se refiere a sí misma en femenino— sufrirá el abuso de autoridad de los diferentes adultos que la rodean —su padre y la complicidad de su madre, su maestra, etcétera—, hasta terminar siendo asesinada brutalmente. Este ser vulnerable, que nunca desarrolla la confianza suficiente para lograr defenderse de esos monstruos, este ser que nunca puede externar su identidad femenina porque ni siquiera lo toman en cuenta como persona, parece tampoco distinguir claramente entre realidad y alucinación. Todo es un *continuum* de

³⁴ César Aira, *Cómo me hice monja. La costurera...*, p. 31-35.

horror en donde lo grotesco no es ya lo anómalo y absurdo, sino lo normal, el caos en orden.

La historia, y en particular la argentina y la de varios países latinoamericanos que sufrieron dictaduras, corrobora esta realidad que no es exagerada: “la proliferación de secuestros y desaparición de personas [en las novelas de Aira] evocan un pasado reciente, así como también las alusiones referidas al manipuleo de la información por parte de los medios oficiales y las continuas *boutades* contra la clase dirigente y el poder político”³⁵, como bien nota Daniel A. Capano. De este modo, aunque Aira no quiera tomar partido en sentido estricto, ni tenga un “compromiso social” de la manera en que se ha entendido en la historia de la literatura, necesariamente refleja una realidad social terrible y es crítico con ella.

La improvisación, a través del elemento sorpresa, las digresiones y el absurdo, quebranta el pacto que el lector ha asumido al leer un libro que desde que ve su portada lo asume como novela. Lo quebranta porque se sale de los márgenes estipulados de la obra de ficción. Lo grotesco, por su parte, contribuye a esta ruptura al presentar dentro de la “realidad” de ese pacto —en los momentos en que no se borra directamente el umbral autor-obra-lector y el pacto mimético— fenómenos irracionales que, ya sean hilarantes o terribles, cuestionan la racionalidad del lector y del mismo orden social en que está inmerso. Todo esto configura el proceso de invención de César Aira.

³⁵ Daniel A. Capano, “La voz de la novela histórica. La estética de la clonación y de la aporía en *La liebre* de César Aira”, en Mignon Domínguez (ed.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Corregidor, 1996, p. 114.

3 EL MONSTRUO DE LA LITERATURA,

LA CREACIÓN EN EL SENO DE LA DESTRUCCIÓN Y VICEVERSA

Para muchos de los escritores de las vanguardias y de las generaciones posteriores, la literatura y el arte han dejado de ser sublimes de manera radical. Sus obras ya no pretenden ser “bellas” en el sentido ortodoxo. De este modo, crean “monstruos”¹, criaturas que tienen otro principio de génesis y otra conformación, que destruyen al menos parcialmente dicha ortodoxia artística como parte de su proceso creativo. Esta ruptura se da tanto en un nivel formal como ideológico y teórico de manera complementaria.

Por ejemplo, *Diario de la hepatitis* de Aira, de cuarenta y cinco páginas, intercala dibujos y ejercicios matemáticos y lógicos con pequeños relatos en primera y tercera persona. Aira inicia diciendo que no tiene ganas de escribir porque le parece fastidioso e inútil, y sin embargo evidentemente esto ya es escritura. Nos encontramos ante una literatura no sólo metaficcional y abismada sino autófaga, que se niega y afirma a sí misma mientras transcurre. En los libros del argentino nos cuestionamos la “pureza” de los géneros, la coherencia y además la literatura misma como “obra de arte” acabada.² No obstante, subyacente a estas negaciones se encuentra un impulso vital cuyo objetivo es escribir de manera lúdica, crear.

¹ Antes que este trabajo, Teresa García Díaz califica la literatura de Aira como monstruosa. Véase “Prólogo” en García Díaz, p. 18 y “Para leer a César Aira”, *ibidem*, p. 166.

² Véanse *Cómo me hice monja* o *Haikús*, que recuerdan obras como *La cantante calva* de Ionesco, en donde nunca aparece una cantante calva. Por otro lado, Borges dice en “El jardín de los senderos que se bifurcan” que en un juego de ajedrez la palabra que menos se pronunciará será justamente “ajedrez”: “Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.” (Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, México: Siglo XXI, 2004, p. 109). Esto recuerda a su vez “La carta robada” de Poe, otro clásico donde justamente lo oculto se encuentra en lo evidente. A diferencia de Poe y Borges, Aira deja el misterio sin resolver. Esto, que desde una perspectiva conservadora sería considerado un “error” literario, deja de serlo si pensamos que Aira busca el error, y pone al lector a pensar en cosas que después él mismo abandona deliberadamente.

El concepto de novela cumple aquí un papel fundamental.

3.1 El siamés novela-literatura

En unas pocas crónicas se lo mencionó, pero sólo como una extravagancia.
“No es música”, decían, lacónicos, los entendidos.
Mientras que los demás se preguntaban si habría sido una broma.

César Aira, “Cecyl Taylor”

Hay tanta variedad de obras que caben en el género novela sin causar mayor conflicto a los lectores o libreros, que pareciera que “romper” con él fuera algo obsoleto o sencillamente inaplicable.³ Autores y críticos tampoco han podido llegar a una definición que abarque todo. En ese sentido, no tenemos ningún problema en afirmar que Aira es novelista.

Históricamente, la *novella* era una narración no muy extensa, “novedosa” y sin pretensiones artísticas (su objetivo era entretener e instruir y eran de corte más popular, como las *Novelas ejemplares* de Cervantes o *El decamerón* de Boccaccio), y pues le queda casi como anillo al dedo a Aira, cuyos libros son lúdicos y breves, de alrededor de cien páginas (extensión que ciertamente no concuerda con la definición más aceptada actualmente del género). El problema es que la actitud irónica suya y de sus libros pareciera subrayar lo inapropiado del mote “novelista”...

Para Lukács o Bajtín, el final de una narración es determinante en la novela y en su sentido.⁴ De hecho son una parte esencial para la semiótica y la retórica. Los finales de Aira no cierran la obra, sino que la abren aún más (uno de los mejores ejemplos de

³ Según Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Londres: University of New England, 1987 (véase p. 219-220), no existe ningún criterio fijo para definirla.

⁴ Observación de Patricia Somoza en Ricardo Piglia (ed.), *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: FCE, 2000, p. 48.

estos finales es el de *La costurera y el viento*, estudiado por Bruno Aceves Humana)⁵, usando términos de Eco. Parecieran estúpidos o sin sentido (por ejemplo en *Las noches de Flores*), pero en realidad son paródicos del “gran” sentido que tiene la novela convencional, sobre todo si pensamos en la decimonónica, de un contexto donde se debía construir un gran sentido, por ejemplo, nacional.

Laddaga anota lo siguiente: “cuando se aproximan al final, aceleran, los componentes de la narración comienzan a combinarse cada vez con una avidez más desesperada y la trama a apretarse, como si se quisiera alcanzar un estado de máxima densidad o se pretendiera producir una suerte de bombardeo de partículas narrativas que arrastrara al lector hasta la apoteosis final.”⁶ Son finales que traicionan el contrato narrativo, que terminan “menos como procesos orgánicos que se cierran que como motores que, sobreexigidos, repentinamente explotan y se detienen.”⁷ La lógica de estos textos es como la de algunas obras literarias y cinematográficas contemporáneas, donde no se capitaliza lo realizado, sino que se incendia y dilapida.⁸ Actitud característica del capitalismo posmoderno.⁹

Los discursos fragmentados son moneda corriente en la actualidad, sobre todo en los medios masivos de comunicación,¹⁰ y la literatura misma no podía escapar a ello.

Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alva observan que además de los temas, Aira

⁵ Véase Bruno Aceves Humana, *Irreverencia en Aira, ¿gozo natural o rebeldía? Reverente tesis sobre la irreverencia*, Tesis de licenciatura de la UNAM, México, 2002, p. 93. En *El mago*, por ejemplo, el sentido es la presentación de un acto espectacular en un congreso de magos: suceso que jamás ocurre.

⁶ Laddaga, p. 46.

⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁸ Así lo declara el cineasta Raúl Ruiz sobre su propia obra en “Fabriquer du miracle (Entretien avec Raúl Ruiz)”, *Positif*, (febrero 1993), p. 25-29, en *ibidem*, p. 46.

⁹ El capitalismo actual destruye con la guerra y desprotege zonas habitadas para lucrar con la necesidad de la gente y la reconstrucción; está dispuesto a desperdiciar productos con tal de generar la escasez que le permita elevar los precios, etcétera. Véase por ejemplo Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México: Siglo XXI, 1989 y Naomi Klein, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona: Paidós, 2007.

¹⁰ Véase Jesús González Requena, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid: Cátedra (Signo e imagen), 1988, p. 50.

utiliza una técnica semejante al *zapping*, el cambio de canal con el control remoto, generando un discurso fragmentado.¹¹ La televisión se revela en estos libros como en la vida cotidiana: omnipresente.¹²

Las obras de Aira carecen de ese gran sentido de la novela tradicional, aunque sí posean narrativa y cierto significado en términos de anécdotas aisladas y oníricas. Los libros de Aira serían, pues, una literatura lúdica, no persiguen un sentido claro (lo cual no deja de tener sentido, paradójicamente). La llamada literatura *light*, por otra parte, abunda en referencialidad y claridad de intenciones, por lo que Aira tampoco cabría ahí.

Si la novela es un mundo alternativo, con más lógica en muchas ocasiones que el mundo real, la obra de Aira no lo sería.¹³ Sus mundos tienen tan poco sentido como el real (como *Los fantasmas*, donde una familia convive con fantasmas y la hija, a la que su sociedad le quiere imponer patrones de vida de las telenovelas,¹⁴ termina por preferir suicidarse) o menos aún (el ya citado por extremo, *La costurera y el viento*, o *Los misterios de Rosario*, con muchos rasgos surrealistas), donde los lugares comunes son exagerados deliberadamente. Si el novelista es otro dios, que hace las cosas mejor, que les imprime a sus personajes grandes personalidades y destinos, que crea situaciones verosímiles (recordemos los principios aristotélicos de la necesidad de que una obra

¹¹ Véase Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alba, “Para leer a César Aira”, en García Díaz, p. 150.

¹² En *Los misterios de Rosario*, la tele sigue encendida aunque haya apagón en toda la ciudad y el protagonista confunde anécdotas de conocidos suyos con otras, de personajes de telenovelas.

¹³ Véase Albert Camus, *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada, 2003, p. 241-245. Esto claro, en la novela de tradición realista, donde no entraría, por ejemplo, *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll o muchos relatos folclóricos, donde el lector acepta de antemano la realidad de lo maravilloso.

¹⁴ La ficción ha servido como modelo de la realidad desde hace siglos. Personajes como don Quijote o Madame Bovary reflejan esa enajenación. Un ejemplo de esa crítica a la percepción de la realidad generada en la ficción es la siguiente frase de *Las noches de Flores*: “Sólo en las novelas la felicidad tenía que ver con las aventuras, con la riqueza, con el amor, con la belleza... En la realidad era una espera, una espera infinita.” César Aira, *Las noches de Flores*, Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 50.

tenga inicio y fin, verosimilitud y explicación racional de los acontecimientos)¹⁵ que permiten comprender y hacer catarsis, que recuerda y re-crea, como Proust, entonces Aira sería un dios que hace las cosas igual de mal¹⁶ o con plena conciencia del disparate.

Contrastemos algunas afirmaciones del autor: “el mandato de realismo que para mí es inseparable del trabajo del novelista”¹⁷, el “sistema de la improvisación” estudiado en el capítulo anterior, “En el trabajo de la narración pienso que es muy anticuado, muy estricto mantener un verosímil que no se rompa nunca”.¹⁸ Una interesante reflexión sobre el género de la novela donde Aira apuesta por las obras únicas, por la invención más allá del género es la siguiente:

En mi caso se trata menos de un arte de la narración que de un arte a secas. Nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector: mis libros son novelas por accidente; aproveché el azar histórico de que en nuestro tiempo la palabra ‘novela’ es un *passepourtout* que lo cubre casi todo. Mi ideal son libros como *La temporada en el infierno*, los *Cantos de Maldoror*, la *Divina Comedia* o el *Libro de la Almohada*, a todos los cuales no tenemos inconvenientes en rotular ‘novelas’ hoy en día.¹⁹

¹⁵ Véase Aristóteles, *Poética*, México: UNAM, 2000, p. 12, 14 y 23.

¹⁶ Afirma que la realidad es caótica, en Gustavo Valle, *César Aira y el realismo en el trabajo del novelista*, en <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N237/apertura.shtml> (consultado el 13 de junio de 2008). En ese sentido, Aira sería más realista que los mismos “realistas”. Pablo Palacio, vanguardista ecuatoriano, afirma en *Débora*: “La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie. [...] Lo vergonzoso está en que dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad: y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad.” Citado por Hugo J. Verani, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, en Verani, p. 58. “En un relato cualquiera, el elenco de personajes está más o menos cerrado, y uno sabe a qué atenerse. En la realidad en cambio pueden aparecer personajes nuevos en cualquier momento, inclusive en el desenlace, lo que en términos artísticos sería un error”, César Aira, *La Princesa Primavera*, México: Era, 2003, p. 100.

¹⁷ Gustavo Valle, *César Aira y el realismo en el trabajo del novelista*, en <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N237/apertura.shtml> (consultado el 13 de junio de 2008).

¹⁸ Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

¹⁹ César Aira, “Ars Narrativa”, *Criterion*, núm. 8, Caracas, enero 1994, en Contreras, *ibidem*, p. 20.

Por último, un fragmento de una entrevista:

Abraham Sánchez: Le quería preguntar cómo definiría usted su obra con respecto al género de la novela. ¿La considera novela, antinovela...?

César Aira: Novela. Yo las llamo novelitas porque son pequeñas, pero también por respeto a Thomas Mann y a Balzac las llamo apenas “novelitas”. Pero la idea es... novela. El cuento no me gusta tanto porque el cuento es como... tengo una impresión de que el cuento está como demasiado supeditado a la calidad: tiene que ser bueno. Si no es bueno, no es nada. En cambio la novela, tiene otros... otra razón de ser, ¿no? Entretener... pasar un rato... enterarse de algo... y uno puede estar más relajado, no tiene que estar pensando en que está haciendo algo bueno. Puede tener pasajes no tan buenos, después redimirse con un pasaje bueno...²⁰

A.S.: Pero independientemente de Balzac y Thomas Mann, como que hay una... no sé cómo llamarlo... una novela hegemónica, ¿no? Incluso en nuestros días, y la suya es particularmente distinta, ¿no? Es por eso... de alguna manera, no es que no sea novela, sino que...

C.A.: No tiene exactamente...

A.S.: No coincide con muchos de los patrones o no sé cómo llamarlos... de las novelas que se venden, ¿no? Y no es que las tuyas no se vendan, je.

C.A.: Es que no se venden mucho.

No es que uno quiera hacer una cosa rara específicamente... Sale así. Qué le voy a hacer.²¹

Todas ellas son congruentes entre sí y con respecto a su obra, aunque pudiera parecer a simple vista que no. Aira se considera un novelista “menor”, y continúa así una tradición de la negación aparentemente humilde del sagrado oficio de “novelista”, presente en autores como Roberto Arlt o Josefina Vicens. Pero el hecho de que no participe de la solemnidad no significa que no se considere novelista a su manera.

Independientemente de las rupturas formales que Aira y otros escritores hacen con respecto a la novela tradicional realista, Jorge von Ziegler señala: “Que la novela es la forma hegemónica del siglo XX, queda al margen de cualquier debate. Hoy, quien

²⁰ Ciertamente, el cuento moderno cierra la acción, y el relato tradicional es lineal. La novela, en cambio, es más flexible.

²¹ Abraham Sánchez Guevara, *et al.*, “Novelas para leer en un viaje en ascensor. Una charla con César Aira”, *Luvina*, núm. 56, Otoño 2009, p. 115-116.

piensa en literatura piensa en la novela, quien imagina escritores imagina novelistas”.²² La actitud irónica de Aira se relaciona estrechamente con esta asociación novela-literatura. Aira está cuestionando que la manera tradicional de hacer novelas, heredada del siglo XIX, sea la única forma de hacer literatura.

Parecería “pasado de moda” cuestionarse esto en la actualidad, pero, como dice Alejandro Gándara a propósito de Henry James:

las palabras mienten, los narradores mienten y los libros mienten. Nada de eufemismos. [...] Mentir no es pecado, ni merece reconvención de ninguna especie. Mentir es lo que hay..., y el lector debe saberlo. [...] A lo largo de este siglo [XX] se ha hablado a menudo [...] de la crisis de la novela. En medio de exordios y de amenazas apocalípticas, la estética decimonónica ha seguido triunfando²³

Pues “¿Qué es la ‘escritura’ (la de los ‘escritores’) sino un sistema [...] de sumisión [...] se pregunta Michel Foucault]? ¿Acaso el sistema jurídico y el sistema institucional de la medicina no constituyen también, al menos en algunos de sus aspectos, similares sistemas de sumisión al discurso?”²⁴ Ante ese aparato de control, Aira opone su libertad de *decidir mal*,²⁵ su libertad creadora y la de los lectores que quieran participar en este proyecto.

Es así que la clasificación de “antinovela” no es del todo aplicable, pues Aira se pregunta ¿por qué sólo hemos de pensar en una novela? Y aunque “una gran parte de la novela contemporánea puede definirse como antinovela, en cuanto que el rechazo

²² Jorge von Ziegler, “Problemas de la novela”, en *Ensayo literario mexicano* (ed. Federico Patán), México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus (Antologías literarias del siglo XX, 2), 2001, p. 766.

²³ Alejandro Gándara, “Prólogo” a Henry James, *Otra vuelta de tuerca*, Madrid: Millenium, 1999, p. 7.

²⁴ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1987, p. 46.

²⁵ Véase Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

prevalece sobre el gusto de variar simplemente la aplicación”,²⁶ el caso de Aira se plantea como una afirmación profunda que va más allá de la negación, en un sentido semejante al que plantea Nietzsche en su negación del cristianismo como afirmación de la vida (recordemos su parábola del camello, obediente, que se vuelve león destructor y posteriormente, niño creador), o Camus (*El hombre rebelde*) cuando dice que el rebelde dice no, pero ese decir no es un decir sí a otra cosa. Aira no se propone no-hacer-novelas, sino hacerlas a *su* modo. No es “la muerte de la novela o de la literatura”, sino sólo la muerte de su forma moderna.²⁷ No se busca, insisto, la perfección, sino la acción, la pulsión, el devenir.

3.2 Criaturas aberrantes de experimentos

—¡Hay tantas estrellas en el cielo! ¿Cómo acordarse de todas?
Esto lo dijo un ser extraño, mitad murciélago, mitad loro, de un metro de alto, que se descolgó de un árbol al paso de los Peyró, y siguió caminando con ellos, con un garbo precario, sobre piernas demasiado cortas y zapatitos de goma roja.

César Aira, *Las noches de Flores*

Aira no haría esculturas monumentales, sino obras parecidas a las llamadas “artesanías”: alebrijes, diablos, quimeras, monstruos de tres ojos, cinco pies, grandes colmillos y orejas de oso de peluche. Sus libros son más de 50, varios con nombres de sustantivos, de cosas (*La fuente, La prueba, El llanto, La serpiente, La cena, El volante, Los dos payasos, El mensajero, La trompeta de mimbre, Las tres fechas, El tilo, La luz argentina, El vestido rosa, Las ovejas, La abeja, El sueño, La mendiga, La pastilla de hormona, El todo que surca la nada, El mensajero, La villa, El mago, El cerebro*

²⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 2007, p. 138.

²⁷ Véase Galiazo, *ibidem*, p. 292.

musical, El pequeño monje budista, Las conversaciones, El bautismo, La liebre, El infinito, etcétera), recordándonos que un libro no deja de ser un objeto, un libro-objeto que, al leerlo, y desde el mismo título, no nos sorprenderá encontrarle un gran parecido a otros.²⁸ De hecho esa es una de las cosas que a parte de la crítica no le agrada: la enorme semejanza entre sus libros y siempre el mismo “vacío” y absurdo. Aira, como los futuristas, dadaístas o surrealistas, se aproxima a la idea de repetición, de reproducción, del arte hecho en serie, rechazando la obsesión burguesa individualista de la originalidad, sabiendo que a la crítica conservadora no le agrada su irónica semejanza con las creaciones que no pertenecen a la “alta cultura”, como los best-sellers,²⁹ las telenovelas, las tiras cómicas,³⁰ las historias que inventan los niños o las llamadas artesanías populares que son consideradas simples *souvenirs* turísticos y exóticos. El arte “hecho en serie”, que en un principio pareciera una pesadilla de un autor de ciencia ficción, la enajenación dominando todos los ámbitos humanos, revela lo que el arte institucional es pero no quiere reconocer, pues pretende mantenerse todavía como reservado para una élite de seres superiores que, en realidad, está sujeta a otras modas editoriales. Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*) observa esa crisis y ese paso a un arte “sin aura”, sin esa aura teológica y oligárquica que veía plasmada en los ídolos del fascismo. Esta “impureza”, por otro lado, es una de las características que colocan a Aira como un autor posmoderno,³¹ confirmando lo que se dijo en el primer capítulo. Y más aún, esta impureza lleva a que sus libros se conviertan en productos-trampas, que resultan no ser

²⁸ Mariano García dice que Aira construye una obra enciclopédica que parece abarcar la totalidad. Véase García, p. 13.

²⁹ Que por cierto traduce el personaje de la Princesa Primavera.

³⁰ De las cuales declara haber sido gran lector. Comunicación personal.

³¹ Véase la tesis de Betina Keizman, *op. cit.*. Por otro lado, Fredric Jameson (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*) observa el paso mediático de la crítica duchampiana a la complacencia warholiana en el concepto de arte objeto y masivo.

lo que el lector-consumidor esperaba y que pueden concebirse como actos boicot de otra literatura y, en general, de otras ideas que compramos.





La serie de *Batman* de los años 70 es una de las favoritas de Aira (como expresó en comunicación personal). Al igual que la imagen del hombre lobo, forman parte del imaginario de la segunda mitad del siglo XX que difundió la televisión, el cine y las historietas, y que está explícito en las novelas del argentino. En libros como *La guerra de los gimnasios*, *La prueba*, *Varamo*, *La costurera y el viento*, *La mendiga*, *Las curas milagrosas del doctor Aira* o *El pequeño monje budista*, hay muchas escenas que asemejan relatos de historietas.



Portada de *El pequeño monje budista*, con un monje con el rostro de Bob Esponja, exitoso personaje animado de principios de este siglo. En esta novela, el pequeño monje budista es un ser insatisfecho que anhela conocer Occidente y cuya forma de vida está determinada por la televisión, la música pop y la comida chatarra. Aira parodia la moda del supuesto budismo, comercializado en Occidente, y construye un libro donde la cultura de masas es fundamental, cotidiana y al mismo tiempo monstruosa.

Aira prefiere hablar de experimentos o de un juego que de arte al referirse a su obra. Se asemeja en ese sentido a los movimientos antiarte como el dadá. No obstante, su obra también puede entenderse como *otra* forma de hacer arte, pues finalmente Aira tampoco ha sido tan contundente en la negación del arte en sus declaraciones. Así pues, su negación no es total, pero no por ello es poco radical.

Aira busca un arte sin artificio, extraído de todo apego a la obra o a su ego, como saber budista que carece de un propósito determinado, que busca la espontaneidad.

Se torna necesario el nacimiento de monstruos, o de seres que son considerados monstruos desde nuestra perspectiva de la “belleza” y de lo “humano”, surgen mutaciones que recuerdan criaturas prehistóricas o quizá son el siguiente paso del hombre, que se ha afirmado a sí mismo como lo último, lo más acabado y perfecto. El ser y la literatura monstruosos, de manera semejante a los rebeldes, tienen una instancia negativa, un decir No, pero tienen también una fuerte afirmación, necesaria para construir una nueva realidad ante la vieja a la que se oponen.³²

Lo monstruoso airano no se presenta sólo mediante personajes y situaciones aberrantes, sino también con el flujo del mismo texto, su estructura, el estilo del narrador, los cuales están encaminados a minar el realismo en la novela y presentarla como un juego en el cual el lector participa activamente, cuestionando así, entre otras cosas, la solemnidad del concepto de creación literaria.

Desde el capítulo anterior observamos la negación de la obra congruente y cerrada. Pero hay que decir que además no le interesa el lenguaje como artificio deslumbrante, producto de una elaborada factura, sino como reflexión, como reflejo, como abismo, o simplemente para narrar historias espontáneas:

³² Véase Camus, *op. cit.*, p. 17-19.

Hay escritores que tienen la sensualidad poética de la palabra, del juego de las palabras, de las resonancias, de sus sonidos. Y a hay otros escritores, como yo, que no nos importa nada de eso. Lo único que buscamos es la transparencia de una prosa simple, llana, que permita ver sin problemas lo que contamos.³³

De este modo regresamos a ideas como las que tenía Macedonio Fernández: la literatura no puede ser reflejo de la realidad ni una demostración de virtuosismo narrativo o descriptivo. Aira logra *entretener*, muchas veces con payasadas, pero no busca el entretenimiento con pretensiones de gusto exquisito. Su ironía, en el grotesco libro *Los dos payasos*, lo lleva incluso a decir en una escena: “¿Payasos escritores? ¿Dónde se ha visto?”³⁴

Y esta burla no va sólo contra los posibles payasos involuntarios que se puedan sentir aludidos, sino contra sí mismo, al decir: “No hay que pedirme cuenta de lo que digo, porque muchas veces me olvido. A veces digo algo solamente porque suena bien, para hacerme más inteligente, más ingenioso.”³⁵ Intenta desligarse de su responsabilidad y “curarse en salud”, pero no hace más que ser cínico (en sus dos acepciones) y reírse de sí mismo. Aira no necesita que otros lo ridiculicen, él mismo lo hace, y le gusta mucho: “Eso de cuidar el prestigio no me parece y, de hecho, mucho de lo que yo he escrito ha sido para tratar de destruir al prestigio. Cuando homenajean algo, inmediatamente voy a ir al revés.”³⁶ Aira atenta contra la figura solemne del autor-autoridad, no sólo al

³³ “Un diario del que brotan novelitas: el proceso creativo de César Aira” (entrevista con Iván Javier Maldonado e Irma Villa), en *Gaceta de la Universidad Veracruzana* (NE) 61, enero 2003, p. 15, citado por Efrén Ortiz Domínguez, “Un episodio en la vida del pintor viajero: la ficción viaja en carreta”, en García Díaz, p. 85.

³⁴ César Aira, *Los dos payasos*, México: Era, 2001, p. 18.

³⁵ Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008). Aira mantiene casi siempre un buen humor. Aldo, un personaje de *Las noches de Flores*, se asemeja mucho: “Muchas cosas que decía en broma se las tomaban en serio y viceversa; de ahí había salido su fama de bromista. Cuando decía que era un incomprendido, no le faltaba razón; pero ¿lo decía en serio o en broma?”, p. 58.

³⁶ Luis Dapelo, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con César Aira”, 2006, en <http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

aparecer como personaje gracioso en sus novelas (como ya se vio en el capítulo anterior),³⁷ sino al hacer estas declaraciones y, desde luego, al realizar una *escritura* abierta, que implica la participación activa del lector, del fin del control de la institución literaria en la experiencia lectora: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”,³⁸ si entendemos a este Autor como la autoridad sagrada, como el dictador. El concepto, quizá utópico en sentido estricto, acuñado por Barthes de la muerte del autor, es muy aplicable como puede verse y ha sido retomado en la práctica, con mayor o menor radicalidad, por los escritores posmodernos.

Resulta paradójico sin duda que Aira haga muchas de estas afirmaciones en entrevistas, es decir, como César Aira-autor-celebridad, y también que yo cite frecuentemente al autor para decir que el autor está siendo eliminado. En efecto, en la literatura contemporánea y airana la paradoja y la creación-destrucción son una constante, como indica el título de esta tesis, y la retórica de la paradoja, más que anular definitivamente el significado, refuerza una armonía profunda que supera las contradicciones.³⁹

³⁷ “El César Aira de estas novelas es un *clown*: un personaje que se burla de sí mismo, y en particular de su condición de escritor.” Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alba, *op. cit.*, p. 165. Recordemos que se burla de Carlos Fuentes en *El congreso de literatura* y también de sí mismo constantemente, y de manera ejemplar en *Embalse*, donde se presenta como un escritor famoso que juega polo con el rey de España, y es atlético y admirado. Thomas O’Donell, a propósito de Alain Robbe-Grillet y la *nouveau roman*, dice: “intertextuality is often inherently humorous, because it involves metalepsis, the breaking of the frame, the breaking of a barrier between the diegetic and, in this case, the metadiegetic. Readers take pleasure in witnessing the transgression between the sacred (‘art’) and the profane (‘reality’).” [“la intertextualidad es a menudo ineherentemente humorística porque implica metalepsis, la ruptura del marco, la ruptura de una barrera entre lo diegético y, en este caso, lo metadiegético. Los lectores sienten placer al ser testigos de la trasgresión entre lo sagrado (‘arte’) y lo profano (‘realidad’).”], en “Robbe-Grillet’s Ghost Town”, en *Yale French Studies*, núm. 57, Yale University, 1979, p. 197.

³⁸ Roland Barthes, *La muerte del Autor*, en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (consultado el 17 de enero de 2009).

³⁹ En ese sentido, algunas de las tesis postestructuralistas (representadas por teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida o Maurice Blanchot) de que la literatura testimonia la imposibilidad de significado y comunicación y de que el texto, más que algo a ser leído es algo que únicamente construye el lector, no es en realidad aplicable a Aira. Véase Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México: F.C.E., 2001, p. 176.

La muerte del Autor tiene como objeto, pues, el nacimiento de otro lector, no pasivo, y de otra literatura, que no adore acríticamente el canon y que esté consciente de que será rechazada por éste. Aira emprende así el ataque a los ídolos y la defensa de lo que el canon llama la “mala” literatura:

Lo que tiene de bueno la literatura mala es que opera con una maravillosa libertad, la libertad del disparate, de la locura, y a veces la literatura buena es mala porque tiene que cuidarse tanto, se restringe tanto, que termina siendo mala. Termina siendo aburrida, o directamente no vale la pena leerla. Algunos libros de Marguerite Yourcenar, Octavio Paz o Milan Kundera, que se suponen buena literatura, podrían traducirse interiormente como “Estoy bien escrito, estoy bien escrito, estoy bien escrito, estoy bien escrito, etcétera”, y eso es todo. Y uno querría otra cosa, ¿no?... Una buena literatura es buena en relación con las normas establecidas. Si la función de la literatura es inventar normas nuevas, no podemos limitarnos a seguir obedeciéndolas.⁴⁰

Y termina por anunciar mesiánicamente que al fondo de la “literatura mala” se encuentra “la buena, o la nueva, o la buena nueva.”⁴¹ En realidad la renuncia a la literatura canónica o “buena” es la revitalización del proceso creativo del escritor y del lector, un proceso de regeneración y transformación, no un mero asesinato pasional y estéril. Es una afirmación implícita en una negación, una construcción que viene tras la destrucción.

En la crítica sobre Aira se encuentran referencias a “mala literatura” o “literatura basura”. Ante ello, Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alva proponen la denominación de “literatura monstruosa”, que no es un juicio de valor de calidad y además retoma conceptos y léxico de la obra airana.⁴² En este capítulo continuamos esta reflexión sobre cómo se manifiesta lo monstruoso. El monstruo es un ser aberrante, que sorprende por su combinación de elementos conocidos, pero unidos de manera que

⁴⁰ Citado por Sergio Pitol, “Lo que dice César Aira”, en García Díaz, p. 22.

⁴¹ Citado por Martínez Suárez, *op. cit.*, p. 61.

⁴² Véase Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alba, *op. cit.*, p. 166.

rompe nuestros esquemas preconcebidos; es un ser que en principio resulta amenazador; una “nueva” criatura del universo que parece haber llegado para destruir la segura “realidad” cotidiana en la que creemos vivir. Pero el monstruo y la novela-monstruo no siempre vienen a despedazar nuestro cuerpo y reírse maléficamente (no deja de ser morbosamente placentero, como observa Ricœur, provocar y ser provocado, valerse de la tradición para después inculparla)⁴³, a veces simplemente hacen su aparición, y detenerse un poco a mirarlos puede enriquecer nuestra experiencia.

⁴³ Véase Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 143.

II

Algunas muestras

4 *CÓMO ME HICE MONJA*: MUERTE Y RENACIMIENTO

Esta novela es quizá la más conocida del autor. Esta es sólo una de las razones por las cuales quise abordarla con mayor detalle. Lo grotesco es una constante, como ya se vio cuando, en el segundo capítulo, ejemplifiqué con este mismo libro. También aparece el propio César Aira como personaje, algo que vemos en otras novelas, pero esta se distingue de las otras obras porque su carácter no es cómico, sino opresivo, incluso cuando llega a haber cierto humor. A continuación haré una paráfrasis de lo más relevante del libro y a partir de ahí lo analizaré.

El título, el narrador en primera persona y aún las primeras líneas nos hacen pensar que se trata de la autobiografía espiritual de una monja. Nos cuenta cómo nació en Coronel Pringles y luego se mudó con su familia a Rosario. Su padre siempre le había dicho que cuando llegaran a esa ciudad la llevaría a tomar un helado, pues en Pringles no había, y según él, era lo más exquisito y sublime. Cuando la niña probó el helado de frutilla (fresa) que tenía en sus manos le resultó asqueroso. Pensó en comerlo todo, pero le pareció inmenso a pesar de lo pequeño del vaso. Su padre era un hombre violento y seco, y había puesto mucho ánimo en que compartieran ese momento. Pero ella no pudo evitar hacer una mueca y, cuando le preguntó qué pasaba, decir que era una porquería. Él, con voz suave, le dice que es muy rico y finalmente explota: “A todo el mundo le gustan los helados —dijo lívido de furia. La máscara de paciencia caía, y no sé cómo yo todavía no estaba llorando. —A todo el mundo menos a vos, que sos un tarado.”¹ Pero, ¿qué no el narrador habla de sí mismo en femenino?, ¿qué no es la vida de una monja? Para todos César Aira (nombre que se revelará más adelante), como parece lógico, es un niño, menos para sí mismo, quien narra su vida en femenino. Aira

¹ César Aira, *Cómo me hice monja, La costurera y el viento*, Capital Federal: Beatriz Viterbo, 1999, p. 13.

rompe los hábitos, pero de la percepción, y pone en crisis la realidad del lector, mostrándola de otra manera. Pone en jaque el género de la biografía.²

En la lógica paterna el premio se convierte en un instante en castigo, la convivencia en sumisión, la típica golosina infantil en la frialdad psicológica y la pesadilla: “el más cruel dispositivo de tortura que se hubiera inventado.”³

El padre insulta a su hija de seis años y la obliga a seguir comiendo hasta que ella (así la llamaré, siguiendo a la narradora) empieza a dar arcadas de asco. Él toma su helado y lo prueba, repitiendo naturalmente la mueca de asco: el helado estaba echado a perder.⁴ Pero esta victoria pírrica de la niña, que demuestra que ella tenía razón, de poco le sirvió. El hombre de inmediato fue a reclamarle al heladero, quien en un principio tampoco le creía que supiera mal, hasta que, tras la llegada de dos clientes, lo probó. El heladero reconoció que estaba mal, pero no se disculpó, ante lo que acrecentó la furia del padre, que saltó el mostrador, lo golpeó y lo metió en el tambor de fresa para obligarlo a comerlo, hasta que lo mató.

No recuerda qué pasó después, pero sufrió una intoxicación fuerte. En su caso fue el helado, pero era todo una marea de alimentos intoxicados que barrió varios países. De hecho, ella fue de las que sobrevivió. La fiebre, pues, la hizo delirar historias terribles. Una de ellas, la de sus padres-monstruos que la buscan para asesinarla, ha sido citada en el capítulo 2. Alucinación que no está muy lejana de su realidad.

Cuando recupera el sentido, se encuentra en el hospital. Su madre la visita de vez en cuando. De su padre no sabe nada. César le miente sistemáticamente al doctor, lo

² Lo que también se puede observar desde un principio en el tono de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

³ *Ibidem*, p. 15. Recuerdo que Aira llegó a traducir a Stephen King, creador de seres como el payaso diabólico Eso (It), terror de muchas generaciones —recordemos que en toda la obra airana hay una gran presencia de la literatura masiva. Esta metamorfosis de lo lindo en lo monstruoso es muy propia de él.

⁴ El helado descompuesto, una contradicción o en todo caso algo muy infrecuente, es una metáfora de ese placer corrompido.

confunde y así cree tenerlo en su poder. Cuando se desespera de que la revise, hace arcadas, recordando las que hizo con su padre. “Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente.”⁵ Acertadamente, Carmen de Mora,⁶ Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos,⁷ sugieren que el aparente sinsentido del título (nunca aparece una monja) en realidad funciona como metáfora. Hacerse monja, exiliarse de la realidad, recluirse, vivir de las mentiras (la religión, el fingimiento de las arcadas, imaginar historias), hacerse escritor. Y la idea de vocación, tan presente en el arte, que algunos han relacionado con lo sagrado (Zambrano o Paz) y otros han criticado como bastión del idealismo burgués (Shiner),⁸ toma aquí un giro paródico. Para esta niña mentir se convierte en su refugio, en su fuerza, en un escape. A propósito de la intertextualidad de la novela con las autobiografías de monjas, Mora dice, retomando a Lidia Santos:

Aira no escribe un relato pornográfico, al estilo de algunos textos de Osvaldo Lamborghini, pero sí utiliza el pre-texto de la autobiografía espiritual con la misma intención paródica en que lo utilizaron los escritores del siglo XVIII, principalmente en el ámbito de los enciclopedistas franceses. En cualquier caso, el texto primigenio eran los escritos de religiosas donde ellas daban testimonio de sus experiencias e inquietudes. En el mundo hispánico se conoce un amplio corpus de escritos femeninos, propiciados probablemente por confesores, que de ese modo controlaban la vida espiritual de las mujeres. ¿Qué relación existiría entre la novela de Aira y las confesiones de monjas? Para explicarla habría que contar con otro elemento que, a mi entender, crea la atmósfera de esta novela: el peronismo. Aira asociaría la saturación de religiosidad que impregnaba la vida pública y privada en determinadas épocas -siglo XVII, en particular en el ámbito hispánico- en que proliferaron las autobiografías espirituales- con la invasión del peronismo (una verdadera religión en Argentina) propia de la época recreada por Aira en la novela. No obstante, el juego del escritor es más complejo. ¿Acaso no sugiere el título burlescamente la transformación de Eva Duarte, actriz, en Eva Perón (una mujer entregada a los pobres, casi una santa para las masas populares)? Aquí es donde entran en juego las vertientes intertextuales y de ambigüedad de género del

⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶ Carmen de Mora, “Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira”, en http://es.geocities.com/r_tintachina/cdmora7.htm (consultado el 27 de marzo de 2009).

⁷ Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos, “Para leer a César Aira”, en García Díaz, *op. cit.*, p. 165.

⁸ Véase Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2004.

relato. Recordemos que Copi (seudónimo del escritor argentino Raúl Damonte), a quien Aira dedica un importante ensayo, hizo que su pieza *Eva Perón* (1969), en su estreno en París, fuera interpretada por un travestí. Y relacionada con el travestismo está el doble sexo, femenino y masculino, de la protagonista en *Cómo me hice monja*. Una referencia más directa a la obra de Copi es el personaje de la enfermera-Perón [así la llama la narradora, pues es inamovible] que cuida a los niños en el hospital (cap. IV); en la obra de Copi, Eva Perón mata a la enfermera y hace que sea velada en su lugar. Al asociar a la enfermera con Perón, se apunta una vez más a la ambigüedad de género y al peronismo.⁹

La enfermera-Perón, Ana Módena, llevaba en las mañanas a una enana iluminada que les decía ensalmos a los niños y que supuestamente tenía poderes milagrosos, pero César era escéptica con respecto a esta figura goyesca.

Al salir del hospital entra a la escuela con tres meses de retraso. Todos sabían leer menos ella, y no se dio cuenta sino después de un tiempo. Siempre que pedía permiso para ir al baño se encontraba en el patio al mismo chico, de otro grupo: Farías. En el baño, lleno de pintas de gis, le señaló una y se rió. César también se rió, pero no comprendió de qué se trataba exactamente porque no sabía leer, y cayó en la cuenta, por el contexto, de que no podía ser sino un insulto a la madre, típico de sus compañeros, y también de que todos los “dibujos” de palitos y bolitas que hacía la maestra en el pizarrón significaban algo de lo que ella estaba excluida. Memorizó el grafiti y lo escribió en su cuaderno, desde luego, sin saber cómo se pronunciaba ni la diferencia entre una palabra y otra: “LACONCHASALISTESPUTAREPARIO”¹⁰. Ya podemos percatarnos de que no sólo su primer helado fue brutal, sino también su ingreso a la lectura y la escritura. Su madre revisa su cuaderno, que desde luego ya había visto siempre vacío, pero ve la palabra y se enfurece. Platica seriamente con su maestra, quien después de eso no le volvió a dirigir la palabra. Después de acariciar la cabeza de tres niños de su salón (que desde luego, se desconcertaron), sollozando, dijo:

⁹ Lidia Santos, "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas", *Rcelac*, vol. 25, 48, otoño de 1999. Citada por Mora, *op. cit.*, http://es.geocities.com/r_tintachina/cdmora7.htm (consultado el 27 de marzo de 2009).

¹⁰ Aira, *op. cit.*, p. 57.

Yo digo siempre la verdad. Yo verdo siempre la digo. Yo niños. Yo soy la verdad y la vida. Yo vido. La verda. La niños. Soy la segunda mamá. La mamunda segú. Yo los quiero a todos por igual. Yo los igualo a todos por mamá. Les digo la verdad por amor. La amad por verdor. La mamá por mamor. ¡Por segunda verdanda! ¡A todos! ¡A todos! Pero hay uno... Uro hay peno... Uy ay pey...¹¹

El tono redentor, paródico del Jesús del Evangelio de Juan¹² (así recibió la Palabra Aira), y la hipocresía demagógica no impiden que emita un discurso casi afásico. Igual que el grafiti obsceno de los niños, el discurso de la “segunda mamá” se atrofia. Comunica de manera extraña y comunica violencia.

—El niño Aira... Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan. Yo les digo siempre la verda, la sunda, la guala. Ustedes son niños buenos, inteligentes, cariñosos. Los que se portan mal son buenos, los repetidores son inteligentes, los peleadores son cariñosos. Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. No tiene segunda mamá. Es un inmoral. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme. ¡Pero no lo va a lograr! Porque ustedes van a protegerme. ¿No es cierto que van a protegerme del monstruo? ¿No es cierto...? Digan...

—...

—Digan “sí señorita”.

—¡Sí señorita!

—¡Más fuerte!

—¡¡Sí seeñooriitaa!

—Digan “ñi sisorita”.

—¡Ri soñonita!

—¡Más fuerte!

—¡¡Ñooriñeesiireetiitaa!!

—¡¡Mááás fuerte!!

—¡¡Ñiitiiiseetaaasaaañooteeriitaa!!

—Mmmuy bien, mmmuy bien. Protejan a su maestra, que tiene cuarenta años de docencia. La maestra se va a morir en cualquier momento y después va a ser tarde para llorarla. El asesino la mata. Pero no importa. No lo digo por mí, que ya viví mi vida. Cuarenta años en primer grado. La primera segunda mamá. Lo digo por ustedes. Porque a ustedes también quiere matarlos. A mí no. A ustedes. Pero no tengan temor, que la maestra los protege. Hay que tener cuidado, de la yará, de la araña pollito y del perro rabioso. Pero de Aira más. Aira es mil veces peor.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 59.

¹² Véase José Luis Martínez Morales, “César Aira o la religión aireada en la ficción”, en García Díaz, *op. cit.*

¹³ Aira, *op. cit.*, p. 60.

Este fragmento no puede dejar de recordar *1984* de George Orwell (“las tres consignas del Partido: ‘LA GUERRA ES LA PAZ, LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD, LA IGNORANCIA ES LA FUERZA’”),¹⁴ y tantas otras escenas inquisitoriales y risibles que tenemos la oportunidad de presenciar en nuestra vida cotidiana como espectáculos de primera calidad. La maestra, abusando de su poder, señala a su enemigo (que nunca le hizo nada malo) como si fuera el anticristo, malo porque sí, y continúa su labor de estropear las vidas de los niños. Aira es reconocido cada vez por más gente como una oveja negra en el rebaño. Pero esto sólo evidencia la injusticia de todas las instituciones, a las que Aira señala como sólo pueden señalar las víctimas: mostrando las marcas.

La maestra repite su discurso varias veces, como grabadora. Aira

Veía el pizarrón donde ella misma había escrito: Zulema, zapato, zorro... con su caligrafía perfecta... La letra era lo más lindo que tenía. Y ya había llegado a la zeta... Yo la encontraba alterada, pero no me parecía que estuviera diciendo barbaridades. Todo me parecía transparente de tan real, y leía las palabras en el pizarrón... Leía... Porque ese día aprendí.¹⁵

La expresión “la letra con sangre entra” demuestra su vigencia. Esas últimas palabras del quinto capítulo: “Porque ese día aprendí”, son literalmente lapidarias, como para grabarlas en grandes letras y que los maestros no olviden esta lección. La adquisición de la lectura y la escritura llegaron a César de manera traumática, y sin embargo la obra del argentino es lúdica y divertida por lo general, aunque también tiene un lado en extremo oscuro.

Una tarde, su madre la lleva a visitar a su padre, que está en la cárcel.

¹⁴ George Orwell, *1984*, Barcelona: Destino, 2004, p. 11.

¹⁵ Aira, *op. cit.*, p. 61.

Ellos dos me culpaban y no me culpaban. No podían culparme, habría sido demasiado injusto, y al mismo tiempo no podían no culparme, porque todo había salido de mí. [...] Sea como sea, uno de ellos, o los dos, habían decidido que era buena política llevarme a la hora de la visita. Para dar imagen de familia y todo eso. Qué ingenuos eran.¹⁶

Ella ya perdió la ingenuidad, a diferencia de sus padres, que aunque uno de ellos pueda estar en la cárcel, no ha sufrido la mitad que ella, o al menos no ha sido tan inocente como ella. La niña será inocente, no culpable, cercada por sus padres y su sociedad, pero no es ingenua. El caso de sus padres y en general del mundo adulto-opresor es el opuesto. Aira critica así la hipocresía familiar en un sujeto que, aunque negado, está consciente de los discursos hegemónicos. Este es otro ejemplo de cómo en la sociedad se cumplen roles más allá de los sujetos o precisamente pasando por encima de los sujetos.

Camino a la visita, en el colectivo, se pone a llorar. Su madre trata de controlarla, pero empieza a preguntar dónde está su padre (y ya lo sabía). Su madre le responde con evasivas. Ella pregunta, en voz muy alta, que si está muerto, llamando la atención de los pasajeros del colectivo, inventando posibles historias, y tirándole el teatrillo de familia decente que quería aparentar su madre. Claro, no lo hace conscientemente, sino que es la angustia la que motiva sus invenciones.

Llegando a la cárcel, la madre se sienta a esperar y la niña se pone a explorar. Se pregunta por qué nunca había tenido muñecas (notemos que la narradora jamás se cuestiona su identidad sexual: da por hecho que es y siempre ha sido femenina). Piensa que ella es la muñeca, sin niña. Las muñecas tienen la función social de educar a las niñas para la maternidad, obligación que deberán desempeñar en un futuro, en su sociedad machista. Pero esta niña siempre ha sido tratada como una cosa, como una

¹⁶ *Ibidem*, p. 63.

muñeca, que debe decir y hacer cosas que se esperan de ella para que el juego de la familia funcione. Por casualidad en un principio y por autodefensa después, no ha cumplido su obligación de niña-muñeca. Se ha dado cuenta de que ella es una muñeca defectuosa para sus padres que los pone en ridículo y no los deja jugar al papá y la mamá como tenían planeado. Se siente una viva muerta y desechada.

De repente se da cuenta de que está perdida. Se encuentra en una especie de laberinto, con partes en construcción, en el techo, con un gran cuadro de cielo encima. Y nunca pensó en volver sobre sus pasos, sino en seguir, tratando de encontrar una salida en otro lado. Releyendo la novela, comparándola con otras y recordando lo que se ha dicho en entrevistas, esta podría ser una metáfora de su proceso de escritura: la huida hacia delante, de la que hablan Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos¹⁷ y de la que se habló en el primer capítulo: el seguir escribiendo impulsivamente a pesar de que se está perdiendo la historia.

Piensa en los hombres encarcelados. Se compara con un ángel, arriba de ellos por error, pero atrapada también:

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... El ángel de la guarda de todos los criminales, de los ladrones, de los asesinos...¹⁸

Esta parodia negra a la idea de destino sigue junto a la de la religión y la autobiografía de monja. Aira, romántico, está del lado de los “malos”, o de los inocentes que, como ella, por injusticia también han caído ahí.

¹⁷ Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos, “Para leer a César Aira”, en García Díaz, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸ Aira, *op. cit.*, p. 70.

¡Y todo por un helado *de fresa*! Como en sus otros textos, los grandes móviles de la acción son objetos banales.¹⁹

La encontraron a la mañana siguiente. Nunca pidió auxilio ni respondió a los gritos que la buscaban porque prefería imaginar que estaba secuestrada por su padre y por otros delincuentes. Desde la perspectiva en que se narra la novela, se tiene plena conciencia de la mitomanía y sus causas, pero la niña en ese momento estaba confundida y se dejaba llevar por lo que creía menos equivocado en ese mundo aberrante y agresivo.

Su madre se dedica a planchar ropa. Ambas escuchan la radio (que, como la literatura, arte no figurativo, es presencia y ausencia). Esa es su compañía, pero entre ellas no se comunican. Algo que sucede en muchas familias actuales, donde la televisión es el centro. En el paraíso-infierno de la monotonía, César se aprendía de memoria todos los comerciales. Seguían tres radionovelas. Una de ellas sobre la infancia de Jesús de Nazaret y sus amiguitos, donde practicaba pequeños milagros. Al final la voz grave de Dios padre daba la moraleja. Esos niños ficticios eran sus mejores amigos, y para ella la radionovela era una realidad en la que hablaba Dios en persona. Las otras dos radionovelas eran “Cuéntame Abuelita”, donde una ancianita contaba pasajes de la historia argentina, y “Lux”, para adultos, donde todos los personajes no hacían más que amar. La radio abarcaba, pues, con sus estereotipos, religión, historia y vida cotidiana, en programas para públicos de todas las edades. Además, oía toda clase de programas y le gustaba todo tipo de música: “La música me resultaba maravillosa por el vigor con que se adueñaba de su presente, y expulsaba de él a todo lo demás.”²⁰

¹⁹ Véase Reinaldo Laddaga, "Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira", *Hispanamérica*, año XXX, núm. 88, 2001.

²⁰ Aira, *op. cit.*, p. 79.

Ella dice que se adaptó, y todo se calmó. No regresó a la cárcel, la maestra la ignoraba. Se sentía tranquila. Jugaba a la escuelita con niños imaginarios con dislexia (aunque no sabía que existía realmente ese problema), que ella atendía con dedicación. Sus cuarenta y dos alumnos (la misma cantidad que la de sus compañeros de clase, sin contarse a ella) tenían diferentes problemas, y ella los atendía a todos personalmente, una labor muy complicada. Pero no les trataba de corregir la dislexia y de volverlos normales, sino de enseñarlos a escribir con su dislexia particular. Así, el que escribía en espejo, era preparado para poder escribir todo un libro en espejo. Para ella no era “dislexia” ni enfermedad, sino sistemas de dificultad que desarrollaba y que respetaba según sus propias reglas. Sistemas que se extendían a las otras materias (matemáticas, historia...) en su lógica interna. Aira se convierte en una maestra tolerante, demasiado dirían muchos, y en lugar de encaminar, de guiar a los niños (pedagogía), los motiva a seguir en sus “desviaciones”, a crear sus propios mundos alternos, aunque no tengan casi nada qué ver con el de los demás y se conviertan así en autistas, como ella misma.

También verbalizaba (en la mente, pues no hablaba ni escribía) todas sus actividades (caminar, comer, mirar, tragar saliva, respirar, estar quieto, etcétera), a manera de instrucciones a un pupilo imaginario. Aira era una maniática, en una vida donde parece que sólo existía ella.

Poco después se hizo amiga de Arturo Carrera (poeta y amigo en la vida real de Aira desde la niñez), quien vivía solo con su abuela. Arturito era muy narizón y vestía trajes de mal gusto, pero sin duda tenía mucha personalidad, algo que, dice la narradora, ella no tenía. No tenía otro modelo, pero tampoco quería imitarlo. Le hubiera gustado tener un rasgo que la definiera, que no la hiciera invisible (aunque esto, admitía, era paradójicamente su particularidad), como esa gran nariz. Arturito se creía rico, que heredaría una gran fortuna, pero en realidad vivía en la pobreza, y su abuela apenas lo

podía mantener con trabajitos de costura (este es otro niño cuya concepción del mundo no coincide con la de los demás y que vive ensimismado). A pesar de eso, él era feliz, muy popular y sociable. Si se hicieron amigos fue porque vivían en el mismo edificio, pues eran muy distintos. Le gustaban las fiestas de disfraces y siempre invitaba a César, pero ella nunca sabía cómo disfrazarse. Entonces Arturito fue por una gran nariz de cartón y luego por la dentadura de su abuela e imaginó distintas combinaciones con esos dos objetos en el cuerpo de César. Hasta que se le ocurrió la nariz sobre su nariz y la dentadura mordiéndola: el disfraz del fantasma que muerde a la niña. Arturito se colocó la dentadura de su abuela en su boca, la nariz de cartón en la de su amiga y mordió. Le dio muchísima risa. Pero apretó demasiado fuerte y los dientes de porcelana (aunque ella creía que las dentaduras estaban hechas con dientes de muerto) llegaron hasta la nariz verdadera de César. Ella gritó y él se alejó, asustado, y huyó. La ficción se vuelve realidad,²¹ en cuestión de segundos se rompe la línea divisoria, como se estudió en el segundo capítulo.²² El juego, la diversión, lo pueril, se convierten en horror, como seguiremos viendo. Arturito le impone, en juego, una nariz semejante a la suya, y como resultado, ella pierde su verdadera nariz.

Cuando su madre salía a comprar cosas, ella la acompañaba, pero jugando a la persecución. Se escondía de ella y la vigilaba. A pesar de eso, a veces perdía a su mamá, y se regresaba sola a su casa. Su madre se acostumbró y terminó por ignorar que su hija la “acompañaba”. César complicó más aún el juego, perdiéndola deliberadamente, para buscarla. Después, la sensación de cacería se convirtió en paranoia, y tenía la impresión de ser ella la perseguida. Entonces le contó a su mamá que se sentía perseguida y ella,

²¹ Véase Mora, *op. cit.*, http://es.geocities.com/r_tintachina/cdmora7.htm (consultado el 27 de marzo de 2009).

²² También aquí aparece el *continuum* constantemente, desde el momento en que vemos la negación del sexo (cuya etimología proviene de sec-, ‘cortar, separar’). Véase Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 13.

preocupada, le ordenó salir sólo tomada de su mano. En ese entonces, la prensa amarillista “se estaba haciendo un festín”²³ con niños violados sin sangre en las venas, víctimas de vampiros. Aira satiriza los medios masivos de comunicación y su mitomanía, que parte de hechos reales pero crea miedos o esperanzas a partir de mitos colectivos. Parodia la violencia física a través del humor negro. Ya no es sólo “entrar al cuento”, sino problematizarlo. Su madre creía las noticias ciegamente, pero ella era escéptica y antisocial casi por instinto: “Yo tenía una vida real separada de las creencias, de la realidad general conformada por las creencias compartidas...”²⁴

En una de las ocasiones en que pierde a su mamá, una desconocida la aborda: “Hola, César.”²⁵ Le pregunta que si la recuerda y ella asiente por pura cortesía. La mujer reconoce la mentira, pero le dice que no importa y que es amiga de su madre. Le pregunta por sus padres y ella dice la verdad. La invita a su casa a comer masitas. César percibe el peligro pero, *por cortesía*, no se atreve a decir que no. La toma de la mano y se la lleva. “Pensaba que acentuando mi buena disposición volvía demasiado descabellada la hipótesis de un secuestro.”²⁶ Suben a un colectivo y la mujer no para de hablar, diciendo su nombre todo el tiempo, lo que a ella le gustaba mucho. “¿Te acordás cuando eras chiquito, César, y yo te llevaba a tomar helados?”²⁷ El lector está tan confundido como la niña. ¿Sería una vecina?, ¿sería el padre travestido, la única persona que la llevó a tomar un helado? Es sólo una mujer que miente, pero los posibles enemigos de César son varios. Bajan y siguen caminando. La voz de la mujer se vuelve sarcástica y siniestra, pero César sigue asintiendo. Entran a una casa semiabandonada. Faltan tres páginas y Aira ha demostrado escribir verdadera literatura de terror, donde la perversidad humana aflora y donde el humor o la parodia quedan en segundo plano. La

²³ Aira, *op. cit.*, 106.

²⁴ *Ibidem*, p. 107.

²⁵ *Ibidem*, p. 108.

²⁶ *Ibidem*, p. 110.

²⁷ *Ibidem*, p. 111.

lleva al fondo de una galería oscura y le pregunta varias veces, insultándola, si sabe quién es, ante lo que César responde afirmativamente con una sonrisa nerviosa. Desesperada, se revela como la viuda del heladero que mató su padre y la introduce en un tambor de helado de fresa hasta que muere (cerrando en círculo la novela, de manera muy semejante a como empezó, con la imposición de dicho helado). “Y tenía los ojos abiertos, por un extraño milagro veía el rosa que me mataba, lo veía luminoso, demasiado bello para soportarlo...”²⁸ El rosa, “color de lo femenino”, la mata. La violencia detrás de la máscara de amor de la gente (sus padres, su maestra, etcétera) salta a su presa con brutalidad, sin importar que se trate de una persona de seis años. Por eso mismo es de quien todos se pueden vengar espectacularmente y cobrarse sus propios traumas. Castigaron al padre de César con la cárcel por matar a un hombre, pero el daño que toda la sociedad le ha hecho a la niña se mantiene impune.

La verosimilitud se rompe por completo al ser un relato narrado en primera persona y en pasado, pues se trata de alguien que ya ha muerto. Es como si la historia nos la contara un fantasma o un muerto viviente.²⁹

El tiempo intradieгético, observa Mora,³⁰ es de nueve meses, implicación genésica. Pero son nueve meses durante los cuales se mata a un ser humano, y el momento final, salir del cálido útero, equivale a entrar al tambor helado y morir.

Es sólo con la resurrección (otro concepto religioso) que César puede contarnos su historia.³¹ Después de su renacimiento a una vida nueva. Y en esto también se relaciona la vida de las monjas, pues ellas realizan, al menos algunas órdenes, un rito iniciático en el que representan su muerte para el mundo y su renacer a la vida

²⁸ *Ibidem*, p. 115.

²⁹ El brasileño Machado de Assis escribió en 1881 *Memorias póstumas de Blas Cubas*, escritas desde la muerte y con un tono de humor negro y crítica social.

³⁰ Véase *idem*.

³¹ Véase *idem*.

consagrada a su esposo, que será el dios en que creen.³² En este sentido, la novela nos evoca una abismación, como las *matryoshkas* o las cajas chinas, donde el título nos remite a esa muerte-nacimiento que observamos en la anécdota y en el proceso creador, y esa negación y recreación es a su vez parte fundamental de la poética de Aira.

Regresando al tema del dolor y la muerte, como observa Gilles Deleuze, “el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo.”³³ El autor no tiene que encarnar la concepción romántica y decadentista del escritor maldito que sufre constantemente. El escritor muestra la enfermedad, que él mismo ha padecido, pero que si no ha superado al menos ha diagnosticado, y nos permite verla con gran lucidez, para poder curarnos nosotros mismos.

Aira no figura como “escritor” en esta novela (tampoco en *Las curas milagrosas del doctor Aira*, que la podemos leer a la luz de lo dicho en el párrafo anterior acerca del escritor como médico), pero sí aparecen características de su *ars poetica* y la historia de su relación con el lenguaje, con la ficción y con la sociedad. Porque Aira, como cualquiera, es más que su trabajo oficial, que el lector, obviamente, ya conoce y en el cual lo tiene etiquetado. Nos muestra otra faceta suya (esto le permite verse desde fuera e invita al lector a hacer lo mismo), en la que también podemos mirar al escritor si queremos, que se hizo, en este caso y a mi parecer, después de esa resurrección simbólica. Quizás, a pesar de lo irreparable, resulta gozoso narrar el pasado oscuro, recordar y ver que el presente y el porvenir se estarán escribiendo de otra manera, impredecible, pero diferente.

³² Véase “Las preguntas más frecuentes sobre las monjas marianas”, en <http://www.cmri.org/span-srfaqs.html#n6> (consultado el 4 de marzo de 2009).

³³ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 15.

5 UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO:

OTRA PINTURA, OTRA NOVELA, OTRA HISTORIA

Las narraciones, orales o escritas, nos permiten comprender el tiempo¹ y en esa medida el espacio donde se desarrollan. Por eso no es sorprendente que los gobiernos o las élites se valgan de ellas para formar las identidades y estereotipos que convienen a sus intereses. Las artes plásticas, por su parte, también tienen en su historia el componente figurativo, que ha sido muy práctico en el narrar. Hoy tenemos libros ilustrados y cómics, antes tenían esculturas y pinturas en templos y edificios que contaban la historia religiosa o épica. En la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero*, se narra el viaje realizado por el alemán Johan Moritz Rugendas (1802-1858) por Argentina. ¿Cómo narra Aira ese momento de la historia?

El Rugendas histórico no vivió todas estas aventuras. Esto constituye algo relevante si pensamos que sus pinturas son consideradas fuentes históricas. Esta novela estaría dando una falsa biografía y unas falsas fuentes, o mejor dicho: estaría distorsionando la historia nacional, la vida y la obra de este hombre, en una especie de versión impresionista que, paradójicamente, nos puede permitir comprenderlos mejor.

El libro empieza con el tono típico de las biografías: exaltando al biografiado. Este es de los pocos libros de Aira que más se parece a una novela realista y menos se parece al resto de su producción; el otro podría ser *Emilia, la cautiva*, de tema muy semejante. Sin embargo, poco a poco se irá trastocando hasta ponerse en jaque todo el discurso realista, que es el de la construcción de la identidad nacional decimonónica.

En su viaje con su maestro, Alexander von Humboldt, Rugendas decide ir a Argentina, pero a Humboldt no le agrada la idea.

¹ Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*, explica esto en el ámbito de la literatura y la historia.

No quería que su discípulo gastara esfuerzos por debajo de la franja tropical, y en sus cartas abundaba en recomendaciones de este tenor: “no desperdicie su talento, que consiste sobre todo en dibujar lo realmente excepcional del paisaje, como por ejemplo picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas, grupos individuales de la misma especie de plantas, pero de diferentes edades; filíceas, latanias, palmeras con hojas plumadas, bambúes, cactus cilíndricos, mimosas de flores rojas, inga (con ramas largas y grandes hojas), malváceas con el tamaño de un arbusto con hojas digitales, en especial el árbol de las Manitas (Cheirantondendron) en Toluca; el famoso Ahuehuete de Atlixco (el milenario cupressus disticha) en las cercanías de México; las especies de orquídeas de hermosa floración en los troncos de los árboles cuando éstos forman nudos redondos recubiertos de musgo, rodeados a su vez por los bulbos musgosos del dendrobio; algunas figuras de caoba caídas y cubiertas por orquídeas, banisterias y plantas trepadoras; además otras plantas gramíneas de veinte a treinta pies de altura de la familia de los bambúes, nastro y diferentes foliis distichis; estudios de potos y dracontium; un tronco de crescentia cujete cargado de frutas que salen de éste; un teobroma-cacao floreciendo y cuyas flores salen de las raíces; las raíces externas de hasta cuatro pies de altura en forma de estacas o tablas del cupressus disticha; estudios de una roca cubierta por mucus; ninfeas azules en el agua; guastavias (pirigara) y lectis florecientes; ángulo visto desde lo alto de una montaña de un bosque tropical de manera de ver solamente los florecientes árboles de copa ancha entre los cuales se alzan los pelados troncos de las palmeras como un corredor de columnas, una selva sobre otra selva; las diferentes fisionomías de materiales de pisang y heliconium...”²

Este exceso de realismo recuerda la parodia que hacían de esta escuela los vanguardistas, como el chileno Juan Emar en “El pájaro verde”. El autor nos retrata a un Humboldt enloquecido por la América tropical, que ha exacerbado su imaginario exotista occidental, como lo hicieron los conquistadores españoles al llegar y ver escenas de libros de caballerías. Algo de lo que el surrealismo, a pesar de ser crítico de Europa, no escapó. Pero estamos en América Latina en el siglo XXI. Aira muestra la visión de los europeos del XIX a través de su visión y la transforma en una caricatura crítica.

Rugendas decide ir a Argentina, acompañado de su amigo Krause. Ahí, los estancieros mendocinos le dicen que debería pintar un malón. Primero Humboldt y otros

² César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, México: Era, 2001, p. 12.

pintores y ahora cualquiera le dice lo que debe pintar. Ya se acostumbró a no hacer caso, pero en esta ocasión sí le llama la atención presenciar un malón y pintarlo.

En la pampa, andan por un terreno desolado, donde sólo habitan esqueletos y se siente una atmósfera angustiosa. Poco después habrá una tormenta eléctrica, y un rayo caerá sobre el pintor.

Su rostro queda deformado completamente y el dolor es tal que sólo consumiendo grandes cantidades de morfina consigue sosegarlo. Lo llevan a un hospital: “El hospital de San Luis era un rancho en las afueras de la ciudad, habitado por media docena de monstruos, mitad hombre mitad animales, producto de accidentes genéticos acumulados.”³ Sumadas las visiones alucinantes de la realidad del hospital a sus delirios por la droga, la percepción de la realidad de Rugendas se altera drásticamente, al punto de no saber si lo que ve es realidad o alucinación.⁴ Este es su rostro inverosímil:

la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y desplegada hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. Gran parte de ese descalabro parecía definitivo. Krause se estremecía pensando qué frágil era una cara. Un golpe, y ya estaba rota para siempre, como un jarrón de porcelana. Un carácter era más durable. Una disposición psicológica parecía eterna en comparación.⁵

Además tiene movimientos involuntarios y cambia de color: “un temblor, un vaivén, se difundía de golpe, y en segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ El *continuum* (en este caso entre realidad-ficción) es una constante en la obra de Aira, como ya hemos visto.

⁵ *Ibidem*, p. 37-38.

llenaba de violetas y rosas y ocres, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio.”⁶

La ironía del destino le ha dado a Rugendas un nuevo rostro, muy *ad hoc* a un pintor de naturalezas exóticas.

Rugendas se aisló cada vez más, y empezó a usar una mantilla que le cubría la cabeza, no tanto para ocultarse ante los demás como para que la luz directa no lo incomodara. Como puede uno imaginarse, su visión cada vez está más distorsionada. El relato, que empezó en un tono biográfico realista, ha ido caminando chueco, hacia lo grotesco, a lo surrealista.

Recordemos lo dicho sobre la “desnaturalización” (concepto de Linda Hutcheon) de la historia oficial realizada por Aira en la descripción del malón que presencia Rugendas (véase capítulo 2.2). “Aira exaspera los lugares comunes de la cultura argentina”, observa Nancy Fernández.⁷ Está parodiando textos fundacionales como *La cautiva* de Esteban Echeverría, el *Martín Fierro*, el *western* y el folletín.⁸

Por momentos, Rugendas parecía estar en otro mundo:

en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perceptiva) veía las cosas, no importaba cuáles fueran, y las encontraba dotadas de “ser”, como los borrachos en la barra de un tugurio infecto, que fijan la mirada en una pared descascarada, en una botella vacía, en el borde de un marco de ventana, y lo ven surgir de la nada en que su serenidad interior los ha sumido.⁹

Rugendas alcanza éxtasis casi místicos, pero Aira, en lugar de hacer un relato solemne donde hable de las grandes revelaciones existenciales de un genio, lo compara

⁶ *Idem.*

⁷ Nancy Fernández, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires: Biblos, 2000, p. 45

⁸ Véase Reinaldo Laddaga, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, en *Hispanérica*, año XXX, núm. 88, 2001. Santiago Tarín anota a propósito del *western*: “no alude a la historia, sino que la crea; porque son estos arquetipos (el vaquero, el *sheriff*, el pistolero, el soldado, el indio, el colono) los que han conformado la percepción que se ha tenido durante años de la formación de los Estados Unidos de América.” En *Viaje por las mentiras de la Historia Universal*, Bogotá: Verticales de bolsillo, 2006, p. 110.

⁹ Aira, *op. cit.*, p. 65.

con un borracho en un tugurio infecto. Es decir, arruina la pretensión de lectura trágica a la que nos tienen tan acostumbrados los libros y las películas de personajes históricos.

La última aventura que nos cuenta este episodio es cuando el pintor visita a los indios en la noche, mientras cenan alrededor del fuego. “Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco. No daban crédito a sus ojos.”¹⁰ Rugendas se sienta junto a ellos y empieza a dibujarlos.

Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios, horrendas también, a su manera, pero todas iguales. La de él no se parecía a nada. Había quedado como esas cosas que no se ven nunca, como los órganos de la reproducción vistos desde adentro.¹¹

Poco a poco los indios recuperaron naturalidad, pero siguen viéndolo como un “bicho raro”. Aira nos ofrece una interesante reflexión sobre el tema del *otro*. El otro nos parece feo. También podemos decir que es hermoso “a su manera”. Por eso, lejos de ver racismo cuando el narrador dice que las caras de los indios eran también feas a su manera, veo un cuestionamiento de valores, pues ¿quién es el que mira y el que cuenta? Pueden ser los indios entre ellos, y narrar a un monstruo loco que entró como si nada y se puso a dibujarlos, o puede ser Rugendas, y narrar las costumbres de estos seres humanos tan distintos y “salvajes” a lo que él entiende por civilización.¹² Esta es una de las pocas veces en que se encuentran dos civilizaciones y no hay violencia, en que los dos lados están más o menos en equilibrio.

Por otra parte, ya vimos que Aira no quiere complacer las expectativas del lector y no va a hacer una exaltación romántica de los indios. Aquí no hay héroes ni villanos,

¹⁰ *Ibidem*, p. 72.

¹¹ *Ibidem*, p. 73.

¹² En *Ema, la cautiva*, esta mujer goza de más libertad en el mundo indígena que en el blanco: puede cambiar de pareja cuantas veces quiera e incluso emprender su propio negocio. Independientemente de la realidad histórica, es interesante esta representación de la otra civilización como más refinada e incluso más liberal que los mismos liberales occidentales.

civilizados ni salvajes, guapos ni feos. Está más allá de esas oposiciones simplistas. Verónica Delgado observa acertadamente que “La novela de Aira construye un tiempo y un espacio que pueden decirse en cierta medida ajenos a los del imaginario nacionalista”.¹³

Por su parte el amigo del pintor, Krause, el europeo prudente, se mantiene a distancia, oculto, alejado de ellos.

¹³ Verónica Delgado, “Una nación presumiblemente innecesaria (a propósito de *La liebre* de César Aira)”, en Dalmaroni, Miguel, *et al.*, *Literatura argentina y nacionalismo* (Gálvez, Fogwil, Saer, Aira), Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1995, p. 93.



Johan Moritz Rugendas, *El malón*. Seguramente Rugendas nunca presenció un malón, pero los imaginó a partir de las narraciones de los argentinos. A diferencia de la pintura del malón de Ángel Della Valle (véase 2.2 Lo grotesco), aquí presenciamos el momento del enfrentamiento, la cautiva no es tan marcada, los colores son más vivos y los gestos casi hilarantes, como si se tratara de un cómic. Las pinturas de Rugendas se prestan más a una lectura crítica o paródica que las de otros pintores de la época.

Este libro reúne las principales características que he señalado como propias de la escritura de César Aira. A saber: filiación con las vanguardias, improvisación y escritura en proceso, abismación y metaficción, y grotesco humorístico y crítico.

El apellido Varamo parece que no tiene un sentido simbólico en este libro, lo cual es lógico, pues la vida de este personaje tampoco tiene mucho sentido. El libro tiene el mismo nombre que el protagonista, que se convierte en escritor. La obra y el hombre son parte de lo mismo, como el autor declara en una entrevista:

nunca me interesaron los libros sino los autores que los escribieron. No comparto esa mirada que va a los libros impregnada de consumismo. Para mí lo que vale es el autor, no *El castillo* o *El proceso* sino Kafka como obra, como “vida-obra”. Esa es mi forma de tomar las impurezas: no tomar al libro como tal. Saer era un caso extremo de esos cortes. Decía que le gustaba, por ejemplo, *El castillo*, y tal otro libro no; a mí eso me hace sentir una especie de mutilación. No me gustaría que hicieran eso conmigo, que tomen tal libro y que dijeran: “los primeros siete capítulos sí, los restantes no”. Preferiría que me tomen en bloque, con las impurezas.¹

Varamo promete contarnos cómo este hombre escribió el poema que revolucionó la literatura latinoamericana² y en lugar de eso nos cuenta diversas anécdotas del personaje. De este modo, Aira termina haciendo una novela, y sólo en las últimas líneas se nos habla a grandes rasgos del poema que supuestamente era el motivo de la escritura. Importa más la vida que la obra, importa más el proceso de escribir y de leer que el libro terminado, así sea el más importante de la literatura de un continente. Esta valoración del devenir más que de la obra misma recuerda una vez más a las vanguardias.

¹ Gustavo López y Luis Sagasti, “Soy un defensor a ultranza de la alta cultura”, en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0196/articulo.php?art=2830&ed=0196> (consultado el 15 de agosto de 2008).

² Véase César Aira, *Varamo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 9.

La historia se sitúa en Colón, Panamá, en 1923. Varamo, “un escribiente de tercera salía del Ministerio donde cumplía funciones”.³ Este burócrata, “escribiente de tercera”, que nunca había escrito ni leído un solo verso ni volvería a hacerlo después de la creación del poema (titulado *El Canto del Niño Virgen*), será nuestro protagonista.⁴ El narrador nos dice que la creación tiene como antecedente fundamental lo que le pasó a Varamo ese día, a partir de la mañana, cuando en el ministerio le pagaron su sueldo de doscientos pesos con dos billetes falsos de cien. Billetes que no valen, que son sólo papel pintado, como cualquier billete, pero estos no valen porque son diferentes y clandestinos. El papel pintado tiene un valor simbólico que puede ser muy variable. En este caso, todo su salario, producto de su trabajo, no vale nada —lo cual también simboliza la denuncia del menosprecio con el que el patrón suele tratar al trabajador. El dinero se muestra como la convención arbitraria que es, en su materialidad de papel, en el momento en que resulta anulado. Un “escribiente de tercera”, falso, con dinero falso. Éste se lo da su patrón, que es el mismo gobierno. Es decir, el representante de la legalidad cometiendo la ilegalidad más evidente, justo como en *El proceso* de Kafka —o como en la vida cotidiana, por cierto. Varamo no reclama nada: “Había sentido que en la ilegalidad de esos billetes había implícito un mandato de silencio y discreción.”⁵ Obediente y silencioso, se retira, y ahora él es un delincuente al portar billetes falsos que no podrá usar pues sería apresado —o eso suponía, pues este era el primer caso de falsificación de billetes en Panamá.

A lo largo de esta novela encontraremos recurrentemente los motivos de los signos (y especialmente la disociación de significado y significante, como en el caso del

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ En varias novelas de Aira aparecen escritores que no concuerdan con el estereotipo “escritor”. Por ejemplo, en *Las noches de Flores*, Ricardo Mamaní González o Pedro Perdón, quien escribe guiones de *reality shows*.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

billete que no vale o las letras que no forman palabras ni textos comprensibles), la escritura, los códigos secretos, la clandestinidad y la falsedad.

Varamo se sentía mareado y decidió comprar un dulce en un puesto: un pequeño cubo rojo. Un hombre llega a exigirle dinero y le da una moneda, que con dificultad saca de su bolsillo izquierdo. El hombre se molesta porque se lo da con la mano izquierda y después Varamo se pregunta por qué está inmovilizado de la derecha. Se da cuenta de que es porque con ella sostiene el cubito y no sabe cómo deshacerse de él (ya tiene todo el brazo pegajoso). Decide clavarlo en una rama de un arbusto, cuando lo lógico hubiera sido que se lo comiera. Esta anécdota completamente fútil tendrá una repercusión más adelante. Aira parodia el uso simbólico que tienen detalles nimios en muchas obras literarias, invierte los valores convencionales de la literatura, tales como la trascendencia y el uso de símbolos. En esta novela, esto aparece desde que sabemos que Varamo, un burócrata, revoluciona la literatura.

En su casa decide dedicarse a su hobby, que es embalsamar animales pequeños. Pretende construir un pequeño piano en el que pondrá a tocar a un pez. El “piano” que construye no parece piano y se da cuenta de que es imposible que un pez lo toque porque no tiene manos. Termina por rellenar al pez, aún vivo, de diamantina y ácidos mientras lo anota todo “con su elegante letra inglesa profesional”⁶ y, por supuesto, fracasa en la creación de su bibelot natural y grotesco que pretendía que fuera simpático (véase capítulo 2.2). Esto no podría ser más ridículo también. Aira realiza una peculiar mezcla de lo *kitsch* (el bibelot y la letra inglesa) con lo grotesco, recordando los cadáveres exquisitos plásticos que realizaban los surrealistas con animales disecados.

Afuera de su casa se oyen los gritos de su madre. Abre la puerta y la conduce adentro, pero ella no deja de gritar cosas incomprensibles. Además, todo apesta por las

⁶ *Ibidem*, p. 37.

sustancias que le ha echado al pez. Salen al patio y se sientan, alejándose del hedor. Su madre apretaba en la mano un papel anónimo y amenazador. Varamo se acordó entonces de que hacía unas semanas su madre había comprado un colchón y no quiso pagar por la entrega a domicilio, así que decidió regresar después. Cuando regresó a la tienda, acompañada de su hijo, y le pidieron la nota, lo único que entregó fue un papel con garabatos. Lo siniestro de esta situación inexplicable del cambio de la nota en garabatos (por no hablar del anónimo amenazador) continúa enrareciendo el ambiente en que se desarrolla la narración.

Después de una larga discusión con el empleado por el papel con garabatos, le entregaron el colchón. Esta y otras digresiones para contar pequeñas historias o con reflexiones del narrador, son algo muy frecuente en la narrativa de Aira, que en algunas ocasiones funcionan para sacar al lector de la realidad interna del texto, y en otras, como en este caso, para seguir el flujo del pensamiento de un personaje. Nótese que el papel, valga la redundancia, juega un papel determinante en este libro (billetes, quiniela, procedimiento de embalse, carta anónima, recibo de pago, poema, y los que se añadan). En el anónimo la acusaban de haberse robado a Varamo, pues él no es hijo natural suyo (ella era china), sino que lo abandonaron en manos de ella justo en el momento en que deseaba tener un hijo.⁷ Logra tranquilizarla y se disponen a cenar. La comida de su madre los intoxicó y él tuvo alucinaciones. Recordemos la intoxicación por el helado en *Cómo me hice monja*, cómo la nutrición y el gozo de la comida se convierten en alucinación y enfermedad.

El narrador hace algunas digresiones, entre ellas, una en la que aclara irónicamente que todo lo contado fue real y no es novelesco, sino histórico:

⁷ Hay un juego de sentido, pues recordemos que el poema de Varamo se llama *Canto del niño virgen*, y Varamo no es hijo natural de su madre, de manera semejante a Jesús con respecto a la virgen María. La tergiversación y parodia religiosas son también recursos frecuentes en Aira, como observa José Luis Martínez Morales, “César Aira o la religión aireada en la ficción”, en García Díaz, *op. cit.*

A pesar de su formato de novela, éste es un libro de historia literaria; no es una ficción, porque el protagonista existió, y fue el autor de un famoso poema que sigue siendo estudiado como un momento clave de las vanguardias hispanoamericanas. [...] nuestra invasión de la conciencia de Varamo no es mágica, ni siquiera imaginativa o hipotética. Es una reconstrucción histórica. Lo que sucede es que la hemos presentado al revés, poniendo al principio los resultados últimos de nuestra investigación. [...] tuvimos que hacer una exigente selección, ya que, teniendo el poema, lo teníamos todo, y podríamos haber escrito un libro del tamaño de una guía telefónica. [...] Tratándose de una obra maestra como el poema de Varamo, la certeza es absoluta, y el crítico no tiene más remedio que ir traduciendo retrospectivamente cada verso, cada palabra, a la partícula de realidad que le dio origen.⁸

La burla de los valores teóricos literarios en todo este discurso es muy clara. También el deliberadamente poco convincente recurso de justificar la ficción con argumentos de historiador que obtiene el saber como por arte de magia es una crítica a la pretendida objetividad y científicidad de algunos estudios.

El narrador continúa su reflexión sobre el uso del indirecto libre⁹ y lo asocia con el dinero, de manera quizás un tanto forzada, continuando con esa licencia poética como parte del proceso creador, ya señalado desde los primeros capítulos:

Cada uno en su ámbito, indirecto libre y dinero son la causa que fluye sobre o bajo las demás causas. El estilo indirecto libre (y aquí está el límite de su eficacia, no siempre contemplado por los autores) lleva a la abstracción; no es necesario ser un filósofo para saber que el efecto del dinero sobre la sociedad es inficionarla de abstracción, lo que no tiene nada de sorprendente porque el dinero es abstracción, y su utilidad no está en ninguna otra parte. De hecho, si esto fuera una novela, su principal defecto estaría en la fría abstracción intelectual que envuelve sus páginas, y que procede del uso del indirecto libre para crear un punto de vista a la vez exterior e interior del protagonista, que por ello se vuelve un ente discursivo, sin vida. La única justificación, muy tenue, estaría en que los billetes falsos, por ser falsos, introducen un elemento de irreductible materialidad en una escena de abstracciones y equivalencias. Contrario sensu, a esa novela podría reprochársele

⁸ *Ibidem*, p. 62-65.

⁹ “El narrador cede la palabra indirectamente a los personajes, insertando en el relato fragmentos de su discurso y no advierte expresamente mediante técnicas como el monólogo. En otras palabras, se produce una identificación del narrador con el interior del personaje, reproduciendo sus palabras o pensamientos como si ambos fuesen el mismo ente. Comparte ciertas características del estilo indirecto, pero los pasajes que lo usan resultan con frecuencia ambiguos sobre todo si lo que se transmite es el punto de vista del narrador o del personaje.” En http://es.wikipedia.org/wiki/Estilo_libre_indirecto (consultado el 4 de noviembre de 2008).

con justicia que el recurso a la falsificación está demasiado visto en la narrativa contemporánea, y que es demasiado fácil como metáfora.¹⁰

Ya vimos en el capítulo 3 cómo Aira ironiza sobre la profesión de novelista, y tiene un *curriculum* como crítico literario. A pesar de que niega que esta sea una novela, no puede engañar a ningún lector, y no sólo porque la editorial la presente como novela. Aira emplea el recurso de “curarse en salud” y justificar “errores” literarios, lo que en realidad constituye una ironía hacia el arte de novelar tradicional y un manifiesto poético.

Regresa a la narración. Después de cenar, Varamo decide ir al café, pero antes recostar a su madre, quien suele quedarse dormida de pie, pues, como es china, aún conserva costumbres “exóticas” (véase nota 12). Mientras hacía su recorrido nocturno, escuchó las voces que siempre escuchaba.¹¹ Eran frases sin sentido. Llegaban y después de un rato, se iban. El lector no puede pensar sino que es un verdadero esquizofrénico. Siempre tuvo miedo de que esas voces que no entendía le pudieran comunicar a los otros sus secretos, y ahora tenía más miedo, pues portaba billetes falsos. Entonces, en la calle vacía, aparecieron dos autos y chocaron entre sí. El auto grande se volcó completamente, y el pequeño, maltrecho pero aún funcional, se fue. Del auto volcado salió el chofer negro (la primera vez que se nos habló de él no se nos dijo que fuera negro, y en esta ocasión sí)¹² que en la mañana le había pagado a Varamo un dinero ganado en unas apuestas que había hecho su madre. Juntos, sacaron del auto a la persona que iba atrás: el Ministro de Economía y, desde hacía unas horas, también

¹⁰ Aira, *op. cit.*, p. 67-68. En *Enma, la cautiva*, Aira también reflexiona constantemente sobre el dinero.

¹¹ La aparición de sonidos de origen desconocido o disociados de lo que normalmente es su fuente es algo muy frecuente en la narrativa airana que nos recuerda autores de las vanguardias como Felisberto Hernández (por ejemplo en *Las Hortensias* se describe cómo en las noches se escucha el fantasmagórico sonido de la fábrica de muñecas Hortensias).

¹² Es notable la marca racial que hace Aira en varias de sus novelas, donde parodia los estereotipos occidentales hacia las *otras* culturas y razas.

Ministro del Interior. Se trataba de un atentado.¹³ Se meten en la casa más cercana mientras llega un médico y el secretario. El chofer, conocido como Cigarro porque distribuía cigarrillos de contrabando (de nuevo aparece la ilegalidad infiltrada profundamente en el gobierno), le dice a Varamo que sospecha que fue un atentado de anarquistas, que habían aprovechado una importante carrera de regularidad (donde no ganaba quien llegara antes, sino quien menos se apartara de una velocidad prefijada) para realizar su ataque. Originalmente, la carrera había sido organizada por el gobierno como una provocación para que los anarquistas, quienes debían detestar una competencia tan rigurosa, hicieran su aparición, y de este modo ser derrotados. Cigarro dijo que había una manera de atrapar al terrorista: haciendo los cálculos necesarios según las reglas de la carrera de regularidad, que el competidor y fugitivo, asumían, debía respetar. Aira realiza entonces una explícita parodia: “Ninguna novela policial había previsto un modo más infalible y geométrico de identificar y atrapar al culpable de un crimen.”¹⁴

Cuando Varamo mira la casa en la que están se da cuenta de que es la de las hermanas Góngoras (otro nombre extraño más en esta novela, que alude al eminente poeta barroco), que nunca salen de su casa y en torno de las cuales hay muchas especulaciones. Su casa está oculta en un bosque de palmas y arbustos y Varamo recuerda su existencia, y la de las hermanas, desde que tiene uso de razón. Viven sólo con su criada, Carmen Luna, apodada Caricias (nombre muy sugerente, una mujer convertida en sensación física), que, según ellas, de niña jugaba con Varamo y ahora es novia de Cigarro, quien la llama “la última mujer”. Las Góngoras se dedican al tráfico de palos de golf, deporte que había crecido en Panamá desde la llegada de ingleses,

¹³ Sobre la narrativa de Aira y el complot, véase Betina Keizman Hantís, *op. cit.*

¹⁴ Aira, *op. cit.*, p. 81.

franceses y estadounidenses por la construcción del Canal. Parece que en Colón todos menos Varamo se dedican a la ilegalidad, y es que

Después de todo, en la sociedad moderna capitalista cada cual velaba por sus propios intereses, y el delito era la forma propia y natural de esa vigilia. Con lo que la sociedad entera vivía en una atmósfera de delito. La ley era sólo un regulador. Pero los intereses individuales se traducían en dinero, y para que éste sirviera a todos los ciudadanos, para que se adaptara a todos los movimientos del deseo y la fantasía (y la realidad), era necesario que mantuviera un nivel de abstracción. Justamente ahí estaba lo inquietante de lo que le había pasado a Varamo: que los billetes falsificados que tenía en el bolsillo introducían una materialidad concreta irreductible; no eran intercambiables por otros, no se abstraían, no se adaptaban.¹⁵

La delgada línea que divide lo legal y lo ilegal en la sociedad moderna termina por definirse en la cuestión de la adaptabilidad. El problema no es cometer un ilícito, sino no adaptarse, y Varamo, que supuestamente era un ciudadano modelo, con un empleo estable y una ética incuestionable, no se adapta: los billetes falsos son sólo la gota que derrama el vaso, el símbolo de su no pertenencia, pero su “hobby” de embalsamar animales o el ensimismamiento de su vida, reducida sólo al trabajo y a su madre, son claras señales de ello. La publicación de su “poema” —quizás una farsa, pero finalmente consagrada— será lo que lo adapte a la aceptación social, pero ya llegaremos a ese momento más adelante.

Llega entonces a la reunión improvisada el Jefe de Policía. Varamo, fastidiado y asustado por tantas autoridades, va en búsqueda de Caricias, “la última mujer”, para conversar con ella, y termina por entrar en “el cuarto de transmisión”, con una consola, cables, rollos que giran, pantallas, a donde había sido llevado el ministro, quien tenía puestos unos audífonos de donde se alcanzaban a oír las mismas voces que Varamo escuchaba cuando pasaba afuera de esa casa. Así se comunicaban las Góngoras con los barcos que traían el contrabando y alguna fuga eléctrica provocaba un eco en la

¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

atmósfera. Después de todo, Varamo no era tan esquizofrénico. En esta novela vemos el recurso de la constante actualización de información que tiene el lector. Actualizaciones que muchas veces hacen cambios radicales en la imagen del personaje que se había formado previamente, y que forman parte de su técnica de improvisación cuidadosa, ya estudiada.

Al parecer el médico había puesto al ministro ahí para que su mente reaccionara. Entonces llega Caricias y cambia los rollos. Él le comenta que oía esas voces, pero nunca se imaginó que provinieran de ahí. Ella le dijo que era un código secreto y que de hecho como él siempre pasaba por ese lugar a la misma hora, lo habían utilizado como “encendido”. Caricias le dice que sospecha que Cigarro la ha utilizado para acceder al sistema, pues sus objetivos son encabezar una revolución y llevar a la raza negra al poder, trayendo barcos invasores desde Haití... Esto es una parodia, como ya se dijo en la nota 12, de los estereotipos occidentales, y de los relatos de *mass-media*, de lo que ya se habló en el capítulo 3. Sin ir muy lejos, los gobiernos, como el de Estados Unidos, han utilizado estos recursos que nos pueden parecer pueriles, y han dicho que afganos, salvadoreños, marcianos, etcétera, invadirán su territorio y tomarán el control total en cuestión de días. Esto es un mito para justificar su dominación. Aira realiza, pues, no sólo una parodia de la literatura y el cine masivos, sino también de los discursos políticos hegemónicos que repercuten en la cultura. Una parodia del mismo concepto del Mal (otro ejemplo es el cuento “El carrito”, donde el Mal toma forma de un carrito de supermercado...). Caricias, pues, le dice a Varamo que para impedir que los malévolos planes de Cigarro se lleven a cabo, deberán cambiar las claves para confundirlos. Le deja un cuaderno para que haga los cambios y lo despide discretamente, quedando de verse con él más tarde.

Nuestro héroe se dirige al café. Ahí entabla conversación con tres hombres, que se dedican a la edición de libros piratas. Nótese el manejo de la ironía:

Ilegal, pero tolerada, la actividad se había hecho legendaria, y Colón era su centro histórico. Gracias a ella, los libros panameños habían cubierto el continente, es cierto que con una literatura comercial, complaciente, que respondía a las necesidades más perentorias de entretenimiento y evasión, pero aun así bastante dignos porque seguía tratándose de libros.¹⁶

Los trabajadores extranjeros que habían quedado desocupados tras la construcción del Canal se convirtieron en alcohólicos callejeros y traductores..., con lo que la industria editorial pirata prosperó... Los tres editores concordaban en que era momento de que la literatura hispanoamericana cambiara y dejara atrás el modernismo de Rubén Darío. El mercado exigía cosas nuevas. Le preguntaron a Varamo si escribía y, por supuesto, lo negó. De cualquier modo, ellos estaban muy entusiasmados en publicarle un libro y le ofrecieron pagarle doscientos pesos porque lo escribiera, ante lo que él quedó muy complacido (el que luego sería el gran poeta se decidió a escribir por algo tan banal como el dinero). Cuando lo piensa un poco más, se da cuenta de que no tendrá tiempo para hacerlo, ante lo que ellos responden: “Llenar una página no puede llevarle más de tres o cuatro minutos, si no se distrae. Esto da unas veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener listo un decente librito.”¹⁷ Esta forma de pensar tan simplista sobre el trabajo intelectual es característica de los patrones, para quienes lo importante es producir grandes cantidades, como si de autopartes se tratara.

Camino a casa, Varamo decide “adoptar el estilo de emisión y encadenamiento de las Voces, que después de las explicaciones de Caricias habían perdido su poder terrorífico y habían quedado reducidas a su función de musas incorpóreas y transmisión

¹⁶ *Ibidem*, p. 105. También en *Las noches de Flores* aparece la ilegalidad relacionada con la literatura. En ese caso se da en la corrupción de una fundación cultural.

¹⁷ *Ibidem*, p. 113-114.

nocturna.”¹⁸ Pero entonces recuerda que apenas le daría tiempo de modificar las claves que le encargó la muchacha. Matará tres pájaros de un solo tiro: modificar las claves, usarlas para su libro, y conseguir doscientos pesos auténticos. De cualquier modo, antes de escribir, dará un paseo y se inspirará un poco. El silencio de la noche y los pocos autos que pasan a su marcha lenta le parecen un espectáculo reservado a un escritor. Después ve cómo muchos pájaros vuelan sin hacer ruido y siempre pasan por un punto, en un arbusto. Al acercarse a averiguar por qué, ve que uno a uno pican un minúsculo trozo del dulce rojo que en la mañana clavó en ese arbusto. “A Varamo le pareció una interesante y poética experiencia ‘de escritor’. Ahora para él todo era ‘de escritor’.”¹⁹ A pesar de lo surrealista e irónica que pueda ser esta novela, Aira no deja ningún cabo suelto. Cada elemento, hasta el que pudiera parecer más intrascendente, como cuando deja el cubo de dulce en el arbusto, termina por tener un significado fundamental, aunque sea paródico. En este caso, todo va a explicar, como dijo el narrador al aclarar que este es un libro de historia de la literatura, cómo Varamo concibió y creó el *Canto del Niño Virgen*. Explicación que finalmente sintetiza así:

el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde; lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuación ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (la idea de la prosa, ese refinamiento de las viejas civilizaciones, le era por completo ajena). El orden fue el del azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando éstas con la reproducción literal de las demás anotaciones. Lo benefició haber recibido dos instrucciones contradictorias, y a las que se atuvo con providencial obediencia de principiante: la de Caricias de modificar las claves dadas hasta hacerlas irreconocibles, y la de los editores de respetar el material previo.²⁰

¹⁸ *Ibidem*, p. 118.

¹⁹ *Ibidem*, p. 123.

²⁰ *Ibidem*, p. 123-124

El objetivo explícito de *Varamo* es narrarnos la historia de la *poiesis*, de la génesis artística de este poema vanguardista por casualidad. Al mandato académico formalista de que “lo que importa es sólo la obra literaria”, Aira asegura responder como Varamo: obedientemente. Sin embargo, mientras tanto ya nos contó una historia alucinante, que por cierto se queda en suspenso y abierta.

Varamo, este burócrata virgen a la edad madura, emite un canto de cifras y códigos sin coherencia que los editores y después la academia y las otras instituciones culturales, consagrarán como la gran obra maestra. Es el genio que se manifestó súbitamente, como los hombres que se vuelven ricos súbitamente debido a su enorme inteligencia, historia que nos ha vendido el sistema y que consumimos ilusionados cuando prendemos la televisión o leemos algo que, como estupefaciente ordinario, nos “invita a soñar” para llegar “muy alto”.

De este modo, Varamo no sólo representa la muerte del estilo individual moderno y la muerte del sujeto y del autor (Barthes), sino que nunca se concibe a sí mismo como todo eso: son la industria editorial y la academia quienes después lo convierten en un ídolo. Aira muestra, pues, lo arbitrario y convencional del sistema. Si el discurso justificatorio que sostiene gran parte del “arte” a partir del siglo XX no existiera, dichas obras serían consideradas garabatos o simples cosas (como una sartén), pues no se bastan a sí mismas como arte.²¹ Aira está parodiando en buena medida estos discursos justificatorios de las artes contemporáneas.

Al leer *Varamo* uno puede concluir que la figura del “genio” es siempre una formulación *a posteriori*, consecuencia de nuestra cultura idólatra.²² O bien que cualquiera, como afirmaban los surrealistas, tiene un genio adentro, al que sólo hay que

²¹ Véase Juan Antonio Rosado, “Sobre el pseudoarte”, en http://www.facebook.com/note.php?note_id=336410923959

²² Véase Aira, *op. cit.*, contraportada (sin autor).

abrirle las puertas. En cualquier caso, la gloria literaria no puede ser sino consecuencia de un capricho, o una necesidad económica, de los editores y toda la industria cultural que está implicada. Mientras Aira dinamita los monumentos, juega con las expectativas que toda “novela” genera en el lector, principalmente con el verosímil, como ha sido expuesto en esta tesis, sobre todo en el segundo capítulo.

CONCLUSIONES

La escritura en acción de César Aira tiene en la improvisación una de las estrategias esenciales que le permite proponer una literatura del presente y del devenir (que algunos llaman *work in progress*), lúdica, que mezcla y rebasa, utiliza y parodia los géneros y sus respectivos pactos miméticos con el lector (diario, ensayo, novela histórica, autobiografía, teleserie...). De este modo desarrolla personajes y situaciones grotescas, que no concuerdan con la realidad como la concebimos de manera “natural” ni con el precepto aristotélico del verosímil literario.

Herederero de las vanguardias y en búsqueda de nuevos caminos, crea una obra iconoclasta, ecléctica, experimental, que aunque parezca no tener sentido y las propias declaraciones del autor lo confirmen muchas veces, no es banal, sino crítica con su contexto literario y social, y la parodia es un recurso fundamental con el que realiza dicha crítica. Cínicamente, demuestra que en el sistema se puede vender lo de “mala” calidad sin ningún problema, mientras sea o parezca novedoso. Aunque hay que aclarar que más bien desea desestabilizar los valores impuestos por los “cultos” y “exquisitos” al exhibir algo tradicionalmente inaceptable. Se trata de una obra que refleja mordazmente lo que consumimos, un producto-trampa que contribuye así a hacer consciente al lector y hacerlo partícipe de la invención, una reflexión sobre las funciones del arte y de la vida humana en un mundo regido por el mercado.

El sentido de las novelas de Aira (tan negado, tan buscado) estaría, como observa Wolfgang Iser, junto con otras novelas del siglo XX y XXI, “en que la constante supresión de las representaciones provocadas por los espacios vacíos, la falta de sentido de la vida —que Faulkner indicaba con el verso de Macbeth en el título de su novela—

puede convertirse en una experiencia del lector.”¹ Ahí está la clave no sólo de Aira, sino de toda la literatura: en una experiencia de vida que, como tal, no *tiene que ser* de una determinada manera ni ceñirse a un modelo (llámese posmoderno o de cualquier otro modo).

Es así como la obra de Aira se ríe de la literatura seria y canónica y se ríe de sí misma ante todo. Sus novelas consisten en una negación y sobre todo recreación del género (es por eso que algunos la han definido acertadamente como monstruosa), buscan ante todo la vitalidad de la invención y el guiño cómplice con el lector, que vive en un mundo absurdo donde la gente y la televisión se reflejan, donde un día le hablan de seguridad y confianza y al otro la dejan en la ruina y la neurosis, donde se puede poner a llorar o carcajear por una misma situación. Por los procesos poéticos mencionados en este estudio, se puede decir que la recreación de la novela en la obra de Aira se da en los dos sentidos de la palabra: como nueva creación del género y como recreación, como alegre juego cuyo fin está en sí mismo.

¹ Véase Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987, p. 334.

FUENTES

General

Aristóteles, *Poética*, México: UNAM, 2000.

Arrigucci Jr., Davi, “Borges o del cuento filosofico”, en *La literatura en Brasil e Hispanoamérica. Antología de ensayos*, México: UNAM, 2010.

_____, *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, México: UNAM-FCE-Universidad de Guadalajara, 2002.

Barthes, Roland, *La muerte del Autor*, en

<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

(consultado

el 17 de enero de 2009).

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

Beltrán Félix, Geney, *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, México: CONACULTA-Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (Fondo Editorial Tierra Adentro, 258), 2003.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2004.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México: Siglo XXI, 1989.

Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, México: Siglo XXI, 2004.

Brown, Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Londres: University of New England, 1987.

Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada, 2003.

Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*,

Cornualles: Blackwell, 1997.

Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México: F.C.E., 2001.

“Estilo libre indirecto”, en http://es.wikipedia.org/wiki/Estilo_libre_indirecto

(consultado el

4 de noviembre de 2008).

Fernández, Macedonio, *Textos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, 2004.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets, 1987.

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, en

<http://www.librosgratisweb.com/libros/lo-siniestro.html> (consultado el 6 de diciembre de 2008).

Gándara, Alejandro, “Prólogo” a Henry James, *Otra vuelta de tuerca*, Madrid:

Millenium,

1999.

González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*,

Madrid: Cátedra (Signo e imagen), 1988.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres:

Routledge, 1988.

_____, *The Politics of Postmodernism*, Nueva York: Routledge, 1989.

Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987.

Jameson, Fredric, *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial, 1999.

_____, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1999.

Klein, Naomi, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona:

- Paidós, 2007.
- “Las preguntas más frecuentes sobre las monjas marianas”, en
<http://www.cmri.org/span-srfaqs.html#n6> (consultado el 4 de marzo de 2009).
- López Parada, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto futurista*, en
<http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/manifiestofuturista.htm> (consultado el 9 de septiembre de 2008).
- O’Donell, Thomas, “Robbe-Grillet’s Ghost Town”, en *Yale French Studies*, núm. 57, Yale University, 1979.
- Orwell, George, *1984*, Barcelona: Destino, 2004.
- Piglia, Ricardo (ed.), *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: FCE, 2000.
- Ricœur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 2007.
- _____, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México: Siglo XXI, 2004.
- Rosado, Juan Antonio, “Sobre el pseudoarte”, en
http://www.facebook.com/note.php?note_id=336410923959
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Tarín, Santiago, *Viaje por las mentiras de la Historia Universal*, Bogotá: Verticales de bolsillo, 2006.
- Verani, Hugo J. (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM-El

Equilibrista, 1996.

Ziegler, Jorge von, “Problemas de la novela”, en *Ensayo literario mexicano* (ed. Federico

Patán), México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus (Antologías literarias del siglo XX, 2), 2001.

Crítica sobre César Aira

Aceves Humana, Bruno, *Irreverencia en Aira, ¿gozo natural o rebeldía? Reverente tesis*

sobre la irreverencia, Tesis de licenciatura de la UNAM, México, 2002.

Capano, Daniel A., “La voz de la novela histórica. La estética de la clonación y de la aporía

en *La liebre* de César Aira”, en Mignon Domínguez (ed.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires:

Corregidor, 1996.

Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Delgado, Verónica, “Una nación presumiblemente innecesaria (a propósito de *La liebre* de

César Aira)”, en Dalmaroni, Miguel, *et al.*, *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwil, Saer, Aira)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 1995.

Galiazo, Evelyn, “La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible”, en *La biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, núm. 4-5, verano 2006.

García, Mariano, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

García Díaz, Teresa (ed.), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006.

Keizman Hantis, Betina, *Roberto Arlt, César Aira y las narraciones del complot*, Tesis de maestría de la UNAM, México, 2002.

Laddaga, Reinaldo, “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”, en *Hispanamérica*, año XXX, núm. 88, 2001.

Mora, Carmen de, “Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira”, en http://es.geocities.com/r_tintachina/cdmora7.htm (consultado el 27 de marzo de 2009).

Rangel López, Asunción del Carmen, *Escritura, desobra y fragmentariedad en la narrativa de César Aira*, Tesis de licenciatura de la Universidad de Guanajuato, 2004.

Entrevistas

Alfieri, Carlos, “Todos mis libros son experimentos. Entrevista con César Aira”, 9 de octubre de 2004, en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> (consultado el 8 de junio de 2008).

Dapelo, Luis, “‘Para mí la literatura es esencialmente el reino de la libertad’: entrevista con

César Aira”, 2006, en

<http://www.apiedepagina.net/Airaentrevistaes.htm> (consultado el 8 de junio de 2008.)

Epplin, Craig, y Phillip Penix-Tadsen, “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”, en

<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/epplin.html> (consultado el 4 de octubre de 2008).

Güemes, César, “César Aira asume la improvisación como fundamento de su quehacer narrativo”, 15 de enero de 2002, en

<http://www.jornada.unam.mx/2002/01/15/07an2cul.html> (consultado el 10 de julio de 2008).

López, Gustavo y Luis Sagasti, “Soy un defensor a ultranza de la alta cultura”,

en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0196/articulo.php?art=2830&ed=0196> (consultado el 15 de agosto de 2008).

Matus, Álvaro, “César Aira y los estallidos de impureza”, 22 de octubre de

2006, en <http://www.lanacion.com.ar/851209> (consultado el 12 de junio de 2008).

Sánchez Guevara, Abraham, *et al.*, “Novelas para leer en un viaje en ascensor. Una charla

con César Aira”, *Luvina*, núm. 56, Otoño 2009.

Valle, Gustavo, *César Aira y el realismo en el trabajo del novelista*, en

<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N237/apertura.shtml>

(consultado

el 13 de junio de 2008).

Obra de César Aira

“Cecyl Taylor”, en

<http://conejillotextual.blogspot.com/2005/01/cecil-taylor-de-csar-aira.html>

(consultado el 16 de abril de 2008).

Cómo me hice monja, La costurera y el viento, Capital Federal: Beatriz Viterbo, 1999.

Diario de la hepatitis, Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.

“El carrito”,

en <http://identificacionesimaginarias.blogspot.com/2006/08/el-carrito-caira.html>

(consultado el 2 de abril de 2008).

El congreso de literatura, México: Era, 2004.

El llanto, México: UNAM, 1994.

El mago, Barcelona: Mondadori, 2002.

Ema, la cautiva, Barcelona: Mondadori, 1997.

Haikús, Buenos Aires: Mate, 2005.

“La nueva escritura”, en

<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html> (consultado el 3 de julio

de

2008).

La guerra de los gimnasios, Buenos Aires: Emecé, 2006.

La Princesa Primavera, México: Era, 2003.

Las curas milagrosas del doctor Aira, México: Era, 2003.

Las noches de Flores, Barcelona: Debolsillo, 2004.

Los dos payasos, México: Era, 2001.

Los fantasmas, México: Era, 2002.

Los misterios de Rosario, Buenos Aires: Emecé, 2005.

Un episodio en la vida del pintor viajero, México: Era, 2001.

Parménides, México: Mondadori, 2006.

Varamo, Barcelona: Anagrama, 2002.

Imágenes

Action word de Batman, en

http://www.batmania.com.ar/images/images_serie/serie_zlott.jpg (consultado el 27 de julio de 2009).

Balaguer, Miguel, Ilustración de César Aira, en *Diario de la hepatitis* [*supra*], p. 45.

Batman y el Avispón Verde, en

http://www.dialbforblog.com/archives/208/batman_green_hornet.jpg (consultado el 27 de julio de 2009).

Ángel Della Valle, “La vuelta del malón”, en

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/La_vuelta_del_mal%C3%B3n_-_%C3%81ngel_Della_Valle.jpg (consultado el 29 de junio de 2009).

Brauner, Victor, “Lobo-mesa”, en

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealistart-EN/images/xl/Brauner-XL.jpg> (consultado el 25 de julio de 2009).

Duchamp, Marcel, “Fuente”, en

<http://www.students.sbc.edu/evans06/images/Marcel%20Duchamp.jpg> (consultado el 25 de julio de 2009).

_____, “L.H.O.O.Q.”, en

<http://boijmans.cultuurwijs.nl/onderw/thema/graphim/b95007.jpg> (consultado el 25 de julio de 2009).

El pequeño monje budista, portada de Javier Barilaro, en

<http://www.simehiereunrayo.com.ar/distribuidora/archivos/htmls/mansalva/aira.jpg>
(consultado el 7 de enero de 2010)

Hombre Lobo, en http://farm1.static.flickr.com/94/211570203_60541f53e0.jpg

(consultado el 27 de julio de 2009).

Magritte, René, “Esto no es una pipa”, en

<http://cat.bloctum.com/atiko77/files/2007/06/magritte-ceci-nest-pas-une-pipe.gif>
(consultado el 25 de julio de 2009).

Ray, Man, *et al.*, “Cadáver exquisito”, en

http://sp4.fotolog.com/photo/20/5/120/francis_fracon/1197278960_f.jpg (consultado el 25 de julio de 2009).

Rodchenko, Aleksandr, en

<http://paris.blog.lemonde.fr/2007/09/11/rodchenko-linventeur-de-la-structure-la-periode-1924-1954/>

Rugendas, Johan Moritz, “El malón”, en

http://lh5.ggpht.com/_jvGyaGBBXZ4/Sbmu9Mqng9I/AAAAAAAAOQY/fmWOu8RsrF4/Mauricio_rugendas_-_el_malon.jpg (consultado el 29 de junio de 2009).